

# Rousseau e a ópera francesa, ou sobre um conflito de racionalidades

Raimundo Rajobac

A posição que Rousseau ocupa no âmbito da Estética e Filosofia da música nos parece ser interessante e profícua quando interpretada do ponto de vista de um campo de tensão entre racionalidades. Sua participação e reposição do problema musical, que perpassou o agitado debate que deu corpo à *Querelle des Bouffons*, adquirem sentidos produtivos quando interpretadas na lógica mais ampla de sua crítica à razão iluminista e na apresentação de um conceito de natureza que, ao remontar ao estoicismo, apresenta o pano de fundo da crítica da modernidade na qual as Artes, o Estado, a Política e a Pedagogia encontram novos caminhos. Um questionamento inicial parece poder nos ajudar a introduzir as questões que desdobraremos no decorrer do texto: como interpretar problemas musicais no contexto mais amplo do projeto iluminista e qual o sentido das reservas rousseaunianas em relação à Ópera francesa, enquanto parte de seu projeto filosófico maior que mapeia uma crítica da razão iluminista? Este ensaio, portanto, pretende lançar algumas luzes que nos ajudam a interpretar tais questões. Para seguir nossa reflexão, estabeleceremos um diálogo com dois escritos centrais para a investigação do problema filosófico-musical em Rousseau: a *Carta sobre a música francesa*<sup>1</sup> (1753) e o *Ensaio*

---

<sup>1</sup> Doravante citado somente como *Carta*.

sobre a origem das línguas<sup>2</sup> (1781). Da *Carta* ao *Ensaio* temos as condições de perseguir o paradigma de uma racionalidade melódica que lançou as bases possíveis nas quais se ergueram a crítica rousseauiana à música e língua francesas. Se por um lado a *Carta* retoma temas tradicionais, reinterpretando-os nas trilhas de sua própria filosofia, por outro, o *Ensaio* expande tais questões, pondo em foco uma antropologia da linguagem cuja problemática central é a música, de forma específica, a melodia. Ergue-se daí a tensão entre harmonia e melodia. Como conflito de racionalidades, o conceito de natureza<sup>3</sup> adquire posição central ao resgatar, num caminho contrário, o conceito de natureza cartesiano-iluminista.<sup>4</sup> Dito dessa forma, soa-nos interessante considerar que a concepção de música que perpassa a obra e o fazer musical de Rousseau pode ser entendida como categoria e experiência estéticas capazes de se erguerem contra as pretensões e o domínio da racionalidade iluminista.

Os primeiros ensaios de composição de Rousseau datam de 1730, e se dá em 1735 seu exame do *Traité d'Harmonie* de Rameau, publicado ainda em 1722 (MARQUES, 2018). O debate com Rameau é de suma importância neste contexto, visto que é nele que se encontram reunidas as bases de uma racionalidade harmônica à qual a crítica de Rousseau pretende fazer frente. Lê-se no *Ensaio*: “a harmonia, sozinha, é mesmo insuficiente para as expressões que parecem depender unicamente dela” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). O alcance de tal afirmação toma corpo enquanto crítica à concepção harmônica de Rameau. Tal clareza transparece quando o autor do *Ensaio* afirma: “o Sr. Rameau pensa que os registros mais altos de uma certa simplicidade sugerem, naturalmente, seus registros mais baixos, e que um homem que possui ouvido afinado e não exercitado, entoará naturalmente esse baixo” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). Rousseau segue esse argumento sustentando a ideia de que Rameau nada mais alimenta que um preconceito de músico, e que pode ser invalidado por qualquer experiência próxima à natureza, uma vez que, “naturalmente, não há outra harmonia senão do uníssono” (ROUSSEAU, 2008, p. 154). O caminho em direção ao uníssono coincide com a necessidade de reaproximação com a natureza e rompe com a necessidade de elaboração consciente que a harmonia de Rameau

---

<sup>2</sup> Doravante citado somente como *Ensaio*.

<sup>3</sup> Não será de nosso interesse discutir e desdobrar os diversos conceitos de natureza que perpassam a obra de Rousseau. Para uma leitura desta questão, ver: Dalbosco (2011), Cooper (1999) e Neuhaus (2008).

<sup>4</sup> Compreendemos a amplitude do movimento intelectual iluminista e a maneira como ele envolve diversas tradições diversas entre si. Para nossa reflexão, deve ficar claro que, ao tratarmos de razão moderna, lançamos o olhar à razão vinculada à filosofia da consciência, entendendo René Descartes como seu principal expoente.

impõe, a partir de uma formulação e estruturação cartesiana da experiência sonora. O argumento rousseauiano não pretende negar as relações intervalares apresentadas por Rameau. Objetivamente, não há uma negação da harmonia por parte do genebrino. Dos vários lugares aonde essa crítica pode levar, aqui precisamos interpretar: a recusa de Rousseau é a um paradigma harmônico-racionalista que se impõe como princípio único do qual e para o qual tudo se cria e tudo se volta. Em Rameau, esse princípio é o do cálculo das relações a partir do qual a melodia deve nascer: em sentido rousseauiano, se subordinar.

