

Música e moral na querela Rousseau-Rameau

Leonardo Canuto de Barros

Universidade de São Paulo (USP).

É em Chambéry, entre os anos de 1732 e 1736, que Jean-Jacques Rousseau se dedica verdadeiramente ao estudo das obras teóricas de Jean-Philippe Rameau. Após dominar os princípios harmônicos propostos pelo autor do *Tratado da harmonia*, o genebrino se lançará efetivamente no ofício de musicista. Diante dessa autoridade construída durante o aprendizado musical de Rousseau, ter uma obra chancelada por Rameau seria uma das mais gratificantes recompensas. Em 1745, instalado em Paris, Rousseau mantém seu projeto de entregar-se à arte da composição. Como "Nada se consegue em Paris quando se vive isolado" (ROUSSEAU, 2008, p. 307), recorre ao mecenas de Rameau, o Sr. Poplinière, e consegue, então, expor uma de suas criações ao célebre músico.

Julgando que ele protegeria com prazer a obra de um dos seus discípulos, quis-lhe mostrar a minha. Recusou-se a vê-la, dizendo que não podia ler partituras, porque isso o fadava muito. La Poplinière disse então que se poderia fazê-la ouvir, e ofereceu-me reunir músicos para executarem alguns trechos. [...] Rameau, desde o começo da audição, começou a dar a entender, por ultrajantes elogios, que a composição não poderia ser minha. Não deixou passar nenhum trecho sem dar sinais de impaciência;

mas a uma ária de contralto, cujo canto era másculo e sonoro e o acompanhamento muito brilhante, não se pôde conter; apostrofo-me com uma brutalidade que escandalizou todo mundo, afirmando que uma parte do que acabava de ouvir era de um homem consumado em arte, e o resto de um ignorante que não sabia sequer música. (ROUSSEAU, 2008, p. 307)

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

*Há quinze anos trabalho para me fazer digno de vosso olhar, e cubro-me de cuidados para favorecer as jovens Musas das quais vós desvelais o talento. Mas, para compor a música de ópera, eu me encontrei, sem saber como, metamorfoseado em músico. É nessa qualidade que o Sr. Duque de Richelieu me convidou a encenar *Os divertimentos da princesa de Navarra*; ele mesmo exigiu que fossem feitas as adaptações necessárias para adequá-los ao novo tema. Fui respeitoso ao obedecer à insistência do duque, esse é o único partido possível diante de minha sorte. (ROUSSEAU, 1932, p. 275)*

Apesar de, na resposta à carta do genebrino, Voltaire reconhecer os talentos de Rousseau, as adaptações feitas no drama receberam severas críticas.

[...] foi-me dito que eu deveria refazer o trabalho em muitos pontos, sobre os quais tinha de consultar o Sr. Rameau. Aborrecido com tal conclusão, que me chegava em vez dos elogios que esperava e que me eram devidos, voltei para casa com a morte no coração. Fiquei doente, esgotado, vencido pelo desgosto. E, durante seis semanas, não estive em condições de sair. (ROUSSEAU, 2008, p. 310)

Jean Starobinski compreende essa doença como a morte simbólica de Rousseau. O episódio foi interpretado como um duplo golpe que produziu profunda fissura na honra do filósofo, uma vez que o ataque partiu de dois grandes mestres, que lhe inspiraram grande admiração: Rameau e Voltaire. Quando deles Jean-Jacques esperava a chancela de seu esforço por meio de um gratificante reconhecimento, os dois o atacaram. O episódio, que deveria coroar o ofício obstinadamente perseguido por Rousseau e também render-lhe algum dinheiro, resultou apenas em fracasso. Quando o genebrino se encontrou restabelecido da doença e foi à casa do duque para receber suas honras e honorários, este já havia partido em direção à Escócia. Sobre o fato, comenta Starobinski:

Rousseau se declara roubado. Sob sua pluma, é construída uma singular justaposição entre honra e honorários. Ele foi amputado em seu nome, em sua carne, em seus bens. Se Voltaire e Rameau foram investidos de um papel paternal durante certo tempo, eles agora aparecem como os conspiradores (sob o nome sintético de Ramire!) de uma aventura castradora, infligindo a Rousseau declínio e perda sob todos os aspectos. (STAROBINSKI, 2012, p. 268)

