

MÚSICA NO ILUMINISMO: A POSIÇÃO DE ROUSSEAU COM O *ENSAIO SOBRE A ORIGEM DAS LÍNGUAS**

MUSIC IN THE ENLIGHTENMENT: THE POSITION OF ROUSSEAU WITH THE *ESSAY ON THE ORIGIN OF LANGUAGES*

Gabriel Telles dos Santos Burgarelli**

RESUMO

Este artigo visa abordar o *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Jean-Jacques Rousseau, como um amálgama das contribuições do autor para o debate musical de seu tempo – décadas de 1740 e 1750. A obra sintetizou muitas das ideias do autor sobre o tema e, metodologicamente, as fundamentou no solo de uma teoria mais ampla, relacionando-as diretamente com aspectos da linguagem, da política e da natureza humana. Em alguns aspectos, é por essa ambientação que consideramos o *Ensaio* uma obra da maturidade do pensamento musical de Rousseau, capaz de prestar uma fundamentação mais robusta para argumentos anteriores. Compreendendo, então, a indissociabilidade dessas esferas, buscamos ressaltar argumentos presentes no *Ensaio* que refletem a posição de Rousseau nos embates paradigmáticos concernindo a música no contexto das luzes na França. Dentre eles, destacam-se a primazia do sentimento e a valorização da melodia enquanto objeto pelo qual a música é concebida como arte da imitação.

PALAVRAS-CHAVE: Rousseau; Ensaio; música; língua; iluminismo.

ABSTRACT

This paper aims to approach Jean-Jacques Rousseau's *Essay on the Origin of Languages* as an amalgam of the author's contributions to the musical debate of his time - the 1740s and 1750s. The work synthesised many of the author's ideas on the subject and methodologically grounded them in a broader theory, relating them directly to aspects of language, politics and human nature. In some respects, it is because of this setting that we consider the *Essay* to be a mature work of Rousseau's musical thought, capable of providing a more robust foundation for earlier arguments. Understanding, then, the inseparability of these spheres, we seek to highlight arguments present in the *Essay* that reflect Rousseau's position in the paradigmatic clashes concerning music in the context of the Enlightenment in France. These include the primacy of feeling and the valorisation of melody as the object through which music is conceived as an art of imitation.

KEYWORDS: Rousseau; Essay; music; language; enlightenment.

* Artigo recebido em 16/02/2025 e aprovado para publicação em 07/04/2025.

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás (PPGFIL-UFG), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG. E-mail: gabtelles@live.com.

INTRODUÇÃO

Há muito perduram um grande debate e uma falta de consenso sobre o momento preciso em que Rousseau escreve o *Ensaio sobre a origem das línguas*. Dada a afinidade do texto, tanto argumentativa quanto em estilo de escrita, com o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (*Segundo Discurso*), a dúvida se delimitaria pelas hipóteses de uma breve anterioridade, posteridade ou até uma simultaneidade entre os dois textos. A hipótese muito bem fundamentada por Bandera (2019) nota que a data de escrita do *Ensaio* se encontra entre 1756 e 1761, fruto de uma retomada por Rousseau de um trecho suprimido da versão definitiva do *Segundo Discurso* (de 1755), após os ataques do compositor francês Rameau em *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. O desenvolvimento se dá, então, a partir de um texto embrionário contido no *Segundo Discurso*, o *Ensaio sobre o Princípio da melodia*¹, cujo título sugere atenção central ao fenômeno da música e à defesa das ideias elaboradas na Enciclopédia organizada por Diderot e D'Alembert, para a qual fora convidado a redigir o verbete “Música”. O desenvolvimento teórico da questão leva Rousseau, então, à relação direta com a natureza humana e sua visão própria sobre os primórdios da humanidade, no mesmo método “genealógico” que se observa no *Segundo Discurso*.

Por essa via, o autor se debruça simultaneamente sobre duas temáticas – a língua e a música, como bem explicita o título completo do texto: *Ensaio sobre a origem das línguas, no qual se fala da melodia e da imitação musical*. Ambas as abordagens se articulam de forma direta e reafirmam – refinando os argumentos com o acréscimo de ressalvas – o posicionamento do filósofo em confrontos teóricos que marcaram decisivamente o pensamento musical na França nos anos 1740 e 1750, em especial um que tangia a questão da língua: o embate entre defensores da música francesa e defensores da música italiana, que culminaria no evento histórico conhecido como a “querela dos bufões”². A tese principal nessa produção é de que as línguas e a música tiveram uma mesma origem, mas por diversos fatores se desenvolveram em ramos muito distintos. Essa origem é, em suma, as paixões do ser humano.