Daí a ideia do genebrino, ao tratar da harmonia, de que o que há de belo na experiência sonora pertence à natureza. Não se nega, portanto, que tais efeitos são puramente físicos e resultam do movimento das partículas de ar incitadas pelo corpo sonoro. Isto, de fato, se estende ao infinito e pode chegar ao ideal de sensação agradável pretendido por Rameau. O que é impossível, para a lógica do *Ensaio*, é tomar essa perspectiva como universal. Da mesma forma, a racionalidade iluminista é dotada de uma pretensão universalizante em relação aos afetos e à compreensão, a harmonia rameauiana. Para Rousseau, todos os seres humanos poderão elaborar sentimentos prazerosos ao escutarem belos sons. Contudo, tais prazeres não podem ser resultados racionalizados de uma estruturação harmônica. Aqueles, antes mais próximos à natureza potencializam-se ao som de inflexões melodiosas familiares. É a noção de familiaridade que põe em xeque a pretensão de universalidade iluminista que perpassa a teoria harmônica de Rameau. Como dito pelo genebrino, os belos cantos, em nossa opinião, podem soar de forma medíocre a ouvidos que a eles não estejam acostumados (ROUSSEAU, 2008, p. 153). Aqui entra a situação desfavorável na qual se encontra a harmonia. Ela ergue-se na perspectiva de Rameau como uma beleza convencional de forma a agradar apenas aos ouvidos a ela acostumados ou treinados: “[...] é preciso estar longamente habituado para senti-la e para apreciá-la” (ROUSSEAU, 2008, p. 153). É o convencionalismo que conduz ao distanciamento da natureza. Assim, a capacidade em manipular proporções sonoras naturais pode coincidir com a extinção do prazer natural. De modo objetivo, compreende-se aqui o pressuposto rousseauiano, segundo o qual sempre se pretende fazer melhor que a natureza, no entanto acabamos por fazer pior.

Ao se distanciar da natureza, os ouvidos e gostos corrompem-se. Na harmonia, o princípio fundamental defendido no *Ensaio* – o da imitação – não encontra sentido. De fato, Rousseau está perguntando o que a harmonia imita quando se concentra em calcular proporções e de que forma tal empreendimento pode

revelar a relação entre a música e as nossas paixões. Aqui tocamos o centro das preocupações do *Ensaio*: a relação entre música, imitação e paixões. Dito assim, o que falta à harmonia, encontramos em potencial na melodia, a qual, “[...] ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos, todos os sinais vocais das paixões são de sua alçada” (ROUSSEAU, 2008, p. 154-155). Trata-se de um processo natural de potencialização dos acentos das línguas e expressões ligadas aos idiomas: “[...] a certos movimentos da alma [...]”, afirma Rousseau (2008, p. 154), antecipando o Romantismo. Aqui, entra em jogo um conceito antropológico de linguagem viva contra a linguagem articulada. A força da primeira reside em tornar apaixonada e ardente a própria linguagem. Esse universo é, pois, o lugar onde “[...] nasce a força das imitações musicais [...] e o domínio do corpo sobre os corações sensíveis” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). Nas trilhas da racionalidade harmônica, esforços podem concorrer para o esforço em organizar sucessões sonoras a partir de regras e leis. Dentre outros objetivos, destaca-se o de tornar precisa entonações que possam dar ao ouvido sensação de segurança e precisão. Se subordinada a esse princípio, a melodia vê-se desprovida de sua liberdade, ou seja, de sua energia e expressão. São postos em segundo plano, por exemplo, o que é natural dela: o acento apaixonado.

Em substituição aos acentos apaixonados, erguem-se os intervalos harmônicos. Para Rousseau, essa perspectiva, que é a marca da teoria harmônica rameauniana e perpassa o processo criativo da Ópera francesa e o trato com o canto nessa língua, “[...] separa de tal forma o canto e a palavra, que essas duas linguagens se combatem, contrariam-se, retiram-se mutuamente qualquer caráter de verdade e não podem reunir-se sem absurdo num tema patético” (ROUSSEAU, 2008, p. 2008). O que o genebrino quer mostrar, enfaticamente, é que sozinha a harmonia é insuficiente no processo da imitação. Ele elenca vários exemplos da natureza, tais como vento, tempestades e murmúrio das águas como incapazes de serem expressos apenas por acordes. A ideia central é a de que toda e qualquer imitação requer uma espécie de discurso que conduza à compreensão. Segue-se daí a concepção moral geral que perpassa o *Ensaio*: a de que “[...] os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos; é assim que excitam em nós os movimentos que exprimem, e cuja imagem reconhecemos” (ROUSSEAU, 2008, p. 157). O que se denomina aqui efeito moral segue a senda aberta pela ideia de familiaridade, a qual referimos acima, e caminha na direção contrária ao ideal racional iluminista de universalidade musical. De outro modo, ele toca um ponto importante para a compreensão da posição tomada

pelo genebrino durante a *Querelle des Bouffons*, na *Carta* e no *Ensaio*. Os afetos determinam-se pela familiaridade dos sons. Dessa forma, os efeitos físicos do som, também exaltados pela crescente razão iluminista, veem-se dissuadidos, uma vez que, para o genebrino, a ação dos nervos requer a predisposição do espírito. De modo simples, o filósofo quer mostrar, por exemplo, que é preciso o entendimento da língua para que os próprios nervos possam ser colocados em ação.

