

O gênio, por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): tradução e alguns comentários histórico-analíticos

Leandro Gumboski¹

Resumo:

O conceito de “gênio”, mapeado por Lowinski (1964a, 1964b), pode ser encontrado desde a Idade Média. Sua consolidação como forte elemento cultural se dá, sobretudo, nos séculos XVIII e XIX. A ideia de “gênio”, desde então, fragmentou-se, transformou-se e diluiu-se no senso comum e, na contemporaneidade, está ainda em grande evidência, repercutindo em diversas imbricações filosóficas e artísticas. Trata-se, portanto, de um estudo de um conceito arcaico, mas com implicações atuais. Neste sentido, o presente artigo procura analisar o conceito de “gênio” nos escritos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – sobretudo no *Dictionnaire de Musique* (1768), traçar paralelos com autores anteriores e posteriores ao filósofo suíço e observar, a partir de uma perspectiva musical, como a ideia rousseuiana de “gênio” está articulada com termos especificamente musicais.

Palavras-chave:

Gênio, Rousseau, *Dictionnaire de Musique*

Abstract:

The concept of “genius”, researched by Lowinski (1964a, 1964b), can be found from the Middle Age. Of course, its consolidation as a strong cultural element occurs in the eighteenth and nineteenth centuries. Since then, the idea of “genius” has become fragmented and diluted in the common sense and, nowadays, is still much in evidence, reflecting diverse artistic and philosophical intricacies. Therefore, this paper studies an archaic subject, but with current implications. In this sense, this article seeks to analyze the concept of “genius” in the writings of Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – especially in the *Dictionnaire de Musique* (1768), draw parallels with previous and subsequent authors to the Swiss philosopher and observe, from a musical perspective, how the rousseauian idea of “genius” is articulated in specifically musical terms.

Keywords:

Genius, Rousseau, *Dictionnaire de Musique*

Nos países em que as ciências e todas as artes chegaram a um grau tão alto, somente a música ainda está por nascer.

Rousseau, 1753

Nota introdutória

¹ Graduado em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP. Atualmente é Mestrando em Música, subárea Musicologia-Etnomusicologia, pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Endereço eletrônico: leandro.gumboski@gmail.com.

Muitas discussões têm sido realizadas a respeito dos escritos político-filosóficos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Sabe-se bem da influência que o autor genebrino exerceu para a formulação da Constituição de 1787 de um dos países mais representativos no que diz respeito aos estudos em música popular: os Estados Unidos da América (PENNA, 2011). Considerando que as configurações musicais estão intimamente referidas às configurações sociais (Cf. ATTALI, 1985), um mapeamento da ampla concepção musical de Rousseau pode nos revelar algumas instigantes inter-relações entre os escritos políticos e musicais desse autor e os moldes das sociedades por eles influenciadas. Neste sentido, ao lado das reflexões dos aspectos filosóficos dos discursos de Rousseau sobre conceitos diretamente relacionados à música, como “gênio” e “gosto”, faz-se necessário um amplo estudo da contribuição de suas publicações para o campo musical.

O presente trabalho tem como objetivo principal apresentar uma tradução para o português do sempre lembrado e sempre esquecido verbete *gênio* (ROUSSEAU, 1768, pp. 230-231) escrito por Rousseau no *Dictionnaire de Musique* que foi completado no ano de 1764, mas publicado somente em 1768 em Paris. Essa tradução, de forma complementar a outras traduções já feitas, como a de Prado (2007), foi produzida a partir da versão original em francês, da versão em espanhol publicada em Madri em 2007 com a edição de José L. de la Fuente Charfolé, da versão em inglês publicada em Londres em 1779 por J. Murray e traduzida por William Waring, e de outras traduções livres como a de Edward E. Lowinsky (1964a) e a de David Beard e Kenneth Gloag (2005).

Os comentários histórico-analíticos intentam proporcionar ao leitor uma visão do contexto em que o dicionário de música de Rousseau foi escrito. Seguem, ao longo deste trabalho, citações do *Dictionnaire de Musique* em que Rousseau empregou o termo *génie* (gênio). Com isso, um grau maior de detalhamento sobre a concepção da ideia de “gênio” em Rousseau pode ser apresentado. Essa busca pelo termo *génie* em outros verbetes do dicionário foi realizada com o intuito explorar como a ideia rousseauiana de “gênio” aplica-se a outros aspectos musicais. O presente artigo procura também apresentar o conceito de “gênio” em alguns autores anteriores e posteriores a Rousseau.