¹ Título que Rousseau mesmo usou para se referenciar ao *Ensaio* em uma nota nas primeiras edições do *Emílio*, alterando nas edições seguintes ao título que hoje se conhece.

² Momento em que os posicionamentos sobre a estética da música francesa, já posta em cheque, se intensificam, quando os defensores desta rechaçam publicamente através de manifestos e cartazes pela cidade as apresentações de uma companhia italiana de ópera bufa, que fez grande sucesso em Paris em 1752 com a ópera de Pergolesi, *La serva padrona* (Almeida Marques, 2005).

1 A INDISSOCIABILIDADE ENTRE MÚSICA E LÍNGUA

Na versão final do *Ensaio*, a abordagem inicial de Rousseau recai sobre a língua e sua transformação por um processo histórico. Assim que a elaboração do autor atinge o que seria um ponto de origem, torna-se muito claro: língua e música eram, em um momento original, uma única e mesma coisa. Ocorre que a linguagem “muda de caráter” à medida em que se desenvolvem os negócios, crescem as necessidades e as luzes se expandem; de modo que as línguas, antes apaixonadas, com poucas articulações e consoantes, abundantes em acentos, ritmo e melodia, passam a ser mais justas, falando mais à razão que ao coração (Rousseau, 1973, p. 173). Encontramos aí a raiz argumentativa que, desde o escrito anterior, a *Carta sobre a música francesa*, potencialmente sustenta a inclinação do autor à riqueza de expressividade e gestualidade das óperas bufas italianas em detrimento da retidão e seriedade da ópera francesa, num posicionamento pela primazia do direcionamento da fala e da música ao coração³, às paixões.

Por mais que o autor entenda o desenvolvimento das línguas francesa e italiana como processo fruto de uma só categoria, qual seja, da formação das línguas setentrionais, ele observa no italiano uma distinção devido à sua acentuação muito mais melódica e ao uso mais amplo das vogais – o que, em outras palavras, resultaria em uma maior variedade de notas musicais no exercício comum da língua. O francês, em contrapartida, se aproximaria mais de outras línguas do norte com o uso entroncado de suas articulações, fazendo as consoantes ressoarem mais em sua fala. Em relação à figura do acento, Rousseau suscita um interessante exercício para corroborar o argumento de que os acentos pensados gramaticalmente, no caso da língua francesa, não impactam melodicamente no uso prático da língua, no qual não se encontram variações tonais de fato.

Assumi com a voz exatamente o uníssono de um instrumento musical e, sobre esse uníssono, pronunciei exatamente todas as palavras francesas mais diversamente acentuadas que puderdes reunir. Como não se trata, nesse caso, do acento oratório, mas somente do gramatical, não é sequer necessário que as várias palavras formem um sentido contínuo. Falando desse modo observai se não marcais sobre esse som todos os acentos tão sensível e nitidamente quanto os pronunciados sem dificuldade, variando vosso tom de voz. Ora, posto esse fato, que é incontestável, eu asseguro que,

³ A figura do “coração” aparece com certa frequência na obra de Rousseau e não se trata de aleatória preferência lexical, possui um sentido próprio na produção do genebrino. Como aborda Thomaz Kawauche na leitura do lugar da religiosidade na obra política do autor, o coração dos homens possui um papel de elo com uma instância sublime ou superior, capaz de despertar as inclinações boas e justas. (Kawauche, 2008).

exprimindo-se todas as vossas inflexões no mesmo tom, não assinalam sons diferentes (Rousseau, 1973, p. 179).