Nossa experiência sonora de mundo implica ações que se dão por meio de nossas impressões morais. É nesse sentido que o problema rousseauiano da melodia alcança uma dimensão normativa conceitual. Ao romper com a lógica da pura sensação, o genebrino coloca tanto as cores como os sons na condição de representações e signos. Para além do fenômeno físico, exige-se da música uma totalidade de sentido que só se faz possível a partir de impressões morais e intelectuais, que se determina a partir do princípio da familiaridade. Essa tese geral garante ao filósofo a afirmação que perpassa profundamente o *Ensaio*: “[...] não é o ouvido que leva o prazer ao coração, mas, sim, o coração que o leva ao ouvido” (ROUSSEAU, 2008, p. 159). Anuncia-se, aqui, todo o desejo crítico do genebrino. Enquanto crítica da razão iluminista, sua perspectiva luta contra todos os processos que concorrem para a materialização das operações do espírito, o que, em última instância, coincide em extinguir a dimensão moral que compõe nossos sentidos. Contra o projeto moderno, aquele cujo caminho a percorrer não consegue ver outro mundo que não o da mecânica e do cartesianismo, o ideal de racionalidade melódica busca apresentar aos músicos caminhos a mais, os quais superam a visão fixada “[...] no poder dos sons, na ação do ar e o tremor das fibras [...]” (ROUSSEAU, 2018, p. 165). Esse enunciado guarda um sentido profundo, visto que, enquanto crítica, ele quer pôr em foco o que o filósofo denomina força das artes, a qual só é de fato respeitada, alcançada e experienciada quando é possível a superação das impressões puramente físicas.

A crença desmedida nos aspectos físicos é o que garante um fazer musical cuja regras da harmonia sobressaem-se. Dessa forma, são postos em prejuízo a melodia e o acento vocal, que no todo do *Ensaio* constituem-se na mesma coisa. Isso é possível quando se desencadeia um processo crescente de racionalização musical na qual o cálculo dos intervalos soterra o universo rico de inflexões. A linguagem que nasce cantante vê-se, portanto, acorrentada ao ideal de aperfeiçoamento – que na música corresponde ao refinamento dos cálculos e das proporções, e, na língua, à autoridade e estruturação da gramática. Decorre daí

o embotamento ou a extinção dos tons vivos, apaixonados e cantantes comuns à linguagem. Esta questão é central quando se pretende refletir filosoficamente sobre a relação de Rousseau com a Ópera francesa. A viragem moderna para o campo da harmonia pôs em esquecimento a própria melodia. Tudo passa a ser criado e orientado a partir do paradigma harmônico. Incorre-se assim no prejuízo do acento oral e, conseqüentemente, na perda da energia musical. Como resultado, temos o canto separado da palavra, a qual é sua própria origem. Por esse caminho, “[...] esquecidas as inflexões da voz [e] limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música viu-se privada dos efeitos morais que produzira quando era duplamente a voz da natureza” (ROUSSEAU, 2008, p. 174). Essa problemática se amplia para o campo da política, o que é de fato um caminho interessante. A reflexão filosófica a respeito da relação de Rousseau com a Ópera francesa precisará considerar que ela envolve a questão dos governos, da origem das línguas e da história dos povos. Nesse contexto se entende a perplexidade do genebrino pelo que ele denomina línguas favoráveis à liberdade: todas estas guardam em si sonoridade prosódica. Em relação à França, conforme Rousseau (2008), nossas línguas são feitas para o murmúrio dos sofás.

O genebrino quer despertar para o fato de que a concretude da vida dos povos, que encontramos no caráter, nos costumes, interesses, etc., possui influência determinante em sua língua. O exame filosófico destas questões é perseguido desde a publicação da *Carta* e encontra no *Ensaio* o seu desdobramento. Na relação das línguas com os governos, o ideal de uma racionalidade melódica questiona e desvela o modo de ser das nações, no qual a crescente racionalização das relações coincide com a noção de progresso, impedindo a interpretação de que as línguas se formam naturalmente e de acordo com a necessidade dos homens. No interior desse acontecimento, elas modificam-se e transformam-se em conjunto com essas mesmas necessidades. A crescente racionalização desvela, portanto, exemplos interessantes. A eloqüência, por exemplo, tão cara à vida pública antiga, deveu-se à necessidade de persuasão. Para o mundo moderno, artifícios e figuras de estilo não são mais necessárias: com foco no progresso, nas artilharias e nos escudos, a força pública desbanca a persuasão. A força viva da linguagem, que entre os antigos se fazia ouvir nas praças – Heródoto e suas histórias contadas aos gregos são exemplos disso –, foi substituída pelo aspecto racional e discursivo da linguagem. Essa característica, afirma o genebrino, se faz ver na leitura dos memoriais dos acadêmicos, os quais mal podem ser ouvidos ao fundo da sala. Pondo em comparação o aspecto natural, acentuado e cantante da língua italiana em contraposição à francesa,

