

Mauro Miguel de Araújo Teixeira

**REFLEXÃO SOBRE A MÚSICA A PARTIR DA QUERELA DOS
BUFÕES**

Monografia de Bacharelado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

2022

Mauro Miguel de Araújo Teixeira

**REFLEXÃO SOBRE A MÚSICA A PARTIR DA QUERELA DOS
BUFÕES**

Monografia apresentada ao curso de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

2022

*À minha família,
Aos meus amigos,
À Sociedade de Maria,
E a todos os meus professores, muito obrigado por me sustentarem!*

RESUMO

A reflexão filosófica de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sobre a música é o objeto principal desse trabalho. Torna-se interessante, pois, o pensamento comparativo desses dois autores quando se verifica que ambos elaboraram, numa mesma época, concepções diferentes acerca da música. Rousseau nos expõe que a música é resultado de uma experiência antropológico-histórico-cultural, enquanto Rameau trabalha a música como resultado de um processo racional – que se torna, assim, universal.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Querela dos Bufões. Universidade do Belo. Relatividade do Belo. Barroco francês.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO PANORAMANA MUSICAL DA ÉPOCA	8
1.1 Música italiana	8
1.2 Música francesa	11
2. AS IDEIAS MUSICAIS DE ROUSSEAU E RAMEAU	16
2.1 Rousseau: produção musical e a concepção filosófica sobre música e linguagem	16
2.2 Rameau: produção musical, a obra teórica e a influência do pitagorismo	21
3. A QUERELA DOS BUFÕES	26
3.1 A presença de disputas artísticas nos séculos XVII e XVIII	26
3.2 O confronto entre as ideias musicais de Rousseau e Rameau	28
CONCLUSÃO.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

INTRODUÇÃO

A música entre os séculos XVII e XVIII passou por uma série de mudanças, críticas e conflitos, especialmente na França. Esse período foi marcado por um debate entre racionalidades ocasionando na *Querelle des Bouffons*, protagonizada sobretudo por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Jean-Philippe Rameau (1683-1778). Esse conflito, todavia, não ficou confinado somente no campo musical ou da Estética, mas houve repercussões até no debate político.

Nesse conflito estabelecido diretamente por J. J. Rousseau e J. P. Rameau, a música foi concebida de diferentes formas. Rameau foi um dos maiores compositores do século XVIII na França. Seu nome despontou no cenário musical da França, mesmo após um grande legado deixado por Jean-Baptiste Lully, e sua principal obra teórica foi o seu *Tratado de Harmonia*, obra teórica que foi muito bem aceita pelos grandes compositores da época. Sua teoria destacava a Harmonia dentro da composição musical, em que seria possível, a partir de uma concepção pitagórica, estabelecer regras “matemáticas” para música. O que tornaria a música e os elementos que a comporiam de um caráter universal, totalmente objetivo e ordenado.

Por outro lado, Rousseau, mesmo como um filósofo, arriscou e se lançou no campo musical elaborando teorias e ideias acerca da música que ganhou certa predominância na Itália e na França em meados do século XVIII. O genebrino contrapôs a Rameau e suas ideias, ainda que a produção musical e teórica do compositor francês tenha lhe servido como um grande fundamento para elaborar suas próprias teorias. Rousseau afirmava que a música, como primordial e essencialmente constituída de melodia e linguagem, era originada de uma *experiência antropológico-histórico-cultural*. Tal concepção concedia à música um caráter temporal e, portanto, transitório.

A questão que o conflito entre esses dois personagens levanta é se seria possível a existência de leis e/ou regras universais que poderiam reger a construção, composição, de uma obra musical. Rameau acredita que sim, porém Rousseau pensa que isso não passaria de um devaneio por parte do francês, porque a obra musical não é pura, isenta de influências, somente construída a partir do compositor, mas ela é um resultado de grandes influências já presentes no compositor, na cultura que o rodeia etc.

Assim, nosso presente trabalho, inicialmente, contextualizará o cenário musical presente na França e na Itália entre os séculos XVII e XVIII. Em seguida, a pesquisa tratará de examinar filosoficamente as distintas concepções e ideias dos nossos personagens acerca da música. Esse

exame será feito de forma particular em cada um dos autores – Rameau e Rousseau –, seguido por uma apresentação do conflito que eles estabeleceram de forma direta dentro da Querela dos Bufões. Contextualizaremos, ainda, o debate elaborado no campo musical com outros debates em que a natureza da questão do conflito se fazia presente da mesma forma em outros campos artísticos. Por fim, focaremos no conflito direto que foi estabelecido entre os personagens, expondo suas críticas e seus argumentos para defendê-las e sustentá-las.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO PANORAMA MUSICAL DA ÉPOCA

Não é possível chegarmos ao foco deste trabalho sem antes lançarmos nossos olhares para todo o *panorama musical da época*. Por isso, trataremos de discorrer sobre como caminhavam as músicas italiana e francesa, respectivamente, e suas principais características, para assim chegarmos à reflexão acerca do movimento denominado Querela dos Bufões, protagonizado por Rameau e Rousseau, principais referências teóricas desta pesquisa.

1.1. Música italiana

Nossa exposição acerca da música italiana estará delimitada dentro de um certo intervalo de tempo, século XVII e primeira metade do século XVIII em especial. Esse período costuma ser reconhecido como o barroco musical. A música barroca trazia ainda muitos elementos da música renascentista – período anterior ao barroco –, mas trouxe muitos outros elementos novos para sua constituição, como uma simplificação da polifonia – observada especialmente no âmbito da ópera.

Pelo fato de a sede da Igreja Católica ser localizada na capital da Itália, na Cidade Eterna – Roma, a música italiana sofreu, ainda, muitas influências da religião católica. Uma parte considerável das composições feitas pelos italianos era de composições religiosas, litúrgicas etc. Todavia, o número exponencial dessas composições fora no século XVI, a partir dos séculos XVII e XVIII o número foi se reduzindo, enquanto aumentava as produções de óperas nesse mesmo período. Roma foi, ademais, uma importante cidade para que a arte operística se desenvolvesse, embora a ópera tenha surgido no ambiente artístico e intelectual florentino.

Como a música religiosa era muito forte, o que ela utilizava em suas obras – seja em relação ao estilo, aos instrumentos etc. – quase que sempre entrava em voga musical na época. No início do século XVII, desse modo, a Itália não somente compreendeu o valor do contraste entre instrumentos de corda e sopro como, também, o valor de combiná-los juntos numa mesma obra.

Uma grande diferença entre as composições religiosas e seculares pode ser constatada na classificação das sonatas de Igreja e as sonatas de câmara, com suas características específicas. A sonata de Igreja empregava a tradicional polifonia vocal em suas composições, não requeria uma orquestra grande, mas reduzida – “A sonata da igreja

geralmente consistia em cinco ou seis movimentos, com indicações de tempos. Geralmente era [constituída] em três partes, era de estilo imitativo e destinava-se a um pequeno conjunto instrumental” (HINDLEY, 1987, p. 202, tradução nossa). A sonata de câmara, diferentemente, utilizava-se muito de árias, em que a composição é escrita para um cantor solista, como era encontrada na música teatral, e intercalava-se sem prejuízos com graves instrumentais, como herança da sonata eclesiástica.

Já na música teatral eram retratadas variadas situações, em especial, sérias e cômicas. Por isso, havia uma riqueza muito grande para que pudesse ser construída cada obra, cada uma com suas especificidades e técnicas próprias. Em geral, os instrumentos que acompanhavam a música italiana, a teatral eminentemente, eram violinos, harpas, alaúdes, teorbais, cravo, órgão e lira. Tratando-se dessa variedade musical encontrada na Itália, os compositores usavam muito da dramaticidade em suas óperas e do elemento lírico nas cantatas. Apesar de delimitarmos tal diferença hoje, alguns compositores confundiam muito esses estilos por não haver, apesar dessas expostas, outras grandes diferenças que pudessem especificá-los, tornando-os mais característicos.

Predominou na Itália e em outros países, majoritariamente católicos, o “*stilus mixtus*” que se caracteriza pela “interseção da ária teatral nos coros cantados polifonicamente” (SUBIRÁ, 1951, p. 186, tradução nossa). Em meados do século XVII, surgiu esse novo estilo que pode ser resumido, de forma geral, em uma única palavra: contraste. “A dinâmica do volume, o contraste entre passagens sonoras e suaves dentro de uma mesma peça musical; os contrastes entre tempos rápidos e lentos; entre texturas harmônicas ou contrapontísticas; entre os timbres contrastantes dos instrumentos...” (HINDLEY, 1987, p. 167, tradução nossa)

Um outro grande estilo musical presente na Itália é o recitativo. Apesar de o recitativo ser considerado como um estilo musical essencialmente não melódico para a execução da declamação do texto, dizia-se que os italianos conseguiam dar mais plenitude melódica aos recitativos e, com isso, maior concisão ao canto. O estilo recitativo mais famoso nas obras musicais italianas era o *recitativo parlante*, que contava com maior apoio instrumental. Entretanto, isso não impediu que um grande e renomado compositor do século XVII, Francesco Cavalli, tomasse a cena utilizando quase que somente do estilo *recitativo secco*, que tem por característica própria o uso mínimo ou zero de instrumental. Esse segundo estilo proporcionava mais liberdade ao cantor ou à cantora seja para improvisar, seja para enfatizar certas palavras.