A ideia que decorre de tal experiência é que uma língua não é de fato musical se a pronúncia de suas palavras for possível sob inflexões melódicas aleatórias, sem uma linha melódica determinada⁴. Em suma, o francês não pode ser considerado, nos termos de Rousseau, uma língua musical. Na verdade, o genebrino destaca que as línguas modernas da Europa estão todas, em maior ou menor medida, na mesma situação, não escapando sequer a língua italiana, que não é “em si mesma musical”. O que a distingue da francesa, porém, é o fato de que “uma se presta à música e outra não” (Rousseau, 1973, p. 179). Considera-se aqui que “se prestar mais à música” é uma qualidade que deriva da expressividade própria da língua, atestada por Rousseau no italiano pela maior presença de vogais.

Sob tal perspectiva da preferência à língua italiana para a música, que também encontra paralelos na predecessora *Carta sobre a música francesa*, podemos vislumbrar argumentos que provocaram grandes tensões no interior da sociedade francesa: um sentimento de repulsa a críticas como as de Rousseau cresce carregado também de questões políticas. A política, na verdade, já correspondia a uma raiz fundamental dos debates nesse período, como na crítica da corrente de enciclopedistas à cultura aristocrática das músicas de salão como mero ornamento (já em degradação) da estrutura do *Ancien régime*; ou ainda no fato de que Rousseau, bem como outro grande crítico da tradição operística francesa com repercussão local, Friedrich von Grimm, não possuíam nacionalidade francesa (Almeida Marques, 2005).

2 DESENVOLVIMENTO-DETERIORAÇÃO DA MÚSICA-LÍNGUA

O traço marcante no pensamento de Rousseau, basilar em sua teoria desde a “iluminação de Vincennes”⁵ e que justifica seu posicionamento, é a crítica ao enaltecimento do progresso da lógica – vale enfatizar, não ao desenvolvimento lógico-racional humano em si, mas a seu enaltecimento. No caso das línguas, se elas perdem força e ganham clareza, é por uma constante

⁴ Para fins de exemplo, uma língua “musical” nesses termos seria o que atualmente se entende por língua tonal, como o mandarim contemporâneo, onde um mesmo vocábulo possui diferentes significados a depender da melodia de sua pronúncia – uma sílaba aguda seguida de uma mais grave, ou uma mais grave seguida de uma mais aguda.

⁵ Referência ao momento na biografia do autor genebrino em que despertam suas principais ideias morais, sociais e políticas que viriam a ser a base constante de sua produção. É associado por Rousseau mesmo à oportunidade em que se depara com a questão proposta para o prêmio da Academia de Dijon, em 1750: “se o progresso das ciências e das artes têm contribuído para corromper ou purificar os costumes”. Rousseau concorre ao prêmio e o vence, com seu *Discurso sobre as ciências e as artes* (*Primeiro Discurso*).

busca do aperfeiçoamento gramatical e lógico, processo que deteriora sua potência expressiva. “Para rapidamente tornar uma língua fria e monótona, basta estabelecer academias no seio do povo que a fala” (Rousseau, p. 179). É interessante observar que a leitura tão singular⁶ do filósofo sobre o progresso e a razão permeia e é em alguma medida pressuposto de sua teoria da música. Assim como o *Segundo Discurso*, o *Ensaio* lida diretamente com tais problemáticas.

Se o progresso (letramento, rebuscamento) constitui um constante e paulatino distanciamento da língua de sua força e expressividade original, remontar gradualmente a momentos em que essa distância não era tão robusta leva a perceber a língua, em sua origem, como pura expressividade e transferência de sentimentos. Seria, pelos gemidos e suspiros que exprimissem alegria, ou os grunhidos que dissessem dor, puramente melodia. Logo percebe-se que temos no *Ensaio* não apenas uma teoria do desenvolvimento das línguas, mas da própria música, e ambas as origens Rousseau não distingue de fato:

os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas no ritmo e as inflexões melodiosas 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, 1973, p. 192).

A construção pela qual se compreende que as paixões fizeram com que os homens interagissem, lançando as primeiras vozes e primeiras canções, também conduz a uma compreensão de Rousseau que abarca uma teoria da representação. Se as paixões lançam os homens a cantarolar suas primeiras notas, é exatamente o acesso a essas paixões que comovem os olhos, os ouvidos, o nariz, o corpo, enfim, de seu interlocutor. A partir daí, e traçando uma analogia direta com as artes visuais⁷, trabalha-se a ideia de que não é o objeto “suporte” da arte – a pintura, no caso das imagens, os sons, no caso da música – que afeta seu público, mas antes o objeto primeiro que esse representa e revela: as paixões. Jacira de Freitas chama atenção para a posição especial da música no sistema de Rousseau como melhor meio de acesso ao sentimento e à paixão, considerando a tentativa constante do autor de se livrar do excesso de

⁶ A peculiaridade da ideia de razão em Rousseau se observa também no *Ensaio*, que se introduz com a demonstração de que o desenvolvimento das interações dos homens – e consequentemente de sua racionalidade – se dá antes por suas paixões que por suas necessidades físicas, de modo que as primeiras vozes que se ouviu teriam sido muito mais “apaixonadas e melódicas”.