Rousseau remete ao sucesso dos charlatões que se faz possível onde reina a espontaneidade viva e natural da linguagem. A Itália é esse lugar. Dessa questão básica, compreendemos ainda a crítica a d’Alembert, o qual acreditava ser possível dizer o recitativo francês à moda italiana. Conclui o irônico Rousseau (2008, p. 176): “[...] seria, portanto, necessário dizê-lo ao ouvido, de outra maneira não se compreenderia absolutamente nada”.

Em sentido filosófico, a aproximação com o mundo grego e a crítica ao mundo moderno por meio da reposição de um sentido antropológico da linguagem, cuja música é a origem, exigiram do genebrino o olhar sobre a prosódia moderna. Esta última, por sua vez, herda a operação com as acentuações. Acontece que acentos e acentuação não constituem a mesma coisa. Para Rousseau, o *status* alcançado pelo acento no contexto da prosódia moderna dá-se, justamente, pela perda do acento natural da linguagem cantante, de forma que a acentuação na língua moderna nada pode significar de sonoro ou musical: ela designa tempos desiguais, e a língua, os lábios e o palato designam a diversidade das vogais. De outro modo, quase nunca tem espaço o que é designado pela modificação da glote: a responsável pela diversidade dos sons. Como exemplo do esgotamento musical da prosódia moderna Rousseau recorre a Dionísio de Halicarnasso e mostra que, entre os gregos, o acento prosódico era também musical. A relação de Rousseau com a Ópera francesa deverá, talvez, levar em conta o norte das reflexões que aqui reconstruímos interpretativamente. Para o genebrino, as definições de acento adotadas pelos franceses não correspondem, necessariamente, aos acentos de sua própria língua. Nesse caso, o equívoco dos gramáticos modernos se deu por uma falta de cuidado com a experiência, ao passo que julgam “[...] expressar pelas modificações da glote esses mesmos acentos que expressam unicamente variando as aberturas da boca ou as posições da língua” (ROUSSEAU, 2008, p. 120). Esse aspecto é geral e perpassa todas as línguas modernas da Europa: nem mesmo a italiana é uma exceção: “a língua italiana, assim como a francesa, não é em si mesma uma língua musical. A diferença é apenas que uma se presta para a música e que a outra não [...]” (ROUSSEAU, 2008, p. 121).

A noção de progresso assumida pela Modernidade cumpre função determinante no que podemos chamar de destino natural das línguas. Esse raciocínio nos conduz a uma tese fundamental da interpretação que aqui fazemos e que deve ser entendida, no que diz respeito à relação Rousseau e Ópera francesa, como um veio que se ergue no todo da crítica da modernidade, ou da razão iluminista que permeia o todo do projeto filosófico do genebrino. O que elevamos à

condição de diálogo é o fato de essa crítica se desdobrar via experiência da arte e tomar a música como forma de racionalidade. O que torna possível esse entendimento é o fato de o princípio de clareza ser a marca por excelência da razão moderna iluminista. Tornar claro é uma exigência metodológica que compõe a noção de progresso das ciências. Como consequência, temos um progresso histórico das línguas que, em busca de clareza, perdem sua força natural. O aperfeiçoamento da gramática e da lógica modernas são as duas grandes marcas desse progresso. Como resultado, há academias entre o povo e as falas, e, num esforço racional, se conseguiu tornar a língua fria e monótona, mais escrita do que falada. Em sentido geral, os argumentos até agora desdobrados orientam-nos no contexto do *Ensaio* ao tema da diferença geral e local das línguas. Essa nos parece ser uma das noções também necessárias para a interpretação da relação música, Rousseau, linguagem e Ópera. Para o filósofo, o princípio fundamental que caracteriza tanto a origem como a diferença das línguas é local, ou seja, está ligado às regiões de origem e processo de formação pelo qual passam.

Isso explica o interesse do filósofo quanto às diferenças entre o que denominou línguas do Sul e línguas do Norte. Na trilha desse argumento, o genebrino põe em posição central o limite do filosofar europeu, que por toda parte vê apenas a si mesmo. Sempre que são questionados, por exemplo, sobre a origem das coisas, os europeus não conseguem senão partir do que está ao seu redor. Assim, o autor põe em relevo, em sentido antropológico, apenas esse homem europeu habituado ao frio, à fome e aos modos rudes, não conseguindo ampliar o olhar para além da neve e gelo da Europa. Não se atina em pensar amplamente a espécie humana, de modo a considerar as regiões quentes e que o inverno não é a marca comum de todo o globo terrestre. Com isso, Rousseau aprimora sua crítica em relação à origem e diferença das línguas empreendidas pelos modernos iluministas, propondo uma inversão metodológica que culmina numa certa antropologia da linguagem. O aspecto metodológico rousseauiano requer um movimento que, além do olhar perto de si, considere o olhar longe de si. Também com o olhar distante, tem-se garantida a possibilidade de observação da diferença que conduz a particularidades. Esse aspecto geral ajuda a fundamentar a ideia geral do *Ensaio* em torno da origem da música e suas relações. Aqui, a ideia central é a de que “com as primeiras vogais formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros” (ROUSSEAU, 2008, p. 145). Dos vários desdobramentos possíveis dessa consideração pontual, interessa-nos compreender que “[...] a paixão faz falar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os



