

DOI: 10.20911/21799024v15n1p69/2024

Reflexão sobre a Música a partir da Querela dos Bufões¹

A Reflection on Music based on Querelle des Bouffons

Mauro Miguel de Araújo Teixeira²

Resumo: Este trabalho tem a intenção de apresentar a reflexão filosófica sobre a música realizada por Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Inicialmente, será contextualizado 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. Contextualizaremos, ainda, o debate elaborado no campo musical com outro debate em que a natureza da questão do conflito se fazia presente da mesma forma em outro campo artístico. Por fim, focaremos no conflito direto que foi estabelecido entre os personagens, expondo suas críticas e ideias a fim de demonstrar a tensão entre dois tipos diferentes de racionalidades presentes numa reflexão filosófica sobre a música.

Palavras-chave: Música; Querela dos Bufões; Universidade do Belo; Relatividade do Belo; Barroco francês.

1 Este artigo é resultado do trabalho de monografia apresentado ao curso de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE) para a obtenção de título de Bacharel em Filosofia, no ano de 2022.

2 Bacharel e Mestrando em Filosofia, na linha de Filosofia da Religião, Ciência e Cultura, pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), bolsista CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa "Mística e Estética" (FAJE).

Abstract: This paper intent to present the philosophical reflection on music made by Jean-Philippe Rameau (1683-1764) and Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Initially, it will be contextualized the musical scene present in France and Italy between the centuries XVII and XVIII. Following, this work will examine philosophically the distinct conceptions and ideas of our main characters about music. This exam will be made in a particular way in each one of the authors – Rameau and Rousseau. We will also contextualize the debate elaborated in the musical field with another discussion in which the nature of the conflict issue was present in the same way in another artistic field. Lastly, we will focus on the direct conflict that was established between the authors, exposing their criticism and ideas to demonstrate the tension between two different types of rationalities present in a philosophical reflection on music.

Keywords: Music; Querelle des Bouffons; University of Beauty; Relativity of Beauty; French Baroque.

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, havendo 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 e sua teoria destacava a Harmonia dentro da composição musical, em que seria possível, a partir de uma concepção pitagórica, estabelecer regras “matemáticas” para a música. O que a tornaria e os elementos que a compõem de um caráter universal, totalmente objetivo e ordenado.

Por outro lado, Rousseau, mesmo como um filósofo, elaborou 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*.

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, respectiva-

mente, 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, percorrendo o século XVII e a primeira metade do século XVIII, em especial. Esse período costuma ser reconhecido como o barroco musical, em que 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. Quando 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. Todavia, o número exponencial dessas composições fora no século XVI, a partir dos séculos XVII e XVIII o número foi reduzindo, enquanto aumentava as produções de óperas.

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. [...], 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 grande riqueza para que se pudesse ser construída cada obra 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.

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)

Outro grande estilo musical na Itália foi o recitativo. Apesar de ser considerado como um estilo essencialmente não melódico para a execução da declamação do texto, dizia-se que os italianos conseguiam dar mais plenitude melódica aos recitativos. O *recitativo parlante* era o mais famoso nas obras musicais italianas, 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*, tendo como especificidade 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.

Desde o século XVI, toda a Itália demonstrou um grande interesse pela ópera (HINDLEY, 1987, p. 156). 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. Porém, apesar de ter sido exportada para a França, “nunca ganhou uma grande popularidade na capital francesa” (HINDLEY, 1987, p. 170, tradução nossa).

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.³

Certamente, a ópera bufa foi um dos gêneros de ópera italiana mais famoso que surgiu, ao menos até aquele momento. José Subirá afirma que, apesar de ter se tornado muito 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). Porém, a ópera bufa se popularizou e tornou-se mais conhecida, de fato, 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*.

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, os elementos sérios da *opera buffa*

3 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.

não eram abundantes, a ênfase do enredo se dirigia, sobretudo, ao cotidiano do povo italiano.

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. (HINDLEY, 1987, 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* – associando-se a literatura e a tragédia. Por isso, o texto literário passou a orientar todas as artes. Assim, antes de ser uma peça teatral cantada, era uma peça literária. Majoritariamente marcada por uma discussão literária, não musical. Pois, sendo o texto literário o elemento racional da ópera, era necessário *imitá-lo* para a ópera poder ser classificada como uma arte. A música serviria para acentuar o que precisaria ser destacado no texto – o elemento principal. 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.

A música sem nenhum elemento literário era tratada como sem nenhum significado ou como possuidora de um significado duvidoso (LOPES, 2015, p. 37). Portanto, o conteúdo racional, 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. Tal concepção racionalista foi uma herança do século XVII, em especial do pensamento do filósofo e matemático francês René Descartes, que submetia todo tipo de conteúdo ao crivo da razão. Mesmo as paixões, nessa linha de pensamento, eram não só capazes de produzir conteúdo racional, como já se esperava isso delas. Tornavam-se, assim, racionais a partir do momento em que eram convertidas em relações matemáticas e, portanto, verdadeiras.