Rousseau, “gênio”, e o *Dictionnaire de Musique*

Jean-Jacques Rousseau escreveu inúmeros verbetes para a *Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783), idealizada e publicada entre os anos de 1751 e 1782. Mais tarde esses verbetes foram organizados no *Dictionnaire de Musique*. O dicionário de Rousseau foi publicado em Paris no ano de 1768, pouco tempo depois de o autor regressar à França. De forma quase imediata, seus escritos tiveram uma grande repercussão na sociedade da época.

A publicação do *Dicionário* teve um eco amplo e imediato – além de muito favorável para o genebrês [Rousseau] – não só na imprensa literária de seu país. Ao dia primeiro de novembro de 1767, seis meses depois de Rousseau voltar a Paris depois de deixar seu confinamento inglês, a imprensa divulgava a notícia da publicação de um exemplar “esperado há muitos anos” [...]. Também [André Ernest Modeste] Gréty [(1741-1813)], um mês depois, mitigava a urgência do padre [Giovanni Battista] Martini [(1706-1784)] com o envio dos exemplares, um dos quais acabou nas mãos do célebre compositor e violinista Giuseppe Tartini [(1692-1770)]. Não havia dúvida, o *Dicionário de Música* se

projetava e surgia com força entre as cinzas enciclopedistas (CHARFOLÉ, 2007, p. 17).²

O confinamento inglês, mencionado na citação anterior, deu-se em função do Parlamento de Paris condenar as obras *Do Contrato Social* e *Emílio, ou Da Educação*, ambas publicadas em 1762. O teor das obras de Rousseau claramente ecoa nos discursos da Revolução Francesa em 1789 e em todo o ideário do Romantismo do século XIX (GAUTHIER, 2006; HUNT, 2007; LOWINSKY, 1964a, 1964b; SINA, 2002). Lynn Hunt, por exemplo, citando algumas frases de Rousseau em *Do Contrato Social*, argumenta sobre o impacto das ideias rousseauianas na virada do século XVIII para o XIX:

Aludindo à “grande questão do melhor governo possível” Rousseau indicou que o governo poderia muito bem ser diferente do que era – poderia ser melhor. Mas de onde viria esse governo? Como algum mortal poderia determinar o que tornava um povo “o mais virtuoso, o mais esclarecido, o mais sábio, o melhor”? Como um governo poderia ser mais esclarecido que o povo que ele se destinava a moldar? Os revolucionários franceses tiveram de confrontar justamente essas questões. Adotaram Rousseau como guia espiritual [...] (HUNT, 2007, p. 22).

Rousseau foi uma figura chave do Iluminismo e grande parte dos acontecimentos que sucederam suas obras demonstra reflexos de seus escritos. Quanto ao *Dictionnaire de Musique* não foi diferente. Rousseau, que já havia sido expulso da França, demonstra sua paixão pela música da Itália em diversos momentos do dicionário. Essa insistente exaltação da música italiana comparada à produção musical francesa, em especial aos escritos teóricos de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), foi fruto de sua vivência em Veneza, enquanto era secretário do embaixador da França na Itália, entre 1743 e 1744 (LOWINSKY, 1964a; STRATHERN, 2004).

No verbete *musique* (música), depois de explanar sobre os aspectos mais gerais dessa arte, Rousseau enumera personagens modernos que, para ele, são os mais conhecidos. É interessante notar que, assim como o autor suíço era músico e filósofo, sua lista é preenchida por filósofos, músicos e matemáticos, sendo que grande parte exercia as três funções.

Os modernos são em grande número. Os mais conhecidos são Zarlino, Salerias, Valgulio, Galileu, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Bureta, Valloti: finalmente, Sr. Tartini, cujo livro está cheio de profundidade, gênio, tautologia, e obscuridade, e Sr. Rameau, cujos escritos têm esta singularidade: eles deram [à Rameau] uma grande fortuna sem nunca terem sido lidos por alguém (ROUSSEAU, 1768, p. 319).