nervos, os cantos, a palavra, têm uma origem comum” (ROUSSEAU, 2008; p. 145).

Parece-nos agora termos desvelado os aspectos estéticos-filosóficos que podem nos ajudar a interpretar a relação Rousseau e Ópera francesa. Naturalmente, essas questões podem ser exploradas em outras obras de Rousseau e enriquecidas com outras fontes. O caminho que fizemos até aqui concentrou-se em interpretar alguns momentos do *Ensaio*, que tem seu período de elaboração entre 1756 a 1761, posterior à sua participação na *Querelle des Bouffons* em 1752, e da *Carta*, que data de 1753. Não foi por acaso que recaímos interpretativamente sobre parte do *Ensaio* para retomar a problemática central do nosso estudo. Acreditamos encontrar nele, anos depois, o espírito da *Querelle*, princípios e conceitos fundamentais da *Carta* ampliados e aprofundados. No passo que seguimos agora, a *Querelle* como acontecimento histórico e a *Carta* como marca dessa problemática, tomaram espaço nos ajudando a perseguir nosso objetivo: a compreensão da relação entre Rousseau e a Ópera francesa na perspectiva do conflito de racionalidades, que se expressa na recusa do genebrino ao aferrado conceito de razão iluminista e na reposição de um novo conceito de natureza.

O Palais-Royal hospedou, no ano de 1752, uma companhia itinerante italiana que viria a estremecer a Ópera de Paris. Os *intermezzi* de óperas bufas ali apresentados, com duração de pouco mais de um ano, levaram a França da época a um intenso e rápido debate. De um lado, puseram-se os adeptos da música italiana e, de outro, os defensores da música francesa. O aspecto filosófico dessa relação encontra um ponto expressivo nesse acontecimento histórico. Se o leitor atento alçar com vigor seu voo interpretativo, poderá reconhecer o impacto filosófico das reflexões que até agora desdobramos sobre música, linguagem, nações, harmonia, melodia e natureza. É como conflito estético-filosófico que a *Querelle* nos interessa, visto que ela reúne rapidamente esforços e reflexões envolvendo, por exemplo, Rousseau, Diderot e os enciclopedistas: impõe-se com uma força que ratifica seu significado histórico e nos interpela enquanto problema ideológico. De um ponto de vista histórico, podemos considerar que não era a primeira vez que *La serva padrona*, de Pergolesi, estreava em Paris – quando na capital em 1746 não veio a alcançar o sucesso de 1752. Uma investigação histórica dessa possibilidade revela um movimento de mudança cultural significativo em um curto espaço de tempo. São possibilidades de leitura, por exemplo, uma não renovação da Ópera francesa desde a morte de Lully, em 1687; a continuidade assumida por Rameau em relação à tradição

lullista; contestações que daí nasciam. A figura, principalmente de Rameau, passa a indicar convencionalismos, tanto no que diz respeito ao apego à tradição musical anterior como a resistência a outros gêneros que passavam a agitar a cena lírica, como é o caso dos balés.

O peso musical, teórico, mitológico conduziu o público a uma espécie de cansaço. Como consequência, teve-se, em 1751<sup>5</sup>, o sucesso do teatro da Feira. Ali se escutavam comédias e paródias das grandes óperas, espetáculos rápidos e divertidos que remontavam ao cotidiano. Nesse contexto, as obras *buffas* trazidas pelos italianos encontraram um terreno fértil: cansados da *ópera séria* francesa, que já não emocionava, o público dedicou-se à *buffa* com voracidade (MASSIN, 1997). As peripécias cômicas, com poucos personagens; rapidamente apresentados, erguiam-se a partir de temas realistas e cotidianos; para isso, assumiam uma linguagem musical leve e arejada. Esse novo contexto em torno da música erguerá o grande movimento da música italiana contra a música francesa. Historicamente, ficaram conhecidos o “canto do rei” e o “canto da rainha”. Do primeiro aproximavam-se os partidários da música francesa, do segundo, o da música italiana. A intensidade deste movimento passa a perder força em 1753. No entanto, quando tudo parecia se acalmar, Rousseau surge reascendendo a polêmica em grande estilo com a famosa *Carta sobre a música francesa*, escrita em 1752 e publicada apenas em 1753. O genebrino não dá a menor importância para a *Querelle des Bouffons* propriamente dita, e busca a questão para o seu terreno favorável, atacando a música francesa. Como pressuposto filosófico básico, Rousseau entende ser a música francesa o lugar no qual a natureza não se faz lembrar em nenhum detalhe. É a partir do coração de sua filosofia, o conceito de natureza, que a *Querelle* foi então examinada.