Nesse período, tornava-se mais presente o elemento harmônico dentro da ópera e música francesa. E sendo a harmonia a representação do elemento mais racional na música, normas passavam a delimitar o discurso musical. Os músicos e compositores através destas mesmas normas conseguiam prever e/

ou sugerir os efeitos desejáveis no ouvinte. Logo, a música começava a se tornar cada vez mais objetiva.

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, um 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.

Iniciou-se, no século XVIII, uma discussão acirrada sobre a utilização da harmonia e da melodia na música francesa. A preocupação era de 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. Precisava-se 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, racional.

Para alguns franceses, como o abade François Raguenet, a música francesa poderia ser declamada sem nenhum problema – 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 (RAGUENET, 1702, p. 5 apud LOPES, 2015, p. 50). Como a racionalidade da música se apoiava na submissão ao texto, ela também se empobreceria em 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)

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, 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). 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.

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, e embora não seja visto como um ilustre compositor ou filósofo da música, trouxe considerações importantes e necessárias para a área.

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, 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”, contrapondo muitas vezes ao francês.

2.1 Rousseau e a sua 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 ideias acerca da arte sonora 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 atribuía a si mesmo” (GARCIA, 2008, p. 55). Porém, em relação a produções textuais, ele não economizou ao tentar expor suas teorias 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 dele em que ressalta suas ideias musicais.

Por mais irônico que pareça, *O Tratado de Harmonia* – obra teórica mais importante de 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).

Entre as várias críticas tecidas por Rousseau em relação à música francesa estava a de que a sua língua 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, apresentado na sua obra *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, fornece-lhe argumentos para sustentar sua teoria. Para o filósofo, a música e a linguagem sempre estiveram associadas, sendo a música ainda melhor quando a língua a ser cantada possui musicalidade, o que não era o caso da língua francesa. Segundo o autor, a beleza encontrada na música francesa só era possível ser encontrada na boa voz, 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 concluo que os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles. (ROUSSEAU, 2005, p. 37)

Em oposição à música francesa e à sua "deficiência linguística", encontra-se, segundo Rousseau, a língua italiana – "pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto" (ROUSSEAU, 2005, p.10). 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)

Todavia, percebe-se certa contradição no genebrino, visto que ele 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 de Rousseau sobre a música italiana é que a musicalidade presente nesta língua permite determinada expressividade e 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 considera que ela necessita ser preservada e cultivada. E por tal *natureza*, ele aponta para a presença da melodia, do sentimento. 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 exemplar um compositor que dá prioridade total à harmonia, o genebrino dá preferência à 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 a música barroca francesa, especialmente, a produzida por Rameau. Segundo o genebrino, a música é considerada como “local”, e como ressalta o especialista em Estética Musical Enrico Fubini:

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)

Em sua *Carta sobre a música francesa*, o genebrino 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). Assim refere-se o autor, em sua *Carta*, 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 musical do filósofo, porque a beleza estaria na

própria obra, diferentemente da música francesa, que precisaria de uma boa voz para executá-la. Apesar de o nosso autor admitir a música italiana como simples – como achava que todas deveriam ser, não possuindo muitos elementos ou 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* do filósofo francês Denis Diderot, segundo a qual os outros instrumentos serviriam apenas 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. A ênfase é dada ao canto. Como esclarece o professor italiano Fubini, “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, sem significância, contrária à natureza. Pois, para o genebrino, “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 afirmar, assim, que toda essa concepção musical de Rousseau, focalizada na expressão, tem um intuito de se erguer “contra as pretensões e o domínio da racionalidade iluminista” (RAJOBAC, 2018, p. 56). Rousseau critica 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, desse modo, que a posição de Rousseau é, também, uma tentativa de romper com os convencionalismos musicais e a tradição.

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). Junto com os enciclopedistas⁴, Rousseau foi 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 [...], 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 evo-

4 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.

lução das sociedades e, assim, das culturas, a arte vai se modificando em sua *poiesis* e, portanto, em seu produto. Pois, ela seria fruto dessa experiência que é, ordinariamente e constantemente, mutável. O genebrino desenvolve melhor essa concepção em sua obra *Ensaio sobre a origem das línguas*.

2.2. Rameau: sua concepção musical e a influência do pitagorismo

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

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.⁵

Rameau, sem dúvidas, foi o compositor francês mais importante do século XVIII. Recebeu sua primeira formação musical sistemática do seu pai, permanecendo desconhecido por 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, 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 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 – ou como costumavam dizer em sua época, “ciência” da música – era, também, uma área de interesse do compositor francês, não somente a composição. 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)

5 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.