Cumprido observar que utilizo aqui o termo “músico” de uma maneira genérica. Na realidade, para Rousseau “compositor” é tanto quem compõe a música quanto quem cria as regras de composição, como se verá mais adiante. Rousseau compôs algumas peças, mas era, de certa forma, contrário a regras de composição subjacentes por cálculos matemáticos, em função de sua insistente valoração do *natural*, do que está conectado à natureza.

² Salvo outras referências, todas as traduções ao longo do presente artigo foram realizadas pelo seu autor.

Observamos, na lista de Rousseau anteriormente mencionada, a forte presença de figuras italianas e poucas exceções francesas, inglesas e alemãs. Logicamente, um reflexo da chamada “querela dos Bufões”, “que opôs os aristocráticos defensores da ópera tradicional francesa aos partidários da ópera italiana, liderados pelo partido dos enciclopedistas, com os quais Rousseau estava alinhado” (MARQUES, 2005, p. 1). O autor genebrino já explicara alguns anos antes da publicação do seu dicionário de música o porquê das críticas dirigidas à ópera francesa em geral. Em sua *Carta sobre a música francesa*, de 1753, Rousseau afirma que “pode-se conceber línguas mais apropriadas à música que outras; e pode-se conceber algumas que lhe seriam absolutamente inapropriadas” (ROUSSEAU, 2005 [1753], p. 6) e “se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra” (Ibid., p. 10), por esse motivo “a impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores [franceses] a dirigir todos seus cuidados à harmonia, [...] [com isso] em vez de uma boa música, criariam uma música erudita” (Ibid., p. 6).

No *Ensaio sobre a origem das línguas*, cuja data de revisão definitiva é ainda discutida entre especialistas, Rousseau afirma que “a língua italiana, tanto quanto a francesa, não é em si mesma musical. A diferença reside unicamente em que uma se presta à música e outra não” (ROUSSEAU, 1978, p. 283). Entretanto, ao longo do *Dictionnaire*, a evidente antipatia pelos escritos teóricos de Rameau é o que merece maiores reflexões.

Rousseau afirma que o livro de Tartini – *Tratado de música segundo a verdadeira ciência da harmonia* (1754) – está cheio de “gênio”, mas não determina o mesmo para os escritos de Rameau – provavelmente referindo-se ao *Tratado de harmonia segundo seus princípios naturais* (1722). Quanto aos escritos do segundo autor, Rousseau afirma que nunca foram lidos por alguém, muito provavelmente se referindo àqueles compositores que, para ele, eram os grandes mestres, pois compunham com naturalidade sem se prender a “cálculos inúteis”.

Sr. Rameau, quando perdia seu tempo com cálculos inúteis, deveria ter dado uma maior atenção para a metafísica de sua arte. É de se supor que o fogo natural com que o artista [Rameau] poderia ter produzido prodígios era o alimento que estava em seu gênio, mas que suas proposições estavam sempre sufocadas [pelo seu racionalismo] (ROUSSEAU, 1768, p. 199).

A partir do trecho acima, retirado do verbete *enharmonique* (enarmonia), podemos repensar o posicionamento de Rousseau em relação à sociedade da época, sobretudo francesa. Temos razões para concluir, com sua afirmação de que Rameau “poderia ter produzido prodígios”, mas que não o fez por se prender ao racionalismo típico do século iluminista, que Rousseau é uma figura tão importante para o Romantismo do século XIX quanto para o Iluminismo do século XVIII.

Tomo como referência neste artigo a ideia de Romantismo e Classicismo apresentada por Anatol Rosenfeld:

O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo. Embora o mesmo contexto temporal apresente outros aspectos não menos marcantes, está mais ou menos estabelecido o consenso de que se trata de um século cuja característica maior é a da “Iluminação”, do

“Iluminismo”, como dizem alguns, ou ainda das “Luzes”, por causa do vulto que nele tornam as ideias racionalistas. Enfocadas e defendidas por uma plêiade de pensadores brilhantes, como Voltaire, Diderot, os Enciclopedistas, Rousseau, traduzem, na sua luta “esclarecedora” contra o “obscurantismo”, a “ignorância”, o “atraso”, a “irracionalidade”, não só o engenho e o espírito lúcidos de seus paladinos, como as aspirações de uma classe e mesmo de uma sociedade emergente, constituindo-se num dos principais fermentos, no plano ideológico, para a eclosão da Revolução Francesa. O movimento romântico, entretanto, recusa a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada (ROSENFELD, 1993, p. 261).