Uma técnica bastante usada pelos italianos nas suas composições durante esse período barroco foi o baixo contínuo. Essa técnica baseia-se no momento da escrita da linha do baixo e da melodia em que o compositor escreve, primeiramente, somente a linha grave de apoio para aquela melodia, as notas internas viriam depois de os graves serem planejados. Era um acompanhamento usado desde o início da ópera até o seu final – para recitativos, árias etc. Construía-mo a partir do clima e da disposição da cena em que se encontrava, podendo ser tocado por cravo, órgão ou até instrumentos de corda.

Toda a Itália demonstrou um grande interesse pela ópera. “O nascimento da ópera [italiana] pode ser datado com alguma precisão na última década do século XVI” (HINDLEY, 1987, p. 156, tradução nossa). E, mesmo que suas primeiras obras tenham surgido no final do século XVI, foi só a partir da segunda metade do século XVII que a ópera italiana ganhou uma forma tão expressiva que começou a ser exportada, inclusive e, especialmente, para o solo francês. A música francesa, entretanto, prosseguiu em seu caminho próprio, não foi influenciada pela música italiana que encontrou espaço na França, mas a ópera no estilo italiano, apesar de ter sido exportada para a França, “nunca ganhou uma grande popularidade na capital francesa” (HINDLEY, 1987, p. 170, tradução nossa).

No final do século XVII e todo o século XVIII, a ópera italiana buscou uma unidade crescente tanto formal quanto temática. Desse modo, em resposta à busca desse desenvolvimento crescente da ópera italiana aconteceu que “durante a primeira metade do século XVIII, a ópera italiana continuou a gozar da supremacia que havia conquistado no século [anterior]” (HINDLEY, 1987, p. 208, tradução nossa). Contudo, essa “supremacia” da Itália se deu, em especial, na esfera da música instrumental.

A ópera italiana considerada como uma nova arte no início do século XVII, “desenvolveu-se no que se pode chamar, sem nenhum exagero, o musical espetacular. [...] O que era novo era a ideia de um espetáculo concebido inteiramente em termos musicais” (HINDLEY, 1987, pp. 167-168, tradução nossa). Na ópera, a música passou a ocupar não mais um lugar secundário, mas assumiu uma posição de relevância tal qual o texto. A música e o texto foram postos com uma mesma importância nas criações da ópera.¹

Certamente, um dos gêneros de ópera italiana mais famoso que surgiu, ao menos até aquele momento, tenha sido a ópera bufa. José Subirá diz que, apesar de ter se tornado muito

¹ Uma concepção contrária à de Nietzsche, em que o uso do recitativo dentro da ópera implicaria certa submissão da música ao texto, procedimento considerado inadequado pelo filósofo.

popular, especialmente, em Nápoles, “a *opera buffa* não é precisamente um produto napolitano do século XVIII, senão um produto romano de meio século anterior” (SUBIRÁ, 1951, p. 23, tradução nossa). Mas, essa informação não exclui o fato de que a ópera bufa tenha, de fato, se popularizado e se tornado mais conhecida somente no século XVIII, por meio de grandes nomes, como: Giovanni B. Pergolesi, Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e Pietro Metastasio. Giovanni Pergolesi é o compositor de renomadas obras musicais, dentre elas: *Stabat Mater* e a ópera bufa *La serva padrona* – que datam dessa mesma época.

Apesar de a ópera bufa ressaltar o elemento cômico nas obras musicais italianas, é preciso lembrar que a música italiana e a ópera bufa tinham seus elementos sérios. “Nem tudo era agitação e confusão na ópera italiana” (SUBIRÁ, 1951, p. 128, tradução nossa). Entretanto, esses elementos sérios da *opera buffa* não eram abundantes, a ênfase do enredo se dirigia, sobretudo, ao cotidiano do povo italiano. Como esse trecho da obra do Geoffrey Hindley (1987) nos mostra:

Ao contrário dos personagens históricos ou mitológicos retratados na ópera séria, a *opera buffa* retrata o homem na rua - operários, artesãos, homens de negócios e assim por diante. Em vez de sumptuosos palácios e templos, nos são mostradas as humildes habitações dos pobres; em lugar de declamação grave e solene, o diálogo é vívido e animado. Quanto à produção propriamente dita, nada poderia ser mais modesto. Enquanto a ópera séria exigia uma trupe inteira de intérpretes, a *opera buffa* contentava-se por vezes com apenas um baixo, uma cantora feminina e talvez uma mímica ocasional. (p. 210, tradução nossa)

Ocasionado evidentemente, também, por esse aumento exponencial da ópera bufa, a música religiosa italiana, ao final do século XVIII, estava à beira de uma completa decadência. Deixando cada vez mais espaço para estilos mais ligeiros de produção musical.

1.2.Música francesa

A Ópera francesa da primeira metade do século XVIII foi, de certa forma, muito relacionada à imitação, no sentido aristotélico apresentado na *Poética*. Essa imitação associa-se à literatura, à tragédia. Por isso, o texto literário passou a orientar todas as artes, em especial a música e a ópera. Assim, antes de ser uma peça teatral cantada, era uma peça literária. Majoritariamente marcada por uma discussão literária, não musical. Pois, se o texto literário, poético, era o elemento racional da ópera, era necessário *imitá-lo* para a ópera poder ser classificada como uma arte. Para tudo isso acontecer, necessitava de um conteúdo formal do cotidiano, que eram as ações e as paixões humanas.

Para além do texto literário, a ópera francesa usava de elementos cênicos para que a narrativa do texto pudesse ter uma construção a partir de acontecimentos verossímeis, que se efetuariam na encenação teatral. Somava-se a esses dois elementos, na ópera, a música – como um complemento. O elemento principal dentro da ópera francesa do final do século XVII e início do século XVIII era o texto literário. A música serviria para acentuar o que precisaria ser destacado no texto. A ópera francesa passava a ser um teatro lírico, e por causa dessa estrutura já bem definida e delimitada, pensava em si mesma como autônoma, resistindo em aceitar qualquer tipo de influência de fora, em especial as advindas da Itália.

Apesar de o material poético musical e literário se complementarem dentro da ópera francesa daquela época, a música era apenas uma acompanhante do elemento textual. A ópera só conseguiria expressar ou significar algo através do texto literário. A música sem nenhum elemento literário era tratada como sem nenhum significado ou como possuidora de um significado duvidoso (LOPES, 2015, p. 37). Para isso, todas as emoções e sensações eram racionalizáveis e, portanto, direcionadas à razão – a partir da concepção racionalista da época, e assim eram transformadas em elementos textuais. Portanto, o conteúdo expressivo e significativo de uma composição operística se apoiava em seus materiais literários, referentes, em boa parte, a manifestações das paixões humanas, portadora de muitos significados.

Essa concepção racionalista foi uma herança do século XVII, em especial do pensamento de René Descartes, filósofo e matemático francês, cujo colocava todo tipo de conteúdo, seja emocional seja intelectual, ao crivo da razão. Mesmo as paixões, nessa linha de pensamento, eram não só capazes de produzir conteúdo racional, como se esperava delas a criação de algo de racional. Senão, essas paixões tornar-se-iam algo sem muita importância. Tornavam-se, assim, racionais a partir do momento em que eram convertidas em relações matemáticas e, portanto, verdadeiras.

Torna-se mais presente, nesse período, o elemento harmônico dentro da ópera e música francesa. A harmonia é o que representa a parte mais racional da música. A partir de então, normas passavam a delimitar o discurso musical. E, através destas mesmas normas, os músicos e compositores conseguiam prever e/ou sugerir os efeitos desejáveis no ouvinte/espectador. Logo, a música começava a se tornar cada vez mais objetiva. Assim como todos os prazeres e sentimentos promovidos tornavam-se cada vez mais objetivados.

Houve, também, nessa mesma época, o desenvolvimento da música instrumental, apesar de ter sido alvo de críticas por não conter, em si, elementos vocais, e assim, portanto, texto literário racional. A música instrumental, por si só, era considerada de origem e significado muito duvidoso. Entretanto, não deixou de se desenvolver e tornar-se presente em várias árias, sonatas, e concertos para instrumentistas solistas. Sobre isso o professor pesquisador Rodrigo Lopes nos escreve:

Esse desenvolvimento [da música] instrumental independente do campo vocal, único significado válido até então, configurou-se como uma fratura geradora de discussões, no início do século XVIII, sobre os significados da música, mais ainda sobre os da música instrumental (LOPES, 2015, p. 43).