Uma crítica da ópera francesa pode ser lida em Rousseau a partir de sua crítica mais ampla ao moderno. A modernidade que se corrompe ao afastar-se da natureza produz, conseqüentemente, uma cultura antinatural. De certo modo, todo o aparato barroco está próximo ao que pode se entender em Rousseau como artificialização da vida a partir dos critérios de uma razão que diverge da natureza. Seu problema filosófico-musical segue essa senda e pode ser entendido, por exemplo, na recusa ao convencionalismo na ópera, a pompa

<sup>5</sup> Conforme Massin (1997), o ano de 1751, que consagrava a reabertura da Feira em Paris, assinalou o lançamento do primeiro volume da colossal realização de Diderot e de seus amigos, a *Encyclopédie*. D’Alembert nela passava a limpo as teorias musicais de Rameau; Diderot, o barão de Grimm, e d’Holbach atuavam como críticos de arte; Rousseau, que tinha ao seu cargo os textos de economia política, além disso era “copista de música” e compositor.

dos libretos, a interpretação standard da mitologia, os aparatos e exageros das montagens e a ausência de ação dramática (MASSIN, 1997). Em se tratando do material musical, sua analítica segue o princípio de uma antinaturalidade. Massin (1997, p. 504) o designa bem: “[...] Pasteurização [...]”. Aqui reside aquele interesse pela harmonia que citamos anteriormente. Esse autor designa o demasiado esforço racional na concepção musical que o aproxima em demasia da capacidade de jogo com cálculos, formas, frações e progressões. Brilhos, gestos e ornamentos perpassavam o material musical da Ópera francesa, pondo em último plano o próprio sentimento necessário à ação dramática. Contra a música francesa, Rousseau apresenta a música italiana, filosoficamente e isso pode ser interpretado a partir da naturalidade cantante e espontânea que o filósofo identifica aí; e, politicamente, como recusa a Rameau, sua harmonia e simbologia, que em sua música fazia viver o século de Luís XIV: se foi possível ouvir de Rousseau elogios a Rameau ao compor o *Dardanus* (1750), agora o genebrino e os enciclopedistas representavam a maior força inimiga de Rameau e seu legado.

A racionalidade harmônica, aquela que remonta não só ao pitagorismo grego, mas, em sentido moderno, a *ratio* cartesiana, é a marca do legado musical de Rameau e passou a ser a marca por excelência da grande música francesa. Trata-se da concepção segundo a qual a música é puramente racional e ganha sua universalidade ao ser a mesma em todos os lugares e circunstâncias. A possibilidade de compreensão da música só é possível universalmente. Já em Rousseau, a proximidade com a natureza é o que torna a música um fenômeno próprio do coração humano, nela implicam-se experiência e significado, os quais determinam-se pela familiaridade e impressões morais e não pela universalidade. Com Rousseau temos a experiência da música e a melodia é tomada como princípio para tornar isso claro, enquanto experiência antropológica-histórica-cultural. Esta perspectiva rompe com o ideal de validade universal e eternidade que se reuniu no princípio unificador da harmonia, base do *Tratado da harmonia reduzida aos seus princípios naturais* (1722), de Rameau. Para o genebrino, a matemática de Rameau incide exatamente no impedimento dos sentimentos. De outro modo, enquanto experiência apenas racional, os processos criativos em música passam pela internalização e obediência a um conjunto de regras antinaturais. Dentre outras coisas, encontra-se prejudicado aí o gênio, que é sinônimo de liberdade e autonomia: como a natureza, o gênio não se submete cegamente a qualquer regra. Para Rousseau e os enciclopedistas, a perspectiva racionalista de Rameau e a dureza de sua música o conduziam mais à doutrinação que a processos de criação artística.

O caráter estético-filosófico do debate entre Rousseau e Rameau reuniu problemas capitais como a relação música e palavra e, principalmente, o tema da arte como imitação da natureza. Ao se erguerem a partir de paradigmas filosóficos diferentes, a perspectiva racional e universalizante de Rameau e a noção rousseuniana da música como expressão da variedade do coração humano guardam consigo, em sentido prático e epistemológico, conflitos de racionalidades que caracterizam a modernidade. Nos parece possível dizer, por exemplo, que fazeres e processos musicais desvelam e nos ajudam na compreensão de problemas mais profundos da epistemologia moderna – aquela iluminista cujo conceito de razão passa a ser a marca fundamental, bem como a crítica ao próprio conceito de razão iluminista, esta que tem Rousseau como principal representante. É contra a razão iluminista que o genebrino poderá abordar um conceito de música enquanto fator histórico cultural. Interpretar no *Ensaio*, escrito bem posteriormente à *Querelle*, estas questões estéticas e epistemológicas em confronto com a *Carta*, que possui uma imediaticidade e simbologia, tendo em vista a adesão rousseuniana ao debate da época, constitui o paradigma de uma filosofia da música rousseuniana que só pode ser compreendida na condição de crítica da modernidade. Em sentido positivo, temos a experiência da arte, ou o modo de ser do estético, em nosso caso específico, a música, como campo de crítica à racionalidade instrumental.