Rousseau se tornou um dos pilares do Romantismo por sua visão pessimista da civilização e da sociedade de sua época. Tal concepção rousseauiana de sociedade, eternizada em sua célebre frase “o homem nasce puro/bom e a sociedade o corrompe” – em *Do contrato social* (1762) – gera, no século romântico, a valoração de um ser “natural”, “primitivo”. Dessa forma, os compositores do século XIX, indivíduos civilizados, mantêm um interesse pelo indianismo e pelo exotismo, buscado nos indivíduos “puros” que figuram como ideais para os seres corrompidos pela sociedade civilizada (ROSENFELD, 1993).

Retomando o conceito de “gênio”, cumpre observar que Rousseau, em seu *Dictionnaire de Musique*, recorre constantemente ao uso do *génie*.³ De maneira geral, percebe-se que para o autor genebrino não há “gênio” nas produções artísticas francesas, ou melhor, o “gênio” que talvez pudesse existir nesses trabalhos sempre era “sufocado”. Assim, Rousseau afirma sem titubear que os franceses, sem “gênio”, sem uma língua adequada para a tarefa de compor, não podem ter música. Na *Carta sobre a música francesa* o autor conclui:

Creio ter mostrado que não há ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite; que o canto francês não passa de um contínuo clamor, insuportável a todo ouvido não preconceituoso, que sua harmonia é tosca, sem expressão, soando apenas como exercício de colegial; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo. 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 [1753], p. 37).

Semelhante concepção é explicitada em diversos trechos do dicionário. Veja-se, por exemplo, a explicação de Rousseau para *pathétique* (patético), um tipo de acento que, segundo o próprio autor, é o que possui mais força expressiva. Rousseau explora essa característica, mencionando o que poderia ser considerado um gênero patético, ou seja, um gênero que possui muita expressividade.

Toda a expressão na música francesa, no gênero patético, consiste na formação e todos os sentimentos de mensuração são apagados. A partir daí, o que acontece é que os franceses pensam cada coisa patética como fluxo, e que tudo que é patético deve ser

³ Para ilustrar a frequência com que o termo *génie* aparece no *Dictionnaire*, seguem alguns dos principais verbetes em que Rousseau utilizou o termo, seguidos de suas respectivas páginas na versão em francês publicada em 1768: *Accent* (p. 4), *Air* (p. 29), *Basse-fundamentale* (p. 47), *Cantatille* (p. 72), *Caprice* (p. 73), *Chanson* (p. 80), *Compositeur* (p. 109), *Composition* (p. 111), *Contraste* (p. 121), *Effet* (p. 193), *Enharmonique* (p. 199), *Entr'acte* (p. 204), *Goût* (p. 235), *Monologue* (p. 304), *Musique* (p. 317), *Opéra* (p. 351), *Orchestre* (p. 360), *Pathétique* (p. 373), *Préluder* (p. 389), *Prima Intenzione* (p. 391), *Recherche* (p. 405), *Scene* (p. 433), *Style* (p. 462), *Sujet* (p. 463), *Unite de Mélodie* (p. 537).

fluxo. [...] Mas a música italiana não tem a mesma característica: cada ária, cada melodia tem seu caráter de modo apropriado, que não pode ser privado deste direito. Seu acento patético e a melodia são sentidos em todo tipo de mensuração, até nos movimentos mais animados. As árias francesas mudam suas características com os movimentos pressionados ou afrouxados. Cada ária italiana tem seu movimento tão determinado, que não pode ser alterado sem derrubar a melodia (ROUSSEAU, 1768, p. 373).

Rousseau, novamente, compara a música francesa à italiana. Entretanto, dos diversos momentos em que o autor demonstra seu repúdio pela música da França, talvez nenhum outro deixe isso tão claro quanto o verbete *style* (estilo). Aqui, Rousseau explica o termo “estilo” em poucas palavras. Contudo, o autor utiliza exemplos procurando, aparentemente, esclarecer o que é “estilo”.