A dúvida posta na música instrumental era baseada no fato de que a música tinha uma função de “mover os afetos, expressar emoções e possuir significados” (LOPES, 2015, p. 43). Todavia, sem a palavra, sem o texto, ou seja, sem a racionalidade do *logos*, como a música carregaria alguma significação? A linguagem verbal possuía um lugar privilegiado em todo o Ocidente e, em especial, na cultura francesa sob influência cartesiana. E, por isso, “até os finais do século XVIII, pensava-se que a música instrumental pura”, por não possuir a linguagem verbal, “era insignificante, sem autonomia” (LOPES, *loc.cit.*).

Iniciou-se, no século XVIII, uma discussão acirrada sobre a utilização da harmonia e da melodia na música francesa. Desse debate, surgiu um movimento muito forte com a necessidade de defender as práticas composicionais de sua tradição. Assim, tentaram preservar, ao máximo, o emprego proveitoso da harmonia, prevenindo-se da falta da significação e elementos racionais, em sentido cartesiano e/ou pitagórico, ausentes na melodia. A preocupação era que a ópera e a música se desvinculassem da poesia, aspecto linguístico e racional, e vinculassem-se somente à mera sensibilidade e sentimentalismo presente na melodia e no repertório instrumental.

A música, nesse sentido deteriorado, era considerada como mero instrumento para deleite, para meramente atender aspectos emocionais do sujeito, o que não era suficiente para tal sociedade e cultura. Precisava de algo que refinasse seus costumes e conhecimentos. Por isso, era necessário que a música se ligasse à poesia, que traria esse último aspecto lógico. A melodia, então, serviria como um acompanhamento para a poesia, a fim de reforçar, realçar e valorizar o elemento racional presente no texto. Porém, a mentalidade cartesiana – daquela época na França – ainda resistia a aceitar que as duas pudessem caminhar juntas, sendo que cada uma teria sua caminhada própria e opostas uma à outra.

Para alguns franceses, como o abade François Raguenet, a música francesa poderia ser declamada sem problema nenhum – mesmo sem o acompanhamento da melodia. Para ele, os textos continham, em si, toda uma coerência, sem necessitar do uso da melodia. A música francesa tinha uma riqueza muito grande textual e poética, mas não tanto melódica. Um outro elemento, que para os críticos, não trazia muita riqueza para a música francesa era sua língua, apesar de ser algo de que muito se orgulhavam. Na língua francesa, de acordo com Raguenet, por exemplo, as vogais não tinham brilho e não soavam bem, eram como que mudas. Não se fazia possível fazer cadências melódicas ornamentadas e agradáveis com tais vogais francesas. E por isso, “só ouvimos as palavras pela metade, de modo que era necessário [ao ouvinte] adivinhar a metade do que cantam os franceses e que, ao contrário, ouvimos muito distintamente tudo o que dizem os italianos” (RAGUENET, 1702, p. 5 apud LOPES, 2015, p. 50).

Se havia, de fato, uma dificuldade para compreensão do texto na música francesa por causa da sua língua, essa se tornaria menos inteligível e racional. E, como a racionalidade da música se apoia na submissão ao texto, aquela também se empobreceria em seu significado com o obscurecimento das palavras. Com isso,

essas digressões abalaram o pensamento vigente na época, e posteriormente se tornariam constantes as exigências literárias, como satisfação da razão na composição das óperas, de realizar a imitação seguindo as regras da teoria da verossimilhança, do próprio racionalismo. (LOPES, 2015, p. 51)

Havia, porém, grandes debates acerca da música francesa. Raguenet era um dos críticos que dizia ser a música francesa monótona, repetitiva, sem vivacidade (*ibidem*, p. 59). Lecerf, todavia, defendia-a dizendo ser a música francesa tão simples e clara que a razão podia se identificar com ela. E, para os franceses, se a razão estivesse se identificando com a música, eles estariam no caminho certo. Isso porque ela precisava ter alguma função “útil”, “servil”, não um mero instrumento de prazer dos sentidos e de ludicidade. Sendo assim, a busca pela monotonia na música francesa representava o temor de deixar de se guiar pela razão.

Essa simplicidade encontrada na música francesa e identificável com a razão tem uma relação estrita com a natureza. Para Lecerf, por exemplo, a concepção de natureza era sinônimo da razão e da verdade. Portanto, a música era considerada como uma imitação da natureza, na medida em que trazia consigo, por isso, a simplicidade e a razão. Podendo a razão, no entanto, controlar a o grau de simplicidade e monotonia da obra.

Outro ponto muito importante na produção e disposição da ópera francesa era a dança. Jean-Baptiste Lully, como um dos maiores compositores “franceses” – ainda que nascido em Florença – da música barroca francesa, permaneceu fiel à estética francesa das óperas, visto que

em suas composições a dança era um dos elementos ao qual ele concedia certa “soberania” (HINDLEY, 1987, p. 222). E, para além, o próprio Lully foi um dançarino, não somente um compositor. A dança se celebrizou a tal ponto nas óperas que um novo estilo foi se criando – a ópera-balé.

A França estava interessada demasiadamente em três estilos musicais: o teatral, o religioso e o dançante. Os intervalos dos atos nas óperas eram entretidos muitas vezes por danças, muitas dessas emprestadas do antigo balé da corte. Tratando-se, ainda, desse novo estilo musical que despontou na França, especialmente com Lully, trazemos “os principais expoentes da *ópera-ballet*, foram [eles] Campra e seus sucessores Destouches, Montéclair e Desmarests” (HINDLEY, 1987, p. 225, tradução nossa).

2. AS IDEIAS MUSICAIS DE ROUSSEAU E RAMEAU

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foram dois personagens de grande importância na história da música francesa e italiana, em especial, no início do século XVIII e foram os dois maiores protagonistas da *Querelle des Bouffons*. Apesar de Rousseau ser bastante reconhecido e evidenciado na área da Filosofia Política, ele se arriscou no campo da Estética, da Filosofia da Música, também, e embora não seja visto como um ilustre compositor ou filósofo da música, trouxe muitas considerações importantes e necessárias para seu tempo.

Por outro lado, Rameau destacou-se na música francesa de seu tempo como um nome de grande excelência, tanto no campo da teoria quanto da composição musical. É considerado como um dos maiores compositores europeus do século XVIII. Foi um dos pontos de partida do Rousseau para o início de seus estudos acerca da música – sob uma perspectiva mais teórica. Porém, contrariamente, Rousseau não se viu obrigado a seguir os passos do seu “professor”, mesmo que de forma indireta, visto que ele não somente elaborou obras musicais e estudos sobre o tema, contrapondo muitas vezes o Rameau, como escreveu um grande “manifesto” contra à música francesa e, especialmente, contra a concepção musical de Rameau, que é a *Carta sobre a música francesa*.

2.1. Rousseau: produção musical e a concepção filosófica sobre música e linguagem

Jean-Jacques Rousseau, importante filósofo, teórico político e, também, compositor genebrino, viveu boa parte de sua vida na França e foi lá onde ele estudou música por si próprio. Apesar de seu treinamento inicial na música ter sido muito deficiente, suas opiniões e pensamentos sobre música causaram um forte impacto na civilização ocidental do século XVIII e seguintes. Entretanto, sua “carreira musical [foi] bem modesta em termos de produção – mais do que pretendia, ou do que julgava merecer com o talento musical que atribuíra a si mesmo” (GARCIA, 2008, p. 55). Porém, em relação a produções textuais, ele não economiza muito para tentar expor suas teorias e concepções dentro da estética. Além de sua famosa *Carta sobre a música francesa* publicada em 1753, acredita-se que “entre os anos de 1755 e 1756, Rousseau prepara *L’Origine de la Melodie, Examen de deux principes avancés par M. Rameau* e o *Ensaio sobre a origem das Línguas*” (*ibidem*, p. 57), que são outros textos do genebrino em que ele ressalta e (re)afirma suas ideias musicais.

Por mais irônico que pareça, Jean-Philippe Rameau foi uma das maiores referências de J. J. Rousseau, quando este passou a estudar sobre a música. O *Tratado de Harmonia* –

obra teórica mais importante do Rameau – foi o material elementar por onde Rousseau tentou educar-se musicalmente, lendo-o e estudando-o. “É uma ironia da história que Rousseau tenha aprendido tanto com as danças de Rameau, e que ambos, embora arqui-inimigos, tenham se inspirado com tanto sucesso na dança e na música tradicional francesa.” (HEARTZ, 1980, p. 271, tradução nossa).

Em 1742, Rousseau apresenta à *Académie des sciences* seu *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, que “[tratava-se] de um novo sistema de notação musical desenvolvido pelo autor cujo objetivo seria o de prover os estudantes de música de uma notação musical simplificada em comparação com o sistema antigo, o que facilitaria a aprendizagem de música” (GARCIA, 2008, p. 56). Para tornar acessível ao público, o compositor genebrino publicou esse seu texto com um novo nome – *Dissertation sur la musique moderne* – no ano seguinte.