⁷ Uma analogia que posteriormente na obra será reduzida meramente a questões estéticas e pelos conteúdos éticos dessas artes, em contraposição às observações fisicistas, que traçavam paralelos entre as propriedades físicas dessas matérias – cor e som – para encontrar nelas os mesmos efeitos.

“signos representativos entre os homens e as próprias coisas” (2008, p. 54). O valor da representação na música não está, então, na complexidade e multiplicidade de pequenos ornamentos que compõem o todo final da obra, mas, pelo contrário, na forma direta e menos obstruída possível de transmissão de um afeto iniciador. Para Rousseau, o que distingue a música da língua ao longo do desenvolvimento da humanidade é o fato de que a primeira segue o caminho da expressão direta das paixões – medo, raiva, dor, alegria, ternura –, enquanto a segunda, em grande parte devido à escrita, aos poucos perde a habilidade de comunicar sentimentos.

Segundo Rousseau, é na antiguidade e na Grécia antiga que começam a se desvencilhar música e língua. Com a disseminação dos teatros, a prescrição dos cantos a serem executados fez se multiplicarem as regras da imitação, e a língua de fato imitativa se enfraqueceu. Mas até esse ponto de diferenciação das duas esferas, o que se tinha era um único elemento da imitação: a poesia era música e vice-versa, não se encontravam melodias ressoando de forma independente, sem palavras, bem como não se falava sem inflexão melódica. Tal momento produziu “prodígios”, como afirma o autor, que basicamente seriam a expressividade das paixões pela acentuação musical da poesia, algo que se manifestava com “força de império” (Rousseau, 1973, p. 202). Com o desenvolvimento complexo da língua pela lógica, as palavras, desvencilhadas de uma musicalidade, não possuem essa força sobre a razão. Observamos, aqui, o paralelo entre dois pares de elementos: música, enquanto acento e harmonia da poesia, e paixões, por um lado; e palavras, isoladas da inflexão musical, e razão, por outro. Na relação interna ao primeiro dos pares, notamos que a música no contexto da linguagem (ou seja, não independente da expressividade linguística) possui uma força sobre as paixões que, como observamos na leitura de Jacira de Freitas (2008), é essencialmente um desdobramento do poder de representação desse ente. Relação posta como análoga ocorre entre o segundo par, porém não com a mesma intensidade. As palavras representam a razão, mas não com a mesma potência com que a música representa as paixões.

É importante destacar, porém, como a necessidade de integração entre música e palavra opera para ambos os entes. Desvencilhada da intenção de linguagem, a música também perde seu potencial representativo. Rousseau identifica esse processo de dissociação ocorrido na Grécia com a difusão de uma cultura que instituiu desigualdades, distorcendo a arte de comover pela de convencer. O cunho político mais uma vez permeia a análise do autor: a extinção dos célebres músicos e poetas se articula com o desenvolvimento da desigualdade entre os seres humanos pela via da servidão, que tinha por consequência a degeneração da cultura espiritual

e o “aviltamento da criação artística” (Machado, 1973, p. 202). As influências romanas, como latim – que seria uma língua menos musical ainda –, e posteriormente nórdicas, com os povos bárbaros, enfraqueceram ainda mais a Música de acordo com o genebrino. A dureza a que se reduziram os cantos ao longo dos anos e da sobreposição dessas civilizações é o que fez surgir de forma rudimentar o recurso à harmonia, como um meio para torná-los mais sonoros.