O caráter distintivo da composição ou execução. Esta característica é muito variável, de acordo com o país, o gosto do povo, o gênio dos autores, etc., de acordo com a matéria, lugar, assunto, expressão, etc. [...]. O estilo da música de igreja não é o mesmo [estilo] de [música] para o teatro ou sala particular. O estilo das composições germânicas é animado, dividido, mas harmonioso. O [estilo] das composições francesas é plano, áspero, mal cadenciado, monótono. O [estilo] das composições italianas é agradável, florescente, enérgico (Ibid., p. 462).

É evidente que Rousseau em sua exemplificação não está realmente interessado em explicar ao leitor o que é “estilo”. Essa característica permeia todo o dicionário e aparece, também, no verbete *gênio*, traduzido neste artigo. Por hora, é necessário destacar que, para Rousseau, o “estilo” varia conforme “o gosto do povo” e “o gênio dos autores”.

Primeiramente, Rousseau sempre fala em “gênio *do* autor” e nunca em “autor gênio/genial”. Logo, para o autor, “gênio” é sempre uma característica que algo/alguém pode possuir. Dessa maneira, quem possui o “gênio” é responsável por lhe dar espaço ou “sufocá-lo”. Rousseau articula essa ideia no verbete *monologue* (monólogo), afirmando que “é nos monólogos que toda a força da música é descoberta, [pois] o músico, sendo hábil em dar espaço para todo o fogo do seu gênio, não está confinado ao comprimento de suas peças pela presença de uma segunda voz” (Ibid., p. 304).

A inexistência de uma segunda voz no monólogo faz da música algo mais livre das constrições sintáticas da composição. Isso lembra o trecho do verbete *enarmonique* em que Rousseau afirma que Rameau “poderia ter produzido prodígios” se as suas produções não estivessem “sempre sufocadas” (Ibid., p. 199). Retomando que, para Rousseau, “toda a expressão na música francesa” está na “formação” (Ibid., p. 373), temos razões para concluir que para esse autor a única grande contribuição da música francesa está na elaboração de técnicas de composição.

A asseveração anterior talvez fique mais clara quando Rousseau apresenta o verbete *sujét* (sujeito), afirmando que se trata de “um termo da composição”, normalmente associado às composições contrapontísticas. “Esta é a parte principal do projeto, a ideia que serve de base para todo o resto. Todas as outras partes requerem apenas arte e trabalho: isso depende apenas do gênio” (Ibid., p. 463). Assim, para Rousseau, o processo de composição deve se dar em duas grandes etapas: uma primeira em que o “conhecimento” é necessário – e não resta dúvida que os franceses, segundo

Rousseau, destacavam-se nessa etapa, e somente nessa etapa – e, uma segunda grande etapa que requer “apenas arte e trabalho”, que depende do “gênio”. Compositor é, portanto, “quem compõe a música, ou faz as regras de composição, [pois] sob a palavra composição, pode ser visto o detalhe do conhecimento, necessário para a arte de compor. Este [conhecimento] ainda não é suficiente sem um gênio para colocá-lo em execução” (Ibid., p. 109).

Mas todo artista teria em si o “gênio” como fora preconizado por Rousseau? O próprio autor suíço deixa claro que não no verbete *génie*. Qualquer artista pode *adquirir* e *desenvolver* seu “conhecimento” através do trabalho e do estudo, mas o “gênio”, para Rousseau, é algo inato, reservado a poucos. Cabe destacar que, como pode ser analisado no próprio verbete *génie*, poucas pessoas são capazes de sentir o “gênio”, conforme o pensamento rousseauiano. Dessa forma o verdadeiro dom é realmente conseguir sentir o “gênio” e lhe dar espaço.

Rousseau imediatamente afirma que o gênio é algo natural, talvez um dom divino, – uma visão muito comum – mas sua descrição [de gênio] apaixonada também é notável na medida em que sugere uma antecipação do Romantismo do século XIX e oferece um contraste com o racionalismo do Iluminismo (BEARD e GLOAG, 2005, p. 53).

Rousseau retoma a ideia de que “conhecimento não é suficiente sem um gênio” no verbete *préluder* (prelúdio). Deve ficar claro que “conhecimento”, no que diz respeito à tarefa composicional, é tratado aqui de forma ampla, i.e., sendo ele tanto teórico – e.g., conhecimento de regras de composição – quanto técnico – e.g., habilidade de execução de algum instrumento musical.