Rousseau, também, teceu várias críticas em relação à música francesa, dentre elas, a de que a língua francesa não era a melhor para a execução da música. “A língua francesa – afirmava Rousseau – expressava apenas ideias, não sentimentos; não tinha sotaque acentuado e, portanto, não podia dar origem à música” (HEARTZ, 1980, p. 272, tradução nossa). O estudo que ele faz sobre as línguas e apresenta na sua obra *Ensaio sobre a Origem das Línguas* lhe fornece argumentos para sustentar seu ponto de vista.

Para Rousseau, a música e a linguagem sempre estiveram associadas, e dizia ser a música de certo povo ainda melhor quando a língua respectivamente falada possuía musicalidade, o que não era o caso do idioma francês. Segundo o autor, a beleza encontrada na música francesa só era possível ser encontrada na boa voz, a beleza estaria presente apenas na arte do cantar, não na própria música.

Creio ter mostrado que não há nem ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite, [...] que sua harmonia é tosca, sem expressão [...]. Do que concludo que os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles. (ROUSSEAU, 2005, p. 37)

Em oposição à música francesa e à sua deficiência de causa linguística, encontra-se, segundo Rousseau, a língua italiana, que possui uma música de caráter mais suave, doce, sensível, espontânea, natural etc. – “pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto” (ROUSSEAU, 2005, p.10). Doce, pois possui mais vogais que consoantes, e sonora, pois suas vogais são mais brilhantes que nasais.

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. [Na leitura da] *Carta [sobre a música francesa, vê-se]* 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. (RAJOBAC, 2018, p. 68)

Contudo, é possível perceber certa contradição entre suas palavras e suas ações, uma vez que o genebrino escreveu e apresentou “[óperas] inteiramente [cantadas] em francês, para menos de um ano depois afirmar na *Carta* não ser absolutamente possível escrever músicas em tal língua” (GARCIA, 2008, p. 58).

Uma das ideias gerais do Rousseau sobre a música italiana é que a musicalidade presente nesta língua permite determinada expressividade e intensifica, tonifica, o belo musical. Ela “potencializa a comunicação dos sentimentos de forma mais próxima à natureza” (RAJOBAC, 2018, p. 69). Quanto à natureza da música, o filósofo genebrino considera como algo muito importante e necessária sua preservação e cultivo. E por essa *natureza*, ele aponta para a presença da melodia, do sentimento, do imediato. Ele impõe, assim, uma distinção entre melodia e harmonia – aspecto mais “científico”, racional, universal, matemático da música – concedendo, obviamente, a primazia ao aspecto melódico.

Como já citamos, Rousseau teve como grande referência em seu estudo sobre a música J. P. Rameau e sua célebre obra *O Tratado de Harmonia*. Curiosamente, mesmo tendo como considerável modelo um compositor que dá prioridade total à harmonia, ele faz sua escolha pela melodia. Todavia, “objetivamente, não há uma negação da harmonia por parte do genebrino. [...] 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” (RAJOBAC, 2018, p. 57).

A concepção musical de Rousseau privilegia uma música mais natural, resultante de uma experiência antropológico-histórico-cultural. A música não deveria ser um objeto matemático ou racional dentro desse pensamento rousseauiano. Por isso, ele critica tanto a música barroca francesa, especialmente, a de Rameau. Nesse contexto, a música é considerada como “local”, segundo o genebrino, pois se vê influenciada, como vimos, pelo idioma próprio ao ambiente em que é gerada e, como ressalta Fubini, pelas emoções características de uma cultura.

Segundo Rousseau, a música expressa e imita a variedade infinita de matizes que manifesta o coração do homem. O caráter da melodia difere de povo para povo e de século para século [...]; para Rousseau, a compreensão da música é fato histórico, cultural [...]; a melodia varia segundo a língua de cada povo. (FUBINI, 2005, p.221, tradução nossa)

Tratando-se, ainda, dessa compreensão musical de Rousseau, em sua *Carta sobre a música francesa*, ele considerava que quanto mais a música se aperfeiçoasse em aparência, mais ela se desgastaria em efeito. Para ele, o mais importante na música não são os efeitos ou ornamentação, marca registrada do barroco, mas a expressão. A música precisa expressar sentimentos para que ela não provoque o tédio e/ou a monotonia no seu ouvinte.

“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” (RAJOBAC, 2018, p. 57). Pois, para ele, a harmonia seria insuficiente para as expressões, fazendo necessário o uso da melodia para tal – e um exemplo para isso seria a música italiana, contrariamente à francesa. Vejamos a passagem em que o genebrino, em sua *Carta*, refere-se aos músicos franceses:

Nossos músicos [franceses] pretendem ver uma grande vantagem nesta diferença: “Nós executamos a música italiana”, dizem eles com sua costumeira altivez, “e os italianos não são capazes de executar a nossa; portanto nossa música vale mais que a deles”. Eles não veem que deveriam tirar uma consequência completamente contrária e dizer, “portanto, os italianos possuem uma melodia e nós não”. (ROUSSEAU, 2005, p. 14)

A música italiana ficaria boa em qualquer voz, “seria mais fácil de executá-la”, dentro desta compreensão rousseuniana da música, porque a beleza estaria na própria obra, diferentemente da música francesa, que precisaria de uma boa voz para executá-la, e que a possível beleza presente aí estaria apenas na arte do cantor, não mais na música em si. Apesar de o nosso autor admitir a música italiana como simples – como ele achava que todas deveriam ser, não possuindo muitos elementos, sem muitos ruídos – ela ainda seria comovente, trágica e encantadora.

Para Rousseau, a voz é o instrumento principal da música. Ele cita, na sua *Carta sobre a música francesa*, uma passagem da *Carta sobre os surdos e os mudos* de Diderot, segundo a qual os outros instrumentos serviriam para “[contribuir] ou para fortalecer a expressão da parte do canto, ou para acrescentar novas ideias exigidas pelo assunto que a parte do canto não seria capaz de prover” (ROUSSEAU, 2005, p. 18).

Rousseau teria certa crítica, portanto, à música instrumental, tal é a ênfase concedida ao canto. Como esclarece o professor italiano Enrico Fubini, especialista em Estética

Musical, “tanto para Grétry como para Rousseau, a música encontra sua expressão mais cabal na declamação melódica; o canto representa para os dois a exaltação do poder expressivo da palavra” (FUBINI, 2005, p. 222, tradução nossa). De forma geral, ele compreendia a música instrumental como polifônica, insignificante, irracional, contrária à natureza. Pois, para ele, “o primeiro fim da música é o mesmo fim da fala, quer dizer, expressar com a voz os sentimentos e os afetos do espírito” (*ibidem*, p. 234, tradução nossa).

Poderíamos considerar, dessa forma, que toda essa concepção musical do Rousseau, focalizada na expressão e na espontaneidade, tem uma capacidade de se erguer “contra as pretensões e o domínio da racionalidade iluminista” (RAJOBAC, 2018, p. 56). Com o seu pensamento, Rousseau afronta toda a compreensão musical de cunho pitagórico e iluminista, muito presente na França durante os séculos XVII e XVIII. Para o genebrino, a perspectiva racionalista da música conduz o compositor mais a uma espécie de doutrinação que a processos de criação artística.

Percebemos, assim, que a posição de Rousseau é, também, uma tentativa de romper com os convencionalismos musicais, com a tradição, com a música barroca etc. Sua aparição na cena musical, especialmente francesa, agita e provoca todo tipo de resistência contra novos gêneros musicais que começavam a surgir naquela época – como foi o caso do *ballet*.

Por isso, “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” (RAJOBAC, 2018, p. 55). Como já relatado, apesar de não ser a área em que seja mais reconhecido e valorizado, Rousseau e os enciclopedistas² foram um marco no modo de pensar e fazer a música a partir do século XVIII.

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 [...]. Com Rousseau temos a experiência da música, e a melodia é tomada como princípio para tornar isso claro, enquanto experiência antropológica-histórica-cultural. (RAJOBAC, 2018, p.65)

Essa *experiência antropológica-histórica-cultural* da concepção musical rousseauiana dá à música um caráter mais temporal, transitório. Com a evolução das sociedades e, assim, das culturas, a arte – nesse caso, em específico, a música – vai se

² Os enciclopedistas era um grupo composto por filósofos e pensadores franceses multiforme em pensamentos e gostos. A música era um dos assuntos mais relevante entre eles. Eram mais amadores, porém amantes da música. Dentre eles, se destacam nomes como: Rousseau, Diderot, D’Alembert e Voltaire.

modificando em sua *poiesis* e em seu resultado. Pois, ela é fruto dessa experiência que é, ordinariamente e constantemente, mutável. O genebrino desenvolve essa concepção em sua obra *Ensaio sobre a origem das línguas*, mas que ainda ressalta no final da obra que “constituiria matéria para um exame acentuadamente filosófico observar nos fatos e demonstrar pelos exemplos como o caráter, os costumes e os interesses de um povo influenciam sua língua” (ROUSSEAU, 1999, p. 332).