A novidade filosófica da *Carta* consistiu em superar a própria *Querelle*. Rousseau propõe um problema musical em torno da Ópera, mas também para além desta. Música, língua, nação, unidade da melodia possuem aqui a centralidade que ocupariam mais tarde no *Ensaio*. Para uma defesa da unidade da melodia, Rousseau serve-se da musicalidade das línguas italiana e francesa, para fundamentar uma teoria da unidade da melodia. Tanto filosófica quanto musicalmente, a unidade da melodia cumpre função determinante na filosofia rousseuniana. Isso fica claro na *Carta* a partir da ideia de que, para que uma música se torne interessante e leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema. Pensando assim, a harmonia deve concorrer senão para torná-la mais energética, e o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar. Uniformidade e simplicidade devem caracterizar o baixo, guiando de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em resumo, 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). Não foi por acaso que optamos por iniciar nossa reflexão tomando como referência partes do *Ensaio* de 1781. Didaticamente, foi desejo conduzir

o leitor a essa intuição intelectual fundamental que é o fundamento da *Carta* em 1753: a melodia e sua naturalidade como fundamento. Nos dois escritos, a melodia é apresentada como problema de racionalidade e segue a senda aberta em direção à crítica da razão iluminista.

Se Rousseau foi caro ao Romantismo posteriormente, sobretudo ao movimento que se erguia na tradição germânica, isto se deve, dito de forma geral, à sua recusa à razão iluminista, seu conceito de natureza, e à sua racionalidade melódica. É com a autonomia da melodia, em relação ao esforço racional das estruturas harmônicas, que se desvela o conceito de expressividade. Este, por sua vez, junta-se necessariamente à noção de liberdade, criação e genialidade comuns à filosofia do genebrino. A melodia é o que conduz à expressividade, e sua unidade é necessariamente o que garante a expressão dos sentimentos. Melodia aqui deve ser entendida a partir da relação entre música e palavra. Parece-nos possível dizer que a tese da música como origem da linguagem, que encontramos no *Ensaio*, é também princípio norteador da *Carta*. Nesta última podemos ler, por exemplo, que é na parte vocal que se fundamentam as belezas do acompanhamento (ROUSSEAU, 2005). Dentre outras coisas, são dessas questões fundamentais que a noção de beleza e belo musical passam a coincidir com os conceitos de transparência e expressividade. A palavra, ou a música vocal, precisam ser entendidas como fundamento neste contexto. Para o genebrino, a música vocal precede naturalmente e instrumental, de forma que esta última desenvolve-se imitando-a (ROUSSEAU, 2005). Daí sua concepção de música segue a tripartite divisão característica do seu século e assumida na *Carta*. Lê-se: “Toda música se compõe de três coisas: melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo” (ROUSSEAU, 2005, p. 8).

Para além de uma mera divisão ou conceitualização, quando o filósofo divide a música em três dimensões, sua preocupação é sempre mostrar a importância da melodia, a qual deve ser o ponto de partida para a criação em música. É ela, a melodia, que deve conduzir o conjunto das relações musicais. De todo modo, melodia deve ser entendida aqui como as entonações, os acentos e as rítmicas da linguagem, de forma específica, a voz humana. Assim, chegamos a um ponto fundamental que nos orienta às conclusões de nossa reflexão. Trata-se de compreendermos que é partir desse pressuposto básico, da melodia como imitação da voz humana, que se ergue a problemática filosófica rousseauiana de que é só a partir da melodia que se extrai o caráter particular da nacionalidade de uma música. Aqui parecemos agora encontrar, de forma bem específica, o sentido da relação de Rousseau com a Ópera francesa, sua

suspeita em relação ao limite musical da língua francesa, a relação da música com a nações, a política, a linguagem. Como podemos perceber, trata-se de um problema estético-filosófico-musical que se movimenta do mundo prático ao teórico, conduzindo-nos à esfera mais ampla da epistemologia moderna. Nas trilhas da reflexão que aqui nos propomos, precisamos ainda compreender, e a *Carta* oferece-nos esta condição, que a centralidade que a melódica ocupa exige a relação direta entre música e palavra, ou, dito de outra forma, que as duas não sejam senão a mesma coisa. Rousseau está musicalmente próximo do canto acompanhado e segue o já antes entendido por nós: que a melodia se origina dos acentos da voz humana determinados pela língua. Esta perspectiva gera, o que a *Carta* antecipa em certa medida, a teoria da linguagem que perpassou o *Ensaio* anos mais tarde e, ao incorporar a ideia de simplicidade melódica ou musical, coincide com o conceito de natureza de Rousseau, pondo a música no todo de sua teoria filosófica, social e antropológica.