A paixão obstinada pela música chocou-se, então, contra o muro da razão erguido por Rameau e Voltaire. Esses pensadores, para defender os ideais classicistas compartilhados nos aristocráticos salões, não pouparam censuras à arte autodidata. A verdade natural dos sentimentos foi substituída pela verdade da nobre razão. O trabalho sem regra e ciência foi reduzido à falta de talento e gosto. Nesse sentido, pouco digno seria para as artes, que tanto contribuíram para o progresso dos costumes, se algum autodidata avesso à rígida estrutura classicista conseguisse obter prestígio na sociedade das Luzes.

As concepções filosóficas e estéticas do genebrino o libertaram da rígida estrutura classicista em que seus mestres – sob os aplausos dos salões – se envolveram. Mergulhado nas verdades do coração, Rousseau conferiu ao sentimento natural² e autêntico o mesmo

¹ A adaptação do drama voltairiano proposta por Rameau foi nomeada Festas de Ramiro.

² Em seu artigo *Réflexions sur l'idée de nature chez Rousseau*, Paul Bénichou elege a ideia de natureza como tema central da obra de Rousseau. Segundo o autor, o

grau de autoridade daquela verdade refugiada em regras fixas e exatas. No embate contra Voltaire, o filósofo advertiu seus leitores sobre o quão inautêntica era a corrupção dos costumes cultivados nos aristocráticos salões, ambiente que, à época, retomava a antiguidade clássica. Enquanto Voltaire exaltava o luxo e os costumes de seu tempo, Jean-Jacques tecia na trama da história a corrupção parisiense, colocando-se como porta-voz da virtude genebrina.

Outros males, piores ainda, acompanham as letras e as artes. Tal é o luxo, como elas nascido da ociosidade e da vaidade dos homens. O luxo, raramente, apresenta-se sem as ciências e as artes, e estas jamais andam sem ele. [...] Que seja o luxo um indício certo de riquezas; que sirva até, caso se queira, para multiplicá-las; que se deveria concluir desse paradoxo tão digno de ter nascido em nossos dias? E que se tornará a virtude, desde que seja precioso enriquecer a qualquer preço? Os antigos políticos falavam constantemente de costumes e de virtudes, os nossos só falam de comércio e de dinheiro. (ROUSSEAU, 1973, p. 352)

natural é compreendido por Jean-Jacques em oposição ao que é artificial, isto é, o filósofo genebrino distingue aquilo que é puramente natural daquilo que é introduzido pelo artifício. E a ideia de artificial, nesse sentido, é estabelecida como tudo o que resulta de uma intervenção da vontade e da inteligência humanas, modificando a natureza das coisas. É assim que se opõe natureza e arte — ou, se quisermos, música. Bénichou comenta que é fácil distinguir o que é natural do que é artificial quando tratamos de elementos como as paisagens, os alimentos, as flores etc., mas não encontramos a mesma facilidade quando efetuamos essa distinção sob a dimensão humana, pois o homem, ao mesmo tempo, carrega aspectos naturais e artificiais. Por isso, o autor diz que o termo "natural", levando-se em conta o ser humano, pode ser compreendido apenas de modo relativo. Quando se trata do homem, podemos apenas comparar o artifício complexo ao artifício mais simples, a saber, o artifício mais próximo da natureza propriamente animal. À complexidade dos eventos humanos estabelecidos pela razão, pode-se opor uma simplicidade próxima da natureza, e é esta simplicidade identificada por Rousseau à "natureza primeira". (BÉNICHOU, 1984, p. 126)

Essas palavras foram um ataque direto³ ao autor do poema *O mundano*, escrito por Voltaire em 1736 para agradecer à sábia natureza por trazê-lo à vida em uma época inteiramente feita para seus costumes. O mesmo tom crítico é assumido quando Rousseau, emprestando voz a seu personagem Saint-Preux, do romance *La Nouvelle Héloïse*, acaba por descrever a partir de seu próprio ponto de vista o que encontra no teatro e na Ópera de Paris. Nessa descrição, o filósofo parece voltar-se novamente contra os autores de *A princesa de Navarra* e *Festas de Ramiro*.