Rameau veio após um grande legado deixado por Jean-Baptiste Lully – um dos mais importantes compositores franceses do século XVII⁶. 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 rameauistas⁷, 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 na próxima seção.

O cravo ocupou lugar de destaque nas composições de Rameau. Ele produziu numerosas obras de diversos gêneros dramáticos. 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 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).

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, sabemos 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)

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

7 Expressões adquiridas da obra citada a seguir no texto.

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. Assim, tal racionalidade na música se torna a marca do legado musical tanto de Rameau quanto da música francesa corrente, sobretudo, 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 pretendia transformar a música em uma ciência e, por isso, a música deveria dispor de regras bem estabelecidas como qualquer outra ciência. 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 arranhou 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, tendo como protagonistas Rousseau e Rameau, é apenas para a finalidade de delimitar e identificar maior o problema. Ofereceremos nesta seção outros exemplos de querelas acerca da concepção da arte em geral, 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. Deter-nos-emos, portanto, com maior atenção e de forma mais direta nesse conflito gerado pelos nossos autores.

3.1 A presença de outra disputa artística no século XVII

Para exemplificarmos em uma outra atividade artística o problema encontrado na temática desse trabalho, traremos um outro exemplo em que se pode encontrar uma tensão entre racionalidades fora do campo musical. Envolvendo a pintura, a outra querela sobre a qual discorreremos está localizada no final do século XVII, a partir dos anos 1660. Foi um debate intenso 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, esta tratava-se de um conflito entre ideias mais dogmáticas, tradicionais, dos “mestres do passado”, e de concepções mais “modernas”, subjetivas do belo na arte.

Charles Le Brun (1619-1690) foi um pintor francês influenciado rigorosamente pelo cartesianismo, afirmando 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. Contrapondo a ideia de Le Brun, 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. Esse conflito não foi unicamente um debate sobre um problema na pintura. Ao contrário, ultrapassa os limites dessa arte, trazendo luz a outros vários novos debates. Esta querela 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.

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. “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 o confronto da 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). No entanto, essa *Carta* não pode ser considerada com um fato isolado nesse conflito entre os dois personagens. Após sua publicação, ambos escreveram outros textos com a tentativa de provar suas próprias teorias musicais.

As acusações e afirmações de Rousseau sobre Rameau, leva-nos a conceber o compositor francês 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 é “a inveja com que Rameau honrava os [seus dotes musicais]” (ROUSSEAU, 1959, p. 335 *apud* GARCIA, 2008, p. 53). Rousseau, por exemplo, 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). 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.*).

Rameau era um grande defensor, bem como representante, da música barroca francesa, sendo ela 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)

Os protagonistas da Querela dos Bufões pensaram, mesmo que de formas distintas, o conceito de natureza. Para Rameau, “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”, Rousseau se opõe com sua concepção subjetiva, contrária ao artificial, pois a natureza, para o genebrino, 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: “ousou 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).

O filósofo genebrino chegou a intitular o compositor 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 ele não possuía uma profunda cultura filosófica, tampouco literária, mas sim um perfil físico-matemático, Rameau defendia uma concepção pitagórica da música, na qual ela seria como uma expressão ou símbolo de uma harmonia, podendo se reduzir a expressões numéricas (*ibidem*, p. 213).

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). Chegando ao ponto de declararem “partidos” para cada uma dessas ideias musicais, sendo a música francesa e seus defensores do *partido do rei* e a música italiana com seus adeptos 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).

“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. O genebrino acreditava que as óperas bufas eram um estilo musical que “não [estavam] 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 à música francesa foi sua condição demasiada erudita e elitista, em que os tradicionalistas franceses, 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, mas tal qual o texto, e às vezes, ainda, sendo considerada de maior importância. De certa forma, Rameau deu continuidade a tradição francesa do elemento textual pois era aparentemente mais racional. 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, J. P. Rameau e J. J. 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. Ao analisarmos o presente debate, ocorrido na Querela dos Bufões, é possível perceber um conflito não somente musical, mas filosófico, cultural etc.

O novo modelo proposto pelo genebrino se baseava numa concepção mais subjetiva, dando maior destaque à melodia e à expressão, o que gerou um rompimento com o legado clássico no campo musical. Contudo, esse rompimento gera em nós muitas outras questões que dizem respeito à natureza das obras artísticas: Como podemos definir o que é belo? Há ou não uma lei universal, que quando seguida corretamente, assegura a beleza de uma obra? Essa “vontade” de elevar leis universais para as obras musicais é um tanto audaciosa. De um modo kantiano, não 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.

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.

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.