3 ELEMENTOS DE UMA TEORIA MUSICAL ORIGINAL

Na leitura de Julia Simon no *Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011), os momentos contraditórios na biografia de Rousseau, que reúne tanto seu posicionamento filosófico crítico aos efeitos das ciências e das artes na sociedade, por um lado, como uma vida de envolvimento com a arte da interpretação, da ópera e da composição musical, por outro, se encontram no mesmo princípio que acompanha os trabalhos do autor: originalidade e autenticidade no desprendimento de julgamentos externos, sempre acompanhadas de um posicionamento que denuncia desigualdades. Um exemplo de tal esforço está em um de seus primeiros trabalhos apresentados em Paris, o *Projet Concernant de Nouveaux Signes pour la Musique*, de 1742, que carregava a intenção de simplificar o sistema de notação musical corrente para que leitura e escrita musical fossem mais fáceis e acessíveis. O sistema vigente naquele momento ainda perdura, com poucas modificações, em grande parte da música ocidental. Segundo Rousseau, porém, as mudanças trazidas pela música renascentista e ao longo do século XVII trouxeram complexidades que apontaram a defasagem daquele tipo de notação. Podemos destacar que um dos objetivos do novo sistema proposto, como afirma o próprio genebrino, é o de reduzir a quantidade de símbolos de representação – linhas, claves, sustenidos, bemóis, breves, mínimas, colcheias – que venham a

sobrecarregar a memória dos estudantes; de modo que, estando o ouvido formado, e tendo os órgãos adquirido toda a facilidade necessária muito tempo antes que estejamos em condições de cantar à primeira vista, segue-se que a dificuldade está toda na observação das regras, e não na execução do canto (Rousseau *apud* Fortes, p. 240).

Observamos, pelas palavras do autor, uma valorização do caráter intuitivo, por assim dizer, da experiência musical, que dialoga com duas de suas teorias; uma já citada, concernente à origem da interação dos homens, e outra que diz respeito à pedagogia – e aqui, mais estritamente, uma pedagogia musical. A primeira se percebe pela aposta de que a origem da

música, bem como das línguas, está nas paixões humanas, paixões essas que, pelo efeito universalizador da teoria do estado de natureza⁸, são marcas constitutivas de qualquer ser humano que experimente o contato com o outro. Dessa forma, antes mesmo de conhecer os símbolos de uma linguagem musical convencional – que, nesse nível de desenvolvimento, não se diferenciaria em muito das línguas escritas, que ao visar clareza perdem sua musicalidade – os estudantes, em alguma medida, já são capazes de fazer música. Ponto também presente e fundamental na segunda teoria: a educação negativa. Como Rousseau desenvolve em *Emílio*, o caminho para a melhor formação de seu aluno é *negativo*, ou seja, de não imposição das convenções que possam o cercar, para que aflore gradualmente nele mesmo os próprios sentimentos que o conduzirão à razão. Tal percurso parece, então, se refletir também nas preocupações quanto à notação musical no processo do ensino da música.

Outro efeito almejado pela nova notação do autor é a economia de espaço para a escrita e, conseqüentemente, de papéis para impressão, que geravam muitos gastos e demandavam grande estrutura à época. Com essa economia, também viria maior praticidade na execução, já que os registros, podendo comunicar mais em menor espaço, permitiriam ao músico virar as páginas menos vezes. Para tanto, a ideia de Rousseau, em contraponto ao tradicional sistema de *pentagrama*⁹, seria distinguir as notas por suas alturas usando numerais para se referir a elas – 1 (dó), 2 (ré), 3 (mi), 4 (fá), 5 (sol), 6 (lá) e 7 (si). A justificativa do uso dos elementos numéricos para a representação das notas se dá pelo argumento da familiaridade e transnacionalidade de tais símbolos, o que se vincula, como vários outros aspectos da teoria rousseuniana, à naturalidade desses elementos mesmos. O curioso (e inovador) é que, em decorrência da escolha de uma das notas para fixação da tonalidade da música – o que, no caso da notação de Rousseau, é registrado no início da primeira linha –, os caracteres numéricos não representarão necessariamente as mesmas notas em sua ordem tradicional, mas sim as relações de intervalo com a nota fundamental, o que reflete na notação uma concepção musical mais abrangente e mais fluida no que tange o referencial tonal, rompendo com a escolha arbitrária de uma única nota (dó) como tonalidade constante. Na prática o que ocorre é uma preferência

⁸ É por um desenvolvimento argumentativo muito similar ao do estado de natureza presente no Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens que Rousseau aborda como se encontra o ser humano antes das línguas e da interação com o outro.