Não é suficiente ser um bom compositor, nem possuir um bom [instrumento de] teclas, ou mesmo ter uma boa e bem exercitada mão: devemos, além disso, abundar naquele fogo do gênio, e naquela genialidade inventiva, que encontra e executa instantaneamente os assuntos mais favoráveis à harmonia e mais lisonjeiros para o ouvido (ROUSSEAU, 1768, p. 389).

A constante utilização do termo “fogo”, por Rousseau, também nos chama a atenção. O autor insiste que “fogo” é algo que o “gênio” possui – “o fogo natural com que o artista poderia ter produzido prodígios era o alimento que estava em seu gênio” (Ibid., p. 199); “o músico, sendo hábil em dar espaço para todo o fogo do seu gênio” (Ibid., p. 304); “devemos [...] abundar naquele fogo do gênio” (Ibid., p. 389). Contudo, há uma consideração importante em relação à tradução do dicionário que fora feita para o inglês ainda no ano de 1779.

No verbete *accent* (acento), Rousseau descreve que “no discurso comum, distinguem-se três tipos [de acento], a saber: o Acento Gramatical [...], o Acento Lógico ou Racional [...], [e] o Acento Patético, ou Acento de Oratória”. Depois de explicar o acento gramatical, Rousseau afirma que “em relação aos dois outros tipos de acentos [lógico e patético], eles podem ser reduzidos em um menor número de regras, e a prática de então exige menos estudo, e mais gênio⁴” (Ibid., p. 4). É a partir deste ponto que os termos “fogo” e “gênio” são usados praticamente como sinônimos. Há outras

⁴ Traduzido do inglês *genius*. Entretanto, nesse trecho Rousseau emprega o termo *talent*, o que tornaria a frase um tanto incoerente, dado que *talento*, considerado como amplo *conhecimento* – desde Glareanus, é justamente adquirido através do estudo. O termo *talent*, aqui, possui uma conotação um tanto semelhante à que é utilizada nos dias atuais: *talento* como um dom natural – e *gênio* como o ápice do *talento*.

passagens no dicionário em que isso acontece, mas esse trecho é o mais importante porque na tradução feita para o inglês o termo *génie* (gênio) é substituído por *fire* (fogo), ao passo que *talent* (talento) é traduzido como *genius* (gênio). A ambiguidade é tamanha que a menção “*Voyez Génie*” da versão em francês é traduzida como “*Vide Fire*”. Entretanto não há uma entrada para o termo “*fire*” ou mesmo “*feu*” (fogo) em nenhuma versão do dicionário. Isso nos leva a considerar que “gênio” e “fogo” são conceitos tão inter-relacionados que, em Rousseau, podem ser vistos como sinônimos.

As considerações acima são dignas de nota, também, por haver um grande problema em se substituir “gênio” por “talento” e vice-versa. Conforme Lowinsky, desde o Renascimento, notadamente a partir do teórico, coincidentemente também suíço, Heinrich Glareanus (1488-1563), “invenção e originalidade distinguem gênio de talento. O talento imita; o gênio cria” (LOWINSKY, 1964b, p. 493). No dicionário de Rousseau não encontramos o verbete *talent*, e o próprio termo é empregado com sutileza pelo autor, aparecendo poucas vezes em todo o dicionário. Entretanto, há uma clara distinção entre “gênio” e “gosto”.

O termo *goût* (gosto) é utilizado por Rousseau com uma frequência tão alta quanto o termo *génie*. Do mesmo modo, é muito comum os dois termos aparecerem lado a lado no corpo da explanação de alguns verbetes, e.g., no verbete *chanson*: “os Modernos têm as suas músicas de diferentes espécies, de acordo com o gênio e o gosto de cada nação” (ROUSSEAU, 1768, p. 80). Na *Carta* de 1753, Rousseau escreve:

É estudando e folheando sem cessar as obras-primas da Itália que [o compositor] aprenderá a fazer essa delicada escolha [dos sons que deve suprimir ou utilizar], se a natureza lhe tiver dado suficiente gênio e gosto para sentir essa necessidade (ROUSSEAU, 2005 [1753], p. 25).