[...] para todo homem não desprovido de gosto pelas belas artes, a música francesa, a dança e o maravilhoso misturados farão sempre da Ópera de Paris o mais entediante espetáculo que possa existir. Finalmente, talvez os franceses não precisem de espetáculos mais perfeitos, pelo menos quanto à execução; não que não estejam perfeitamente em condições de conhecer a boa, mas porque neste ponto o mal os diverte mais do que o bem. Preferem escarneçar a aplaudir, o prazer da crítica os compensa do tédio do espetáculo e é-lhes mais agradável zombar não quando estão mais presentes do que comprazerem-se enquanto lá estão. (ROUSSEAU, 1994, p. 258)

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

Assim, se no passado de Jean-Jacques Rousseau havia muitos fatores singulares, provados por sua história pessoal, que o levaram a recusar o berço classicista de Voltaire e Rameau, qualquer um desses motivos deveria agora ser abandonado. A mutilação de sua honra e de seus honorários não justificaria de modo algum o combate do genebrino.

³ A oposição levantada contra seu antigo mestre será ainda mais dura e direta quando Rousseau tornar pública a *Carta sobre a providência*, escrita pelo filósofo em 1756, como resposta ao poema voltairiano sobre o desastre de Lisboa.

As provas que incriminam a arte criada por seus antigos mestres deveriam ser recolhidas em alguma maior autoridade. Se, do ponto de vista da técnica musical, foram seus mestres mesmos que levantaram o baluarte da razão, Rousseau escolheria o caminho da moral, recusando à arte parisiense a verdade e a autoridade da virtude.

No mais breve capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Jean-Jacques Rousseau aponta de maneira contundente o erro dos músicos de seu tempo (leia-se Jean-Philippe Rameau):

Vede como tudo nos traz continuamente de volta aos efeitos morais de que falei e como os músicos que somente veem no poder dos sons a ação do ar e o tremor das fibras estão longe de conhecer em que reside a força dessa arte. Mais a aproximam das impressões puramente físicas, mais a afastam de sua origem e mais lhe retiram também sua primitiva energia. Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá mais nenhum efeito sobre nós. (ROUSSEAU, 2003, p. 167)

Instrumentalizada pela valorização desmedida de seu potencial harmônico, a música tornou-se suporte lógico para a comunicação de princípios físicos e matemáticos, perdendo a energia originária que a tornava capaz de movimentar o espírito do ouvinte e tocar-lhe o coração. A crítica ao desfibramento musical mostra sua compatibilização moderna com o universo da ordem e do cálculo. O ordenamento dos fenômenos físicos, exaltado na ideia de natureza perfeita, foi, por esses músicos, redimensionado na arte. Como na música o que pode ser regrado em técnicas sistemáticas é seu caráter instrumental, a harmonia foi eleita o indício de sua perfeição.

Na introdução ao *Tratado da harmonia*, Rameau salienta: "A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras devem ser tiradas de um princípio evidente e este princípio não pode ser conhecido sem o auxílio das Matemáticas." (RAMEAU, 1722 apud YASOSHIMA, 2012, p. 8). Tanto a busca por princípios evidentes como o papel ocupado pela matemática na constituição desses princípios aproximam a teoria ramista do pensamento cartesiano. O músico deixou explícita a importância de Descartes para a constituição de seu pensar, como evidencia esta passagem da obra *Démonstration du principe de l'harmonie*: "Esclarecido pelo método de Descartes, que afortunadamente eu

havia lido e pelo qual fiquei impressionado, comecei a procurar em meu próprio interior [os princípios que almejava encontrar].” (RAMEAU, 1722 apud YASOSHIMA, 2012, p. 8).