Filosoficamente falando, é a partir do princípio da melodia, ou ampliando a questão, a partir de uma racionalidade melódica, que Rousseau estabelece as condições de se justificar, como o faz na *Carta*, sua posição de preferência pela língua italiana em detrimento da francesa. A melodia é o que oferece as condições de extrair o caráter particular da música de cada nação (ROUSSEAU, 2005). Nos parece, e talvez este seja o objetivo geral deste nosso ensaio, que o tema Rousseau e a Ópera francesa torna-se fortuito quando pensado por esse caminho. Ao passo que remete ao universo prático do fazer musical, desvela uma relação profunda que questiona a epistemologia, superando um mero espírito de preferências entre esta ou aquela outra língua. Sua recusa da língua francesa e preferência pela italiana se dão a partir de um problema musical, o qual precisa ser entendido no contexto mais amplo de sua filosofia e teoria da linguagem. Quando se lê na *Carta* em relação à língua italiana que ela é doce porque as articulações são pouco complexas e o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, bem como a ideia de que muitas sílabas são formadas apenas por vogais, e elisões tornam-se frequentes e favorecem a pronúncia (ROUSSEAU, 2005), conseguimos vislumbrar com clareza a profundidade da relação entre racionalidade harmônica e melódica. Elas são o pano de fundo subterrâneo que possibilitam a *Carta* e o *Ensaio*, assim como a compreensão da posição de Rousseau no contexto da *Querelle*. Para nós, objetivamente, permite lançar luzes a respeito da relação de Rousseau com a Ópera francesa.

A musicalidade da língua italiana permite expressividade e potencializa o belo musical. Esta é uma das ideias gerais de Rousseau. O que existe em excesso

na língua italiana, falta à francesa. Com marca emotiva, o que falta à língua francesa, a italiana potencializa a comunicação dos sentimentos de forma mais próxima à natureza. Segundo Rousseau (2005), trata-se de uma língua sonora, com vogais em sua maioria brilhantes por não possuírem ditongos compostos e quase sem vogais nasais. Com articulações esparsas e fáceis, distingue melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e cheio. Esse esforço rousseauiano em descrever as relações sonoras e a musicalidade da língua italiana deve ser entendido no todo de nossas reflexões. Vamos perceber, assim, que seu empreendimento quer aproximar música e língua, ou seguindo o argumento da *Carta* e do *Ensaio*, mostrar que elas são uma só coisa. Que na origem tudo é melodia, e o distanciamento dela consiste no erro moderno que em Rousseau equivale ao distanciamento da natureza. Se o conceito de natureza do genebrino não possui um significado físico-mecânico e dirige a uma unidade dada imediatamente à nossa experiência, que orienta a disposições naturais e meio ambiente físico e social, a música segue essa mesma perspectiva, e a melodia representa esse paradigma. Dessa forma, é possível dizer que o tema Rousseau e a Ópera francesa desvela-se como problema estético-musical, quando em sentido filosófico nos permite compreender o princípio da melodia enquanto problema de racionalidade.

## Referências

COOPER, L. D. **Rousseau**: Nature and the Problem of the Good Life. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

DALBOSCO, C. A. **Educação natural em Rousseau**: das necessidades da criança e dos cuidados do adulto. São Paulo: Cortez, 2011.

DESCARTES, R. **Compendio de Música**. Tradução de Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Tecnos, 2001.

GARCIA, D. F. Rousseau contra a música francesa. Sefim – interdisciplinar de música, filosofia e educação. **Anais...** v. 3, n. 3, p. 21-36, 2017. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/537/375>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

KÜHL, Paulo M. A comparação entre a ópera italiana e a francesa: Raguenet e a irredutibilidade de duas tradições. **Revista Música**, v. 14, n. 1, p. 151-176, 2014.

MARQUES, J. O. A. Rousseau, Rameau e o Ensaio sobre a origem das línguas. In: JORNADA DE ESTUDOS J.-J. ROUSSEAU, I, Departamento de Filosofia da USP, 24 a 26 de março de 2010. **Anais...** São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/ensaio.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NEUHOUSER, F. **Rousseaus Theodicy of ‘Amour Propre’**: Evil, Rationality and the Drive for Recognition. Oxford, 2008.

RAGUENET, F. Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas [1702]. Tradução e notas de Paulo M. Kühl. **Revista Música**, v. 14, n. 1, p. 177-197, 2014.

RAMEAU, J. P. **Démonstration du principe de l’harmonie servant de base à tout l’art musical théorique & pratique**. Paris: Durand, Pissot, 1750.

ROUSSEAU, J. J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.



ROUSSEAU, J. J. **Carta sobre a música francesa**. Tradução e notas de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. Textos Didáticos, 58.

\_\_\_\_\_. **Emil oder über die Erziehung**. München: UTB, 1995.

\_\_\_\_\_. **Do contrato social** (1757): discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. São Paulo: Abril cultural, 1978. Coleção os Pensadores.

\_\_\_\_\_. Émile. **Éducation – Morale – Botanique**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969. (Sigla: OC IV)