⁹ Sistema ainda usado em larga escala atualmente na notação musical ocidental, é constituído por cinco linhas horizontais espaçadas e sobrepostas onde, numa escrita bidimensional que denota a altura das notas (na vertical) e o tempo (horizontal), se inscrevem os vários símbolos de especificação das notas, conduzidos pelo referencial de uma *clave*, elemento posto ao início da partitura que designa a localização específica de cada nota nos espaços e linhas da pauta. As claves podem ser de Sol, Fá ou, mais raramente, de Dó.

pela explicitação, no registro musical, das relações intervalares, em detrimento da rigidez da representação das notas por suas frequências. Se uma música em questão fosse composta no tom de “mi maior”, por exemplo, os numerais 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 corresponderiam às notas da escala de “mi maior”, quais sejam, “mi”, “fá#”, “sol#”, “lá”, “si”, “dó#” e “ré#”, respectivamente, sem que essas notas sejam explicitamente grafadas na notação. Na verdade, é como se, ao se referir a elas através dos numerais, Rousseau optasse por “rebatizá-las” como as notas da escala maior natural, tamanha a ênfase que se pretende dar às funções harmônicas dessas notas. Como aponta Fabrício Fortes, tal proposta constituiu, então, algo além de mero sistema novo de notação, mas uma intenção de reforma na teoria musical, já que traz “para a superfície de todo aprendizado musical a compreensão da relatividade harmônica, a qual, no sistema tradicional, fica reservada aos estudos mais aprofundados” (2019, p. 241).

O que essa ênfase na notação dos intervalos harmônicos revela nas concepções musicais de Rousseau é uma tentativa de tornar mais fácil a simbologia do fenômeno harmônico para que se tenha mais tempo e liberdade para a construção de melodias bem trabalhadas. É largamente desenvolvida no *Ensaio sobre a origem das línguas* a primazia que o autor confere à melodia sobre a harmonia, e a base de sua argumentação para tanto reside em apontar na melodia o princípio que faz da música uma arte da imitação. Para retomarmos a ideia da representação, no capítulo XIII da obra, o autor se serve correntemente da analogia com as artes visuais para demonstrar que a arte no geral não decorre (e, portanto, não poderia se basear) de seus aspectos físicos, da propriedade das cores e dos sons. Por mais que estes sejam elementos primordiais, que despertam primeiro nossos sentidos, o que faz de um trabalho uma arte são as *sensações* que ele é capaz de transmitir e despertar no outro. Estando o próprio trabalho embebecido das paixões originárias, ele pode representá-las, fazendo-as emergir em seu público em forma de sensações. Em linhas diretas, para Rousseau não é o fenômeno dos sons estudados e organizados, nem das cores combinadas, que comove o espírito: são as paixões que dele se servem que despertam suas sensações respectivas. Para o genebrino, é a imitação que distingue as belas-artes das ciências naturais. Ao fim das comparações entre as artes traçadas no capítulo, o autor conclui: “ora, que faz da pintura uma arte da imitação? – o desenho. E da música? – a melodia” (Rousseau, p. 195).

A ideia principal que fundamenta essa posição se desenvolve no capítulo seguinte, onde o autor atesta a beleza dos sons presentes na natureza, decorrentes unicamente dos fenômenos físicos que os proporcionam. Esses sons são belos e causam sensações agradáveis, mas o prazer de ouvi-los não será delicioso, não se transforma em “voluptuosidade”, se não se acompanham

de uma melodia *familiar* àquele que escuta. A figura da “familiaridade” possui um lugar importante na argumentação de Rousseau. Aí reside a expressão da origem da interação humana, sendo nenhuma outra além do reconhecimento mútuo de paixões entre os seres humanos – que em outras obras é tratado como *piedade*. O princípio é de que, em algum momento, o ser humano passa a reconhecer a paixão que o outro sente, sentindo-a ele mesmo. Esse momento, primórdio do reconhecimento e do desenvolvimento de vínculos entre seres humanos, é superado com a degeneração das relações provocadas pelo amor-próprio, como descrito no *Segundo Discurso*¹⁰.