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

A época valoriza as “ideias claras e distintas”, as formas delimitadas que a razão vai buscar na Natureza. Em conseqüência, inclina-se a julgar a música, então praticada nos salões, um complemento essencial da vida mundana, paralelo à conversação. Trata-se de uma recreação nobre, que saiu do coro das igrejas para a intimidade dos círculos aristocráticos. Desenvolvida graças às necessidades litúrgicas, passou a integrar, como divertimento, a etiqueta das cortes. Tudo, na música, parece condizer com esse status social do supérfluo e do luxo. Inconsistente, sua matéria surge a cada instante e a cada instante se desfaz; inespacial, depende do tempo que ela própria articula e que a desarticula.
(NUNES, 1998, p. 75)

Quando Rameau coloca a música no campo do conhecimento e do entendimento, a partir do modelo cartesiano, ele atua contra essa tradição que reduzia a música ao luxo e ao supérfluo. No trecho a seguir, extraído do prefácio de *Démonstration du principe de l’harmonie*, fica acentuada essa ideia:

É à música que a natureza parece atribuir o princípio Físico das primeiras noções puramente Matemáticas sobre as quais todas as ciências se desenvolvem, quer dizer, as proporções, Harmonicamente, Aritmética e Geometricamente, de onde seguem as progressões de mesmo gênero, e que se manifestam no primeiro instante que ressoa um corpo sonoro [...]. (RAMEAU, 1750, p. VI)

A ressonância do corpo sonoro baseada em princípios matemáticos e físicos, ao ultrapassar o campo da música e penetrar também a geometria e a aritmética, ganha um caráter universal e objetivo que só foi possível devido à primazia harmônica. Rameau não trata da música de modo a prendê-la às particularidades de uma língua. É por isso que, para o autor, a música instrumental prevalece sobre a vocal. Todo o sistema harmônico se torna uma linguagem única cujo valor é maior do que o de melodias particulares. Não obstante seja recorrente a ideia de que Rameau foi o líder do partido que defendia a música francesa durante a Querrela dos Bufões — sendo Rousseau o representante maior do outro lado, a saber, o de defesa da ópera italiana —, esse posicionamento em si mesmo contraria as ideias ramistas, já que o autor se encontrava distante dessas disputas relativas a particularidades da música, tal como a que diz respeito ao idioma da melodia. Nesse sentido, aponta Enrico Fubini:

Rameau supera assim as posições de seus contemporâneos e se situa idealmente fora das polêmicas em que, malgrado sua vontade, encontrou-se imerso. Com efeito, não sente a necessidade de tomar posição a favor da música italiana ou da francesa: a música é, antes de tudo, racionalidade pura e é também, por sua natureza, a mais universal das linguagens; "há cabeças igualmente organizadas em todas as nações onde reina a música" e é absurdo pretender que "uma nação possa ser mais favorecida que outra." As diferenças entre uma e outra nação residem essencialmente na melodia, a qual tem a ver sobretudo com o gosto. A prioridade da harmonia sobre a melodia no pensamento de Rameau é ideal e funda-se no fato de que não se pode dar "regras seguras" para a melodia, mesmo não possuindo esta última menos força expressiva. (FUBINI, 1971, p. 34)

A centralidade da harmonia na discussão acerca da universalização e objetividade da música permitiu a Rameau deslocar essa arte, outrora periférica, para o eixo das musas. Restaurada sua dignidade, a musa antes marginal passa a integrar disputas intelectuais nas quais figuram os maiores expoentes da cultura iluminista. Embora não tenha sido o único responsável por essa transformação no modo de ver a criação musical, Rameau foi um dos grandes nomes da história da música durante a modernidade. Seu adversário, Rousseau, manteve-se à altura. Em termos conceituais, se quisermos identificar o foco do embate entre ambos, percebemos que reside sobretudo na questão acerca dos elementos harmonia e melodia.

Apesar das discordâncias, Rousseau, à época da publicação da *Dissertação sobre a música moderna*, de 1743, não escondia a grande admiração que sentia pela figura do autor do *Tratado da harmonia*; defendeu, inclusive, a importância da noção matemática na música, como revela esta passagem:

Enfim, o raciocínio conduz-nos ainda a conhecer sensivelmente que a música, dependente dos números, deverá ter a mesma expressão que eles: necessidade que não nasce apenas de uma certa convenção geral, mas do fundo mesmo dos princípios físicos desta arte. (ROUSSEAU, 1995, p. 171)

Mas poucos anos depois, em 1745, essa admiração seria sufocada e transformada em recusa. Após as críticas de Rameau, Jean-Jacques se empenhou em redigir diversos textos nos quais contestava a primazia harmônica na música, agindo, assim, manifestamente contra o pensamento ramista. O filósofo genebrino, na contramão do discurso de Rameau, escreveu em defesa da melodia, destinando severos ataques contra a concepção matemática e física da música.