2.2. Rameau: produção musical, a obra teórica e a influência do pitagorismo

Para iniciarmos nossa exposição sobre Rameau, vejamos essa epigrama aguçado acerca do compositor francês do final do século XVIII que pode nos dar uma grande introdução e apresentação sobre o segundo protagonista de nosso trabalho, Jean-Philippe Rameau:

Se o que é difícil é belo,
Não há um homem maior que Rameau;
Mas, se o belo, por acaso,
Não se encontra mais do que na Natureza simples
Não há um homem menor que Rameau.³

J. P. Rameau, sem dúvidas, foi o compositor francês mais importante do século XVIII. Recebeu sua primeira formação musical sistemática do seu pai, permanecendo desconhecido, assim, praticamente metade de sua vida, começando a despertar atenções a partir dos seus 40 anos de idade – inicialmente como teórico, e só mais tarde como compositor. “Produziu a maior parte das obras que o levaram à fama entre os 50 e os 56 anos de idade” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 431)

Nosso compositor francês foi um “importante inovador na teoria harmônica” (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p.559, tradução nossa). Suas obras, como o *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, Nouveau système de musique théorique* e alguns outros artigos publicados em jornais da época – destaque para o *Mercur* –, fizeram-no um famoso teorista, mas sua grande ambição, afinal, era ser compositor de obras para o palco. Apesar de seu grande desejo e interesse em dedicar-se exclusivamente à composição, isso não lhe seria mais permitido, devido à grande fama por ele conquistada como teórico. Assim, resta-lhe dividir sua atividade entre compor e teorizar. “Pela originalidade de sua

³ Essa epigrama encontra-se na obra do professor Fubini, 2005, tradução nossa. Mas, é original da obra de um outro compositor francês: Jean-Benjamin de La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris (s. i.), 1780, 4 vols.

obra e seu espírito inovador, [Rameau] mostrou amplos horizontes bem proveitosos para a arte” (SUBIRÁ, 1951, p. 132, tradução nossa).

De qualquer modo, a teoria era, também, uma área de interesse do compositor francês, não somente a composição – “teoria” ou como costumavam dizer em sua época, “ciência” da música. Uma de suas teorias, de cunho harmônico, passava pela sua definição de que “os três acordes tônica, dominante e subdominante [seriam] os pilares da tonalidade, [relacionando] os outros acordes com estes, assim formulando a noção de harmonia funcional” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 435)

Rameau veio após um grande legado deixado por Jean-Baptiste Lully – um dos mais importantes compositores franceses do século XVII⁴. Isso fez com que gerasse uma pequena querela quando Rameau despontou no cenário musical francês. Havia os lullistas – mais tradicionalistas e apegados ao legado de Lully – e os rameauistas⁵ – adeptos à novidade e ousadia trazida por Rameau em relação à Lully. Essa “ousadia” trazida por Rameau era baseada na sua utilização de “uma rica paleta de acordes consonantes e dissonantes, de progressões diretas e mais elaboradas e de modulações expressivas, de tal forma que, comparativamente, o estilo de Lully parece desprovido de brilho” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 436). Foram as disputas dos lullistas e rameauistas que fizeram o nome de Rameau crescer ainda mais, e essa

popularidade crescente de Rameau manifestava-se no grande número de paródias das suas óperas que surgiam nos teatros de Paris; paródia nessa época não significava necessariamente uma caricatura ou uma versão bulesca, sendo antes uma imitação ou uma adaptação ligeira e desenvolta do original. (GROUT; PALISCA, 1994, p. 434)

Foi assim que o nosso compositor francês se tornou um inimigo de J. J. Rousseau. Ao escutar uma obra do filósofo genebrino – “*Les Muses galantes*” – em La Pouplinière em 1745, além de menosprezá-la, sendo uma ofensa que Rousseau nunca perdoou, Rameau acusou-o de plágio à sua própria obra “*Les Indes galantes*”. Contudo, veremos mais dessa disputa entre os dois personagens principais do nosso trabalho no próximo capítulo.

Em sua produção musical, o cravo ocupou lugar de destaque nas composições do Rameau. Ele compôs numerosas obras de diversos gêneros dramáticos, diferentemente da música sacra. Neste âmbito, mais precisamente nos quatro de seus motetos que chegaram até nós, observa-se que “as palavras e os sentimentos são tratados mais como ocasiões para

⁴ Importante ressaltar que Lully nasceu na Itália, porém se naturalizou na França e absorveu completamente o estilo francês em suas composições.

⁵ Expressões adquiridas da obra citada a seguir no texto.

a música que como elementos a serem interpretados por ela” (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p.563, tradução nossa). Por isso, ele sempre colocou a harmonia para além da melodia. Em sua perspectiva, a melodia mais importante evolui, mas dentro dos limites da harmonia, não a ultrapassando. Isso porque, “para Rameau, a criação musical é antes de tudo uma invenção harmônica” (SUBIRÁ, 1951, p. 133, tradução nossa). Como compositor, ele se preocupava muito mais com a harmonia do que com o valor literário do texto.

As óperas de Rameau eram preenchidas por efeitos, dentre esses, os mais grandiosos eram aqueles “obtidos através do uso conjunto de solista e coro. Os coros, que continuavam a ter um papel importante na ópera francesa muito depois de terem caído em desuso na Itália, são numerosos em todas as obras de Rameau” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 437).

Dentre suas obras, “*Hippolyte et Aricie*” ganha um destaque especial, pois seu segundo trio das Parcas “é o maior dos conjuntos que ele escreveu, onde as partes da voz são rítmicas e silábicas, e se expandem acima de uma parte floreada da orquestra, e clama por uma interpretação plástica/estética” (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p. 565, tradução nossa). O segundo ato dessa obra possui uma passagem em que Rameau consegue manter a tensão em tal grau por uma quantidade de tempo que não se encontra em nenhuma outra passagem de outras obras do compositor francês.

“Das óperas-balé de Rameau, as duas primeiras, ‘*Les Indes galantes*’ e ‘*Les fêtes d’Hébé*’, são as mais renomadas; ambas contêm música de primeira linha, embora, pela natureza do gênero, o nível não seja tão consistentemente alto como nas melhores tragédias” (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p. 566, tradução nossa). Destacando essa maior diferença do que semelhança entre as primeiras obras de Rameau, temos “*Hippolyte et Aricie*”, que é mais vigorosa, com grandes conflitos de sentimentos e mudanças súbitas de emoção e rica em movimentos, enquanto “*Castor et Pollux*” é uma ópera mais homogênea, com poucos contrastes, sendo mais elegante do que trágica, não possui nada de bárbaro ou embaraçoso.

Sendo adepto de uma tradição de cunho pitagórico, em que a matemática possui maior proeminência, os escritos de Rameau apresentam-lhe como um autêntico e legítimo produto da “Era da Razão”. Tendo isso como plano de fundo, saibamos que

como teórico, ele procurou reduzir a música a uma ciência, e derivar princípios harmônicos universais de causas naturais. [...] Rameau sustentou que toda música é fundada na harmonia, que surge de princípios naturais derivados das bases matemáticas e físicas de um corpo vibrante. (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p. 568, tradução nossa)

Segundo o próprio compositor francês, seu objetivo era “restituir à razão os direitos que [esta] perdeu dentro do campo da música” (FUBINI, 2005, p. 213, tradução nossa). Essa racionalidade harmônica presente na concepção musical do compositor francês alude não somente ao pitagorismo grego, mas à “*ratio* cartesiana” também, numa compreensão moderna. Torna-se, portanto, a marca do legado musical tanto de Rameau, quanto de toda a música francesa da época, essa racionalidade musical – por isso ele foi um grande defensor da ópera francesa, especialmente, frente à florescente invasão do melodrama italiano.

A racionalidade harmônica implica a “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” (RAJOBAC, 2018, p. 65). A partir dessa perspectiva, Rameau tinha a intenção de transformar a música em uma ciência e, por isso, a música deveria dispor de regras bem estabelecidas como qualquer outra ciência, mas estas só poderiam ser reveladas com o auxílio das regras matemáticas.

Essa compreensão de uma música universal em Rameau é muito evidente. Para o compositor francês “a música revela a razão suprema, que é uma, igual em todos os tempos e para todos os povos, universal, portanto; [...] para Rameau, a música está dotada de uma capacidade de compreensão universal, dado que todos os homens participam da razão” (FUBINI, 2005, p. 221, tradução nossa). E tal universalidade é aqui assegurada por um fator objetivo, reconhecível numericamente no âmbito acústico.

Apesar de ser um grande defensor de uma música mais universal, em que ela deve seguir “princípios naturais derivados das bases matemáticas e físicas”, Rameau, como muitos de seus contemporâneos, afirmou que um dos objetivos estéticos principais da música era “expressar, agradar ao ouvido e mover as paixões” (COHEN; GIRDLESTONE, 1980, p. 569, tradução nossa). Ele não descarta nenhuma relação entre a música e o sentimento. Não haveria, pois, contraposição entre razão e sentimento, intelecto e sensibilidade ou entre a natureza e as leis matemáticas. O compositor francês não vê estes polos como meros opostos, mas como polos que devem cooperar harmonicamente.