O autor complementa delimitando o lugar da harmonia, que se encontraria em situação menos favorável ainda: constitui uma beleza de convenção. Para ouvidos aos quais tais convenções são estranhas, ouvidos que não se instruíram sobre elas, as consonâncias não passam de ruídos, principalmente se transcendem as proporções naturais – quais sejam, as relações de força e intervalo que emergem e trazem uma harmonia perfeita, de um mesmo som. Desse modo, para além de intervalos de terça e de quinta, que podem apenas reforçar uma consonância já natural – como que já esperada para o som em questão, um desdobramento conforme a ele –, as harmonias não alcançam sequer o estado de prazer natural para o ouvinte, limitando-se às convenções das quais derivam. É esse o equívoco que o genebrino denuncia nos defensores da música francesa.

O Sr. Rameau pretende que os timbres altos de uma certa simplicidade sugerem naturalmente seus baixos e que um homem possuidor de bom ouvido, embora não exercitado, naturalmente entoará esse baixo. Eis um preconceito de músico, desmentido por toda e qualquer experiência. Não somente aquele que não tiver escutado nem o baixo nem a harmonia não poderia por si só encontrar essa harmonia ou esse baixo, como também desagradá-lo-iam caso os ouvisse, pois gostaria muito mais do simples uníssono (Rousseau, p. 196).

Com tal excerto podemos observar mais um momento de entrave que expõe a passagem de paradigmas da qual Rousseau participou na década de 1750. Exatamente porque o debruçar de teóricos como Jean-Philippe Rameau sobre os desdobramentos do fenômeno sonoro da harmonia se sustenta no decorrer de uma tradição teórico-musical específica. Até então, as teorias da música mais veiculadas nos meios acadêmicos europeus haviam sido formuladas ao

¹⁰ No *Segundo Discurso*, Rousseau distingue a ideia de *amor-de-si*, que é o sentimento próprio do ser humano natural, destinado ao simples zelo pela própria conservação, da ideia de *amor-próprio*, que já seria fruto do estado social, um sentimento que parte da concepção de si em relação aos outros, que faz com que o ser humano julgue o valor que possui em relação aos que compõem seu meio e o leva à corrupção do espírito.

longo dos séculos XVI e XVII e sob forte influência de um pensamento matemático e racionalista, que tem como ápice de suas formulações o racionalismo cartesiano. Somente no início do século XVIII tal corrente entra em declínio pela propulsão de uma nova epistemologia da ciência matemática, mais alinhada ao empirismo, por forte influência de uma leitura da ciência feita por Isaac Newton. Dessa forma, no que tange à música, os fenômenos que outrora eram tidos como puramente matemáticos, agora envolvem dinâmicas da física e da natureza. Outro grande teórico que marcou essa transição foi o médico e matemático Joseph Sauveur (1653-1716), que cunhou um novo ramo de ciência que tinha por objeto exclusivamente o som e suas propriedades: a Acústica. Sauveur entendia que sua nova ciência seria superior à própria Música como ramo, uma vez que esta se dedicava unicamente aos sons agradáveis aos ouvidos, enquanto a Acústica se dedicava ao som de forma mais abrangente e completa. Seu grande esforço era, inclusive, distinguir as duas áreas e evidenciar o predomínio do conhecimento do fenômeno acústico (Bromberg, 2014).

Rousseau parece até não se incomodar com a distinção entre Acústica e Música, ao contrário, serve-se dela até certo ponto. Em suas primeiras formulações – como em seu verbete “Música” na *Encyclopédie*¹¹, e também por grande influência de d’Alembert –, concebe a importância da consideração de tais fenômenos experimentais (propriedades físicas, acústicas) para a música. Posteriormente, porém, se distancia também dessa argumentação, principalmente no *Ensaio*, como pudemos notar. O ponto principal, então, parece ser muito mais a ênfase de que, se há uma distinção entre Música e Acústica, é porque a segunda serve explicações à primeira, não restrições e imposições. Fato é que o autor se preocupou muito mais com a percepção musical do que com os fenômenos acústicos em si. Mais especificamente, o interesse de Rousseau na diferenciação entre Música e Acústica está em sua necessidade para se ressaltar que é precisamente a Música (ou seja, os sons em melodia) que pode afetar o ser humano, despertar sentimentos e comunicar ao coração, e não o som por si só. No *Ensaio* há o exemplo da tarantela, a dança ao som de música específica para a cura da picada de tarântula, como recomendava a medicina popular. Para o autor, essa cura não está no poder físico dos sons, fazendo reagir ordenadamente os órgãos do corpo, mas na familiaridade e conforto presentes nas árias cuja melodia já era conhecida pelo enfermo. Tal efeito repousa, então, nas *impressões intelectuais e morais* que se recebe pela via dos sentidos, mas das quais esses são