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

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

nasce da virtude, será igualmente virtuosa. Se nasce da corrupção, certamente os vícios estarão reverberados em seus sons.

Rousseau resgata na antiguidade grega o exemplo de música e de língua virtuosas.⁴ No *Ensaio*, o filósofo adverte para a unidade expressiva original das primeiras línguas, as quais eram ao mesmo tempo poesia e música. Essa unidade opera como um parâmetro para medir o grau de musicalidade das línguas. Vale frisar que nas primeiras línguas, segundo Rousseau, havia a primazia da melodia sobre a harmonia. Nesse sentido, quanto mais harmônica uma língua fosse, mais distante da natureza (ou corrompida) ela estaria. É exatamente esse o caso das línguas modernas, ao passo que a língua grega é essencialmente melódica. Colocando-as numa escala, as línguas modernas aproximar-se-iam mais de um extremo, o da convenção social, e a grega, de outro – o da espontaneidade natural. A música grega, então, não estaria completamente livre da harmonia. O ouro não seria inteiramente separado da ganga bruta, restaria nele certa impureza. A melodia da língua grega só existiria enquanto a língua mesma existisse, e esta só existe na impureza da construção racional.

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

Foi quando a Grécia começou a ser inundada por livros e por poesia escrita que, por comparação, todo o encanto de Homero se fez sentir. Os outros poetas escreviam, somente Homero cantava; e seus cantos divinos somente cessaram de ser ouvidos com encantamento quando a Europa se cobriu de bárbaros que se puseram a julgar o que não podiam sentir. (ROUSSEAU, 2003, p. 120)

O canto da poesia atribuída a Homero, numa escala que vai do natural ao social, se situa, não obstante sua impureza representativa inevitável, o mais próximo possível do plano da natureza, bem como os ouvidos são menos ou mais corrompidos numa escala

⁴ Vale salientar que Esparta era o exemplo grego de cidade virtuosa levantado por Rousseau: "Roma e Esparta levaram a glória humana ao mais alto grau que ela poderia alcançar, todas as duas brilharam ao mesmo tempo por suas virtudes e por seu valor." (ROUSSEAU, 2003, p. 539.).

que vai dos menos apurados pela harmonia aos mais acostumados com a articulação. O predicado melódico é perfeitamente respeitado na música identificada com a língua grega, porquanto nela a melodia tem primazia sobre a harmonia.

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

Tendo o estudo da filosofia e o progresso do raciocínio aperfeiçoado a gramática, retiraram eles à língua aquele tom vivo e apaixonado que a tornara, a princípio, tão cantante. [...] Assim a melodia, começando a não ser mais tão aderente ao discurso, adquiriu insensivelmente uma existência própria e a música tornou-se mais independente em relação às palavras. Então, pouco a pouco, cessaram também esses prodígios que ela produzira quando era apenas o acento e a harmonia da poesia e quando lhe dava, sobre as paixões, esse domínio que a palavra exerceu, depois, somente sobre a razão. Por isso, logo que a Grécia se viu cheia de sofistas e de filósofos, não se viram mais nela nem poetas nem músicos célebres. Ao cultivar a arte de convencer, perdeu-se a de emocionar. (ROUSSEAU, 2003, p. 173-174)

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

[...] a servidão acrescentou sua influência à influência da filosofia. A Grécia escravizada perdeu esse fogo que somente aquece as almas livres e não mais encontrou, para louvar seus tiranos, o tom com que cantara seus heróis. A mistura dos romanos enfraqueceu ainda mais a harmonia e o acento que a linguagem ainda possuía. O latim, língua mais surda e menos musical, prejudicou a música ao adotá-la. O canto usado na capital alterou pouco a pouco o das províncias; os teatros de Roma prejudicaram os de Atenas. Quando Nero ganhava prêmios, a Grécia cessara de merecê-los; e a mesma melodia, partilhada entre duas línguas, passou a convir menos a ambas. (ROUSSEAU, 2003, p. 174)

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

Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substituiu a persuasão? Não se precisa de artifício nem de figuras de estilo para dizer: esta é a minha vontade. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser dai dinheiro, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. (ROUSSEAU, 2003, p. 177)

A melodia da linguagem foi silenciada pelo "dai dinheiro". De outro lado, quando Atenas era livre, existia energia na língua e na música gregas. Rousseau defende que a liberdade de um povo é garantia para que uma musicalidade expressiva integre os seus costumes.