Rameau gastou boa parte dos últimos anos de vida a escrever textos polêmicos [inclusive, para a Querela dos Bufões] e novos ensaios teóricos. Morreu em Paris em 1764; indomável até ao fim, mas sempre perfeccionista, até no leito de morte arranjou forças para recriminar o padre que lhe administrou os últimos sacramentos por cantar tão mal. (GROUT; PALISCA, 1994, p. 434, grifo nosso)

Diante do que já foi apresentado, podemos compreender o motivo pelo qual Rameau foi considerado, portanto, uma das personalidades musicais mais complexas e, ao mesmo tempo, fecundas do século XVIII. Sua vida produziu não apenas grandes obras musicais, mas, também, um grande e importante debate sobre a concepção da música que perdurou até tempos posteriores e possibilitou gerar frutos para essa discussão.

3. A QUERELA DOS BUFÕES

A escolha pela *Querela dos Bufões* para tratar dessa tensão entre racionalidades e posições, tendo como protagonistas J. J. Rousseau e J. P. Rameau, é apenas uma necessidade a fim de delimitar e identificar maior o problema. Traremos nesse capítulo outros exemplos de querelas e oposições acerca da concepção da arte, sob diferentes roupagens, que nos permitirão compreender melhor como esse problema não é único na música nem do século XVIII, como vimos na *Querelle des Bouffons*.

Aprofundaremos, também, no confronto das ideias musicais dos nossos dois personagens, em que traziam concepções e produções musicais tão distintas entre si. Ambos criticavam um ao outro pelas suas ideias sobre a música. Deter-nos-emos, portanto, com maior atenção e de forma mais direta nesse conflito gerado pelos nossos autores.

3.1. A presença de disputas artísticas nos séculos XVII e XVIII

Para exemplificarmos de forma mais ampla e em outras atividades artísticas sobre o problema encontrado na temática desse trabalho, traremos dois exemplos em que podemos encontrar essa tensão entre racionalidades fora do campo musical – mais especificamente, na pintura e na arquitetura.

A querela que envolve a pintura sobre a qual aqui discorreremos está localizada no final do século XVII, a partir dos anos 1660. Foi um debate intenso, em que nos “últimos decênios do século XVII, o conflito adquire virulência, pois cristaliza interesses que ultrapassam a pintura” (JIMENEZ, 1999, p. 64). De forma geral, assim como na Querela dos Bufões, tratava-se de um conflito, de um debate, entre pensamentos mais dogmáticos – conservador, tradicional, dos “mestres do passado” – e de concepções mais “modernas” e subjetivas do belo na arte.

Charles Le Brun (1619-1690) foi um pintor francês muito influenciado pelo cartesianismo, de forma bem rigorosa, que afirmava a primazia do desenho contrapondo a importância da cor, do colorido, na obra. Ressaltava que “o desenho [constituía] o elemento essencial da pintura; a cor [representaria] apenas um acidente. O desenho dá forma e proporção, sozinha, a cor não significa nada” (JIMENEZ, 1999, p. 65). Segundo Le Brun, o desenho nos salvaria do mergulho no centro do “oceano da cor”. Pois, a cor teria como função apenas satisfazer e seduzir o olhar, mas Le Brun dá prioridade à inteligência e à razão, não à sensibilidade.

Para Charles Le Brun, a cor “não podia engendrar nem o tom nem o colorido” (JIMENEZ, 1999, p. 66). Em oposição a Le Brun, Roger de Piles (1635-1709), que era um pintor, crítico de arte e diplomata francês, defendia o uso da cor, e considerava-a como um elemento necessário na pintura. Para contrapor à afirmação de Le Brun em relação à cor ter um papel somente de satisfazer o olhar, estando ligada, assim, apenas aos sentidos, ao corpo, Roger de Piles, também como um cartesiano, “responde a esse outro cartesiano, Le Brun: assim como ‘não há homem se a alma não estiver unida ao corpo, da mesma forma não há pintura se o colorido não estiver unido ao desenho’.” (*ibidem*, p. 66-67). Relacionando, pois, a cor na pintura com a “função” que a alma desempenha no sujeito.

Como explicitado, esse debate não foi unicamente um debate sobre um problema da pintura. Ao contrário, ultrapassa os limites dessa arte, trazendo luz a outros vários novos debates e querelas, assim como àquele referente à arquitetura, que verificaremos na sequência do capítulo. Esse debate sobre a pintura

é a expressão, sobretudo a partir de 1680, de uma crise multiforme que diz respeito, ao mesmo tempo, ao absolutismo monárquico, ao *enfraquecimento dos modelos antigos e ao questionamento de uma Razão pretensamente cartesiana*, que com certa frequência serve de *álibi* ao autoritarismo. (JIMENEZ, 1999, p. 68, grifo nosso)

Não só os filósofos, mas também os próprios artistas e críticos participaram de tais discussões. Nesse período de transição do século XVII ao XVIII, também houve uma mudança de mentalidade, do Renascimento ao Barroco. O primeiro baseava-se na crença de cânones e leis universais, proporções, harmonias, concepções objetivas etc., enquanto o segundo abordou a beleza nas artes de forma mais subjetiva e relativa.

Outra querela ocorreu, também, no século XVII. Dessa vez na área da arquitetura, localizada nessa mesma transição epocal. Tal querela foi protagonizada por dois arquitetos franceses, sendo eles Nicolas-François Blondel (1618-1686), que era, também, um diplomata e matemático que defendia a tradição e o pensamento renascentista e Claude Perrault (1613-1688), que era um médico ademais, e defendia uma abordagem mais subjetiva em relação à arquitetura, seguindo uma linha do movimento barroco. Entretanto, foi a partir de críticas de Blondel a partir do posicionamento de Perrault que este se opôs a Blondel, especialmente em sua obra intitulada *Traité d'architecture* de 1675, reafirmando sua concepção de beleza dentro da área.

Seguindo a tradição, Blondel propunha e argumentava certos princípios para a arquitetura, como ela tendo “sua própria beleza objetiva [...]; esta beleza [seria] independente do tempo e das condições [...]; [dependeria] da disposição das partes,

sobretudo das proporções apropriadas de uma estrutura” (TATARKIEWICZ, 2001, p. 244, tradução nossa). Esta beleza objetiva da arquitetura, segundo Blondel, agradaria e satisfaria às necessidades não somente da mente, mas também dos sentidos (TATARKIEWICZ, *loc.cit.*).

Para Blondel, existiriam proporções capazes de agradar a todos os homens e quando esta proporção faltasse nos corpos ou formas, estes deixariam de agradar. “O fato de que certas proporções agradem a todos os homens não [é resultado] do hábito, pois sua familiaridade com as coisas feias não as fará belas; e quando as coisas são belas, não é necessário acostumar-se a elas para apreciar sua beleza” (TATARKIEWICZ, 2001, p. 244, tradução nossa).

Por outro lado, Perrault foi o primeiro teórico a se opor à tradição clássica, para a qual existiria uma ordem matemática necessária e absoluta para a beleza. Ele não rejeita integralmente o princípio da proporção herdado da tradição clássica e defendida por Blondel, mas não a põe como uma máxima absoluta. Por isso, Perrault concedeu um enfoque mais subjetivo em relação ao belo arquitetônico, trazendo a essa querela uma oposição análoga àquela estudada nesta pesquisa, ou seja, um debate estético envolvendo dois tipos de racionalidade.

3.2. O confronto entre as ideias musicais de Rousseau e Rameau

A Querela dos Bufões foi marcada pelo confronto das ideias e concepções musicais de J. J. Rousseau e J. P. Rameau. Como contemporâneos, ambos tiveram a oportunidade de criticarem um ao outro propondo, assim, um novo modelo, uma nova ideia de como conceber o belo dentro do campo musical. “O que estava em jogo nessa ‘batalha’ – a famosa Guerra dos Bufões –, por mais derrisória que, ainda hoje, possa parecer a alguns, não era tão somente ‘uma questão de gosto’” (ROCHAT, 2012, p. 35 *apud* YASOSHIMA, 2020, p. 17).

Um marco para esse confronto dado na Querela dos Bufões é a *Carta sobre a música francesa* escrita pelo compositor genebrino, Rousseau, em 1753. Nessa *Carta* é possível perceber que o filósofo genebrino possuía quase que um destinatário único ao redigir seu conteúdo. “Não por acaso, toda a crítica de Rousseau à música francesa, tomada sob um ponto de vista muito geral, recai sobre Rameau, representante do gênero durante o período e responsável pela continuidade da tradição da tragédia lírica” (GARCIA, 2008, p. 41). O compositor francês já contava com quase setenta anos quando iniciou a querela em questão.