¹¹ Na Enciclopédia, o verbete “Música” se encontra no segmento razão, subdivisão das ciências da natureza de ordem matemática, classificada como Matemática Mista – expressão que posteriormente cai em desuso e é substituída no século XIX por Matemática Aplicada (Bromberg, 2014).

meras causas contingentes (Rousseau, 1973).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo, buscamos destacar como o *Ensaio sobre a origem das línguas* articula uma densa base para a teoria musical de Rousseau, uma base que, analisando a obra do autor de forma mais ampla, contém os elementos daquilo que pretensamente os intérpretes buscam identificar como a unidade dessa obra. Em suma, constituem esses elementos a primazia do sentimento na experiência humana, a ideia de harmonia e bondade da natureza (incluindo a humana), e a denúncia dos perigos que o contexto social apresenta para essa harmonia natural. Em nossas análises, pudemos observar como esse posicionamento teórico faz com que, no *Ensaio*, os argumentos sobre a música demonstrem um aspecto mais maduro e fundamentado do que em escritos anteriores.

Como vimos, o tópico da música não é o único objeto da obra, mas constitui um de seus principais. Dentre os principais pontos da teoria musical que ela desenvolve, apontamos a importância de primeiro plano conferida à melodia da música, nunca desvincilhada de um valor moral que, em tempos distantes, se articulava de forma muito mais direta com as palavras. Esse valor moral se apoia na transparência, na sinceridade e no acesso às paixões humanas primeiras; possibilidade que se esvai com a instrumentalização da música para a busca de destaque e melhor posição no contexto do avanço da desigualdade. É o acesso às paixões que marca o papel representativo da música enquanto arte, constituindo a condição que a faz figurar entre as belas-artes. A concepção da harmonia, posta às margens da experiência musical e somente valorizada ao fazer ressaltar as consonâncias mais naturais e simplificadas dos sons fundamentais, demarca a oposição de Rousseau em relação ao modelo corrente das composições musicais na França. Podemos compreender que a originalidade de suas ideias musicais é muito bem explicitada e melhor elaborada no *Ensaio*, no sentido de que passa a se articular de forma mais fundamental com o plano geral de sua teoria política e antropológica. O cerne dessas ideias se apresentou nos diversos momentos em que o autor se dedicou diretamente à música, servindo de estrutura inclusive para uma das contribuições mais ativas, o seu novo sistema de notação musical. Mesmo não tendo sido amplamente reconhecido e utilizado, o sistema e a reformulação do pensamento musical por ele propostos influenciaram vários músicos e as novas correntes que se seguiram com o fim do século XVIII.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA MARQUES, José Oscar de. Apresentação. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta sobre a música francesa**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Textos didáticos, 58), p. 47.

BANDERA, Mauro Dela. Questões de cronologia rousseauísta: o caso do Ensaio sobre a origem das línguas. **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 42, n. 4, Out./Dez., 2019, p. 167-186.

BROMBERG, Carla. A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, jun. 2014, p. 39-54.

FORTES, Fabrício Pires. O sistema de notação musical de Jean-Jacques Rousseau. **Doispontos**, Curitiba, São Carlos, volume 16, número 1, agosto de 2019, p. 236-247.

FREITAS, Jacira de. Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 31(1): 53-72, 2008.

KAWAUCHE, Thomaz. Sobre a imagem rousseauiana da lei acima dos homens. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 31(2): 97-118, 2008.

MACHADO, Lourival Gomes. Notas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre as ciências e as artes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril, 1973, p. 9-20. (Coleção “Os Pensadores”).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre as ciências e as artes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção “Os Pensadores”)

SIMON, Julia. Rousseau. In: **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. Edição: GRACYK, Theodore; KANIA, Andrew. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon. 2011.