Há línguas favoráveis à liberdade: são as línguas sonoras, prosódicas, harmoniosas, cujo discurso é compreendido de muito longe. As nossas são feitas para o murmúrio dos sofás. Nossos pregadores atormentam-se, suam nos templos, sem que nada saibamos do que disseram. Após terem-se esgotado de tanto gritar

durante uma hora, saem do púlpito meio mortos. Decididamente, não valia a pena fátigar-se tanto. (ROUSSEAU, 2003, p. 178)

Nessa passagem, o filósofo volta a atacar os costumes de seu tempo, por meio da crítica às línguas modernas, em especial o francês. A música da época, cultivada entre o luxo e a ostentação da Ópera de Paris, e a literatura presente nos aristocráticos salões foram os elementos encontrados pelo genebrino para mensurar a corrupção da sociedade parisiense. Em *La Nouvelle Héloïse*, o personagem Saint-Preux comenta que a Ópera de Paris é tida como "o espetáculo mais pomposo, mais voluptuoso, mais admirável que já foi inventado pela arte humana. É, dizem, o mais soberbo monumento da magnificência de Luís XIV." (ROUSSEAU, 1994, p. 252). Mais à frente, o mesmo personagem afirma que esse espetáculo entediante diverte mais pelo mal do que pelo bem, o que é perfeitamente compatível com as ideias defendidas por Rousseau no *Discurso sobre as ciências e as artes*.

Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição. (ROUSSEAU, 1973, p. 345)

Paralelamente às particularidades melódicas, a escolha pela via moral conferiu à música uma autoridade objetiva ligada à verdade e à virtude, autoridade que busca expandir o máximo possível seu horizonte de aplicação. Segundo Jean-Jacques, o homem sincero interpreta justiça e verdade como palavras equivalentes.⁵ Consagrando a vida à verdade – *Vitam impendere vero* –, o filósofo compromete-se também com a virtude, e é preocupado com ela que Rousseau orienta sua análise a respeito da arte sonora. Se a música é resultado de um conjunto de fatores dependentes do tempo e do espaço – seguindo, é verdade, a tradição iniciada por Montesquieu –, não podemos dizer, contudo, que a teoria rousseauísta não esteve atenta a uma moral carregada também de universalidade. Não é à toa que, mais tarde, Immanuel Kant, ao considerar Rousseau uma

⁵ Nos *Devaneios*, o filósofo afirma que, para o homem sincero, "verdade" e "justiça" são uma só coisa, palavras sinônimas tomadas indiferentemente uma pela outra. Em seguida, conclui: "[...] tudo o que, sendo contrário à verdade, não interessa de nenhuma maneira à justiça, é apenas ficção". (ROUSSEAU, 1986, p. 60.)

espécie de Newton do pensamento moral, afirmará: "Rousseau foi o primeiro a descobrir sob a diversidade de formas humanas previamente admitidas, a natureza profundamente escondida do homem [...]." (KANT, 1994, p. 140).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008.

_____. *Correspondance générale de Jean-Jacques Rousseau*. v. I. Paris: Colin, 1932.

_____. *Devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora UnB, 1986.

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)

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

_____. *Júlia ou a nova Heloísa*. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Oeuvres complètes: écrits politiques*. v. III. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Oeuvres complètes: écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. v. V. Paris: Gallimard, 1995.

STAROBINSKI, Jean. "Paroles et musique". In: *Accuser et séduire: Essais sur Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Gallimard, 2012.

YASOSHIMA, Fábio. *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau: introdução, tradução parcial e notas*. 2012. 319 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.