No entanto, a *Carta sobre a música Francesa* não pode ser considerada com um fato isolado nesse conflito entre os dois personagens, pois após a publicação desta *Carta* ambos escreveram alguns outros textos com a tentativa de provar suas próprias teorias musicais, formulando e argumentando-as, além de escreverem severas críticas uns aos outros. Rousseau ao descrever a reação do compositor francês ao escutar sua obra “*Les Muses Galantes*”, registra: “Rameau começou, desde a *overture*, a dar a entender, por elogios exagerados, que não podia ser obra minha. [...] Rameau pretendeu ver em mim apenas um aventureiro sem talento e sem gosto” (ROUSSEAU, 1959, p. 334 *apud* GARCIA, 2008, p. 53).

As acusações e afirmações de Rousseau sobre Rameau, leva-o a concebê-lo como um personagem arrogante e soberbo, sobretudo se analisarmos a obra “*Confissões*” do próprio genebrino. A razão pela qual Rousseau nos leva a acreditar nesse comportamento do compositor francês é descrita por ele, que seria “a inveja com que Rameau honrava meus dotes [musicais]” (ROUSSEAU, 1959, p. 335 *apud* GARCIA, 2008, p. 53). Ainda sobre isso, Garcia escreve: “A partir do que diz Rousseau vemos um Rameau que dissimula a realidade, que manipula a opinião alheia e mente sobre o que vê e ouve, colocando um ‘véu’ sobre a aptidão musical de Rousseau e obscurecendo seus talentos” (GARCIA, *loc.cit.*). E, por irônico que pareça, contrastando com sua atividade como filósofo, Rousseau aparenta sempre selecionar palavras mais deleitáveis, doces e graciosas para se referir à música e sua relação com ela nas suas *Confissões*.

Rameau era um grande defensor, bem como representante, da música barroca francesa que, segundo Rousseau, era uma música na qual a harmonia seria confusa, com muitas dissonâncias, certa dureza no canto e, portanto, pouco natural (YASOSHIMA, 2020, p. 16). A música defendida pelo compositor francês era complexa, racional e pitagórica. Contra essa concepção, Rousseau

“submete a música francesa à prova da razão”, não com o intuito de verificar se as composições procedem de acordo com regras científicas que a tornariam rígida e fria. Para [ele], a música não é um objeto físico ou matemático, e a razão à qual ele se refere diz respeito a uma luz interior, a um bom senso que segue as tendências naturais do coração [não a uma razão científica e/ou matemática]. (GARCIA, 2008, p.79 *apud* YASOSHIMA, 2020, p. 13)

Essa concepção não-científica ou não-matemática da música proposta por Rousseau, leva-o a conceber a mesma como uma *experiência antropológica-histórica-cultural*. Tendo em mente a relação que o genebrino faz da música com a linguagem como positiva, o texto é de grande importância para a música também. E esse texto, a língua em que a música está

sendo criada/trabalhada, irá modificar de local para local, tempos em tempos, ocorrendo, desse modo, numa modificação na própria construção da música ademais – o que choca com a concepção universal de música proposta por Rameau. “A principal causa que [distingue as línguas] é local, resulta dos climas em que nascem e da maneira pela qual se formam” (ROUSSEAU, 1999, p. 285).

Essa mudança causada pelo próprio espaço/tempo/cultura em que a música e a língua estão inseridas torna-se, assim, algo natural, não planejado ou pré-elaborado. O próprio genebrino afirma sobre a naturalidade em que essa mudança ocorre em sua obra *Ensaio sobre a origem das línguas*: “As línguas se formam naturalmente baseadas nas necessidades dos homens, mudam e se alteram de acordo com as mudanças dessas mesmas necessidades” (ROUSSEAU, 1999, p. 331). Como exemplo dessas diferenças entre as línguas, Rousseau descreve:

Tais são, na minha opinião, as causas físicas mais gerais da diferença característica das línguas primitivas. As do Sul tiveram de ser vivas, sonoras, acentuadas, eloquentes e frequentemente obscuras, devido à energia. As do Norte surdas, rudes, articuladas, gritantes, monótonas e claras, devido antes à força das palavras do que a uma boa construção. As línguas modernas, centenas de vezes misturadas e refundidas, ainda conservam alguma coisa dessas diferenças: o francês, o inglês e o alemão são a linguagem particular dos homens que se auxiliam, que raciocinam com sangue-frio, ou de pessoas coléricas que brigam... (*ibidem*, p. 301)

Se pudéssemos encontrar um ponto de partida em comum entre os protagonistas da Querela dos Bufões seria o conceito de natureza. Para o compositor francês, “a verdade da natureza, oculta para nossos sentidos, consiste em relações matemáticas construídas a partir de um modelo mecânico alcançadas pelo conhecimento e reflexão, neste sentido o conceito de verdade é, necessariamente objetivo” (GARCIA, 2008, p. 60). Como esclarece Garcia, “à verdade objetiva da música de Rameau alcançada por meio da ilusão e do artifício próprios da tragédia lírica”, o genebrino se opõe com sua concepção subjetiva, contrária ao artificial, pois a natureza, para Rousseau, seria “a verdade simples e imediata das fontes originais que se revela de modo intuitivo sem o auxílio da razão” (*ibidem*, p. 60-61). Rousseau chega, desse modo, a afirmar: “ousa quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita [seria] um animal depravado” (ROUSSEAU, 1978, p. 183 *apud* GARCIA, 2008, p. 61).

Essas críticas de Rousseau foram tanto à música francesa como um todo quanto, e especialmente, a Rameau. O compositor genebrino chegou a intitular o francês como um “destilador de acordes barrocos” (YASOSHIMA, 2020, p.11), isso porque, “Rameau pretendia converter a música em ciência” (FUBINI, 2005, p. 212, tradução nossa), visto que

o compositor francês não possuía uma profunda cultura filosófica, tampouco literária, mas sim um perfil físico-matemático. Por isso, ele defendia uma concepção pitagórica da música, na qual a música seria como a expressão ou símbolo de uma harmonia, em que ela podia se reduzir a números ou expressões numéricas (*ibidem*, p. 213).

Diante dessa concepção pitagórica, e cartesiana, da música, Rameau acreditava que a música não era feita apenas com os ouvidos. Possuindo, pois, certa mecânica no processo de composição, assim “os princípios e conceitos que envolvem a música [passariam] a um nível universal – os sons se [comportariam] da mesma maneira em qualquer nação do mundo” (GARCIA, 2008, p. 48).

O compositor genebrino, concebe a música mais como expressão de uma melodia que de uma harmonia. Para Rousseau, a música seria uma arte de expressões e imitações, e só a melodia poderia expressar ou imitar as paixões de forma mais profunda, contrariamente ao compositor francês. E essa “hierarquia instaurada por Rameau entre harmonia e melodia é, de fato, a problemática central em torno da qual se desenvolve toda a crítica de Rousseau contra a tradição da cena lírica na França em sua *Carta sobre a música francesa*” (GARCIA, 2008, p. 52) O genebrino concorda que a teoria harmônica do compositor francês ocorra, de fato, na física, todavia nada significaria “em termos de expressão musical, a qual seria representada pela melodia e pelos acentos da voz humana” (*ibidem*, p. 57).

Tendo em mente, ainda, que “a cultura da época havia erguido uma rígida barreira entre a arte e a razão, entre o sentimento e a verdade, entre o prazer do ouvido e a imitação racional da natureza” (FUBINI, 2005, p. 212, tradução nossa), podemos perceber como o debate entre esses dois compositores se tornou mais acalorado. Não poderia haver um meio termo, a música deveria ser racional/complexa ou prazerosa/simples, embora Rameau nunca tenha contraposto a razão ao sentimento ou o intelecto à sensibilidade, mas considerou que estes polos deveriam cooperar harmonicamente (*ibidem*, p. 214).

O professor pesquisador italiano, Enrico Fubini, ainda escreve sobre as ideias musicais de Rousseau e Rameau e como elas se divergem:

Por sua vez, Rousseau, longe do espírito do pitagorismo do músico francês, revalorizou a música revalorizando o sentimento e considerando-a como a linguagem que fala ao coração humano com maior imediatismo. Segundo Rameau, a música revela a razão suprema, que é uma só, a mesma em todos os tempos e para todos os povos, e, portanto, universal; segundo Rousseau, a música expressa e imita a infinita variedade de nuances manifestadas pelo coração humano. O caráter da melodia difere de pessoa para pessoa e de século para século: para Rameau, a música é dotada de uma capacidade de compreensão universal, dado que todos os homens participam da

razão; para Rousseau, a compreensão da música é um fato histórico, cultural [...]; a melodia varia de acordo com a língua de cada povo. A regra de ouro de disposição matemática que, na opinião de Rameau, dá fundamento à harmonia e estabelece a universalidade e naturalidade desta representa, na opinião de Rousseau, um artifício intelectualista que distancia a música da arte. (FUBINI, 2005, p.221, tradução nossa)

Como podemos perceber, não se tratava “somente de confrontar gostos diferentes, senão, fundamentalmente, de uma polêmica muito complexa que englobava motivações estéticas, culturais, filosóficas e até políticas” (FUBINI, 2005, p. 216, tradução nossa). Foi um debate que não se isolou somente no campo artístico e musical, chegando a outras esferas de discussões. Chegando ao ponto de declararem “partidos” para cada uma dessas ideias musicais, sendo a música francesa e seus defensores parte do *partido do rei* e a música italiana com seus adeptos parte do *partido da rainha*. “Tais foram, segundo Rousseau, os desdobramentos dessa querela que teria provocado a divisão de toda Paris em dois partidos que, como vimos, aos olhos do filósofo pareciam ‘mais encarniçados do que se se tratasse de um negócio de Estado ou de religião’.” (YASOSHIMA, 2020, p. 9).

Pelas divisões que marcavam a França nesse período, podemos perceber como ela se tornou, especialmente durante o século XVIII, um terreno bem fértil para tais “polêmicas [...], que provocaram autênticas guerras culturais” e, assim, puderam adquirir uma “consciência musical mais madura” (FUBINI, 2005, p. 248, tradução nossa). Entretanto, o legado francês, praticamente, se extinguiu enquanto a música italiana tornou-se o estilo internacional: “o estilo da Europa culta e iluminista” (*ibidem*, p. 249, tradução nossa).

Esse movimento de maior consumo do estilo musical italiano foi causado por certa exaustão por parte dos espectadores em relação às óperas francesas. As óperas bufas italianas possuindo maior simplicidade em suas composições e mais emoção em suas interpretações foram o motivo pelo qual os espectadores passaram a frequentar e escutar tais obras. “Neste sentido a Querela dos Bufões foi um episódio irreversível, no qual a ópera francesa foi acusada de ser excessivamente requintada e elitista” (GARCIA, 2008, p. 63). Como explica melhor Rajobac,

O peso musical, teórico, mitológico, conduziu o público a uma espécie de cansaço. Como consequência, teve-se, em 1751, 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. (RAJOBAC, 2018, p. 64)

Um dos grandes responsáveis por essa “elevação” e procura pelas óperas bufas foi Rousseau. Em ocorrência desse novo estilo musical, “um novo pensamento estava, [também,] se formando e oferecendo uma estética mais sensível” (GARCIA, 2008, p. 63).

E, talvez, um outro motivo pelo qual as óperas bufas, defendidas pelo genebrino, terem crescido tanto na segunda metade do século XVIII seja o fato de que o próprio Rousseau acredita que seja um estilo musical que “não [está] subordinada a nenhum regime político, *sistema científico* ou *estilo elitista*” (GARCIA, *loc.cit.* grifo nosso). Porque, de fato, uma das críticas que Rousseau passou a fazer em relação à música francesa foi sua condição demasiada erudita e elitista.

Esse sucesso das obras musicais italianas, sobretudo no solo francês, foi um fruto, também, da atitude dos eruditos tradicionalistas franceses, que racionais e simpatizantes das regras já ultrapassadas, sacrificavam o gosto, “mas não [sacrificavam] a devoção ao passado”, pois não eram “sensíveis o suficiente para transgredirem a tradição em nome de um efeito mais belo para a música” (GARCIA, 2008, p. 64).

CONCLUSÃO

Uma das maiores diferenças entre a música italiana e a francesa estava no fato da francesa dar maior enfoque ao texto, à parte literária da música, enquanto a italiana colocava o instrumental não mais como um elemento secundário – como de costume na música francesa – , mas tal qual o texto, e às vezes, ainda, sendo considerada de maior importância. De certa forma, Rameau deu continuidade com essa tradição francesa do elemento textual pois era, pelo menos, aparentemente mais racional, enquanto a parte instrumental sendo mais ligada às emoções e paixões humanas foi defendida com maior afinco por Rousseau.

Esse debate protagonizado por esses dois personagens, Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau, foi o ápice da denominada *Querelle des Bouffons*, havendo um conflito, de forma geral, na concepção da natureza musical e do belo na música. Ambos argumentaram a partir das suas próprias perspectivas sobre estes e outros aspectos da música naquele período específico – primeira metade do século XVIII. É interessante quando percebemos que os pressupostos desse debate encontrado relacionado à música esteve presente, também, em outros vários debates e querelas relacionados à arte, como na pintura e na arquitetura.

Ao analisarmos o presente debate, ocorrido na Querela dos Bufões, é possível perceber um conflito não somente musical, mas filosófico, cultural etc. Quando percebemos os vários debates estabelecidos ao longo da história no campo artístico, como esse, vemos que a questão principal a ser posta é: Como tudo evolui e tudo muda, mas nós, artistas, permanecemos presos às mesmas ‘leis’ e ‘regras’ para a criação artística de séculos atrás?

E esse foi o movimento em que Rousseau se encontrou. Ele não via necessidade de seguir àquelas “leis” e “regras” tradicionais, clássicas e arcaicas, que foram não somente seguidas por Rameau, mas também, melhor desenvolvidas pelo francês. Rousseau, contrariamente, tem esse impulso de romper com essa sequência que se encontrava como uma herança desde os antigos, propondo um novo modelo que não se baseava numa concepção pitagórica, portanto, matemática.

Todavia, esse novo modelo proposto pelo genebrino se baseava numa concepção mais subjetiva, dando maior destaque à melodia e à expressão. E esse rompimento com o legado clássico no campo musical, cujo Rousseau se propôs a realizar e sustentar, gerou frutos nos séculos seguintes para a música francesa e, também, ocidental.

Contudo, esse rompimento gera em nós muitas outras questões que diz respeito à natureza das obras artísticas: Como podemos definir o que é belo? Haveria, pois, uma lei universal, que quando seguida corretamente, assegurasse a beleza de uma obra? Essas questões não podem ser resolvidas a partir de um referencial do gosto subjetivo, mas devem ser solucionadas de forma mais distanciada e prudente.

A necessidade de “leis universais” para regular o belo não seria imprescindível, porque as obras musicais – como é o foco do nosso trabalho – estão presentes por todo canto, logo, sendo influenciadas por diferentes culturas, diferentes línguas, enfim, diferentes contextos *antropológico-histórico-culturais*, o que não impede de que existam. Ou seja, a obra musical sofre diversas interferências, não sendo possível de universalizá-la, pois em cada contexto ou local haverá elementos que a diferirão de outras. E esses elementos novos ou diferentes não devem ser capazes de tirar a beleza da obra simplesmente pelo fato de a obra não ter sido composta por leis universais, mas por “leis” criadas por aquele compositor, que está localizado em determinado contexto cultural específico, influenciado por diferentes e variados elementos.

Essa “vontade” de elevar leis universais para as obras musicais é um tanto audaciosa. De uma forma kantiana poderíamos dizer que esse intuito nada mais é que a tentativa de elevar sua máxima de beleza, dentro do campo musical, à uma lei universal para a composição. É o imperativo categórico kantiano presente na Estética. O que ainda nos falta responder é se essa pretensão é válida ou se é, de fato, um simples devaneio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Albert; GIRDLESTONE, Cuthbert. Jean-Philippe Rameau (1683-1764). In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v. 15, p. 559-570.

EL ILUMINISMO y los enciclopedistas. In: FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 211-266.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Revisão técnica: Adriana Latino. 1.ed. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 431-438.

HEARTZ, Daniel. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v. 16, p. 270-273.

HINDLEY, Geoffrey (Ed.). *The Larousse Encyclopedia of Music*. New York: Crescent Books, 1987.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999. p. 64-68.

LOPES, Rodrigo. *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, 255 p. ISBN 978-85-7983-663-3. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/78sxn/pdf/lopes-9788579836633.pdf>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

RAGUENET. *Parallele des Italiens et des François en ce regarde la musique et les opéra*. Paris: 1702.

RAMEAU e Rousseau. In: GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da carta sobre a música francesa*. p. 41-65 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2008.

RAJOBAC, Raimundo. Rousseau e a ópera francesa, ou sobre um conflito de racionalidades. In: GONTIJO, Clovis Salgado; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). *Os filósofos e seus repertórios*. 1ª ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018. p. 55-71 (Diálogos com o som. Ensaios. v. 5). Disponível em: http://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2020/Dialogos/2020_dialogos_com_o_som_cap2.pdf. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

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). 47p. ISSN 1676-7055.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. (Coleção Os Pensadores, vol. 1).

SUBIRÁ, José. *Historia de la Música*. 2 ed. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1951.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Tradução de Francisco Rodríguez Martín. 6 ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2001. p. 243-245.

YASOSHIMA, F. S. *Luzes e farpas sob os camarotes: Rousseau, Rameau e a Querela dos Bufões*. Orfeu, Florianópolis, v. 5, n. 3, 2020. DOI: 10.5965/2525530405032020103. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17882>. Acesso em: 27 de setembro 2021.