É difícil determinar o sentido exato de “gosto” em Rousseau. O genebrino parece admitir que “gosto” varia no espaço – de pessoa para pessoa – e também no tempo. Todavia, também afirma que haveria uma espécie de “gosto geral”, desenvolvido culturalmente e que serviria de modelo em um determinado espaço-tempo (FREITAS, 2007).

Seria de se supor então que, para além dos modelos determinados pelas convenções de uma época, houvesse um outro, um modelo que pudesse servir como um ponto de referência seguro e fosse capaz de transcender os determinismos históricos e culturais. Em se tratando de Rousseau, esse paradigma nos seria dado pela própria Natureza (Ibid., p. 120).

Assim, é possível encontrar uma tríade de termos – *talento*, *génie* e *gosto* – nos escritos de Rousseau, mas foram aos dois últimos que o próprio autor dedicou maiores explicações. Procurando não estender mais este artigo, podemos encontrar inúmeras passagens no dicionário em que o termo *connaissance* (conhecimento) aparece, e quanto a esse conceito, algumas considerações já foram feitas ao longo deste trabalho. Todavia, cabe esclarecer que considerar em Rousseau “conhecimento” como sinônimo de “talento” seria simplista demais. Basta observar, e.g., o verbete *madrigal*, em que o autor afirma ser “uma peça de música bem estudada e genial, que estava muito em moda na Itália no século XVI, e mesmo no início do [século] precedente” (ROUSSEAU, 1768, p. 271). Depois de mencionar que os madrigais normalmente são compostos para quatro ou cinco vozes em estilo contraponto, Rousseau cita o príncipe de Venosa –

Carlo Gesualdo (1566-1613), afirmando que seus madrigais apresentavam muito “conhecimento” e “gosto”.

Este tipo de contraponto, que foi submetido a leis muito rigorosas, tinha o nome de estilo magridalesco. Muitos autores, por se destacarem nesse estilo, imortalizaram seus nomes nos anais da arte. Tais eram, entre outros, Luca Marentio, Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci, e particularmente o famoso príncipe de Venosa, cujos madrigais, plenos de conhecimento e gosto, eram admirados por todos os mestres, e cantados por todas as senhoras (Ibid.).

Indispensável é notar que em um estilo “submetido a leis muito rigorosas” Rousseau relaciona “mestres”, mas evita utilizar o termo “gênio” bem como “talento”, citando apenas os termos “conhecimento” e “gosto”. Com isso é possível concluir que Rousseau é um divisor de águas não só em relação ao termo “gênio”, mas também “talento”. Logo, reafirmando proposições anteriores, a partir de Rousseau “talento” é entendido como um dom natural assim como “gênio” e “gosto”. Em relação ao termo “gosto” Rousseau também dedica um verbete em seu dicionário.

De todos os dons naturais, o gosto é o que é mais sentido e menos explicado: o gosto não seria o que é se ele pudesse ser definido. Para os juízos de objetos, em que o julgamento é desinteressado, o gosto serve como se fosse espetáculo para a razão. [...] O gênio cria, mas o gosto faz a escolha, e também um gênio abundante precisa muitas vezes de uma severa censura, para evitar que abusem de suas riquezas valiosas. Podemos fazer grandes coisas sem gosto, mas é só o gosto que torna [essas coisas] interessante. É o gosto que faz o compositor pegar as ideias do poeta: é o gosto que faz o executante pegar as ideias do compositor (Ibid., p. 235).

Percebemos, portanto que, para Rousseau, “gênio” e “gosto” são dons naturais, diferentemente do “conhecimento”. É importante notar, ainda, que o autor menciona a qualidade “desinteressada” de julgamento de objetos. Essa ideia é muito característica de outros autores, notadamente Immanuel Kant (1724-1804), que herdou grande parte do pensamento rousseauiano. Autores anteriores e posteriores à Rousseau, que trabalharam com o conceito de “gênio”, são laconicamente citados logo após o verbete *génie*, abaixo.

Gênio

Jean-Jacques Rousseau (1768)

Não procure, jovem artista, o significado de *gênio*. Se o possui, você sente dentro de você. Se não, você nunca o conhecerá. O *gênio* da música engloba o universo inteiro dentro de sua arte. Ele pinta seus quadros com som, ele faz o silêncio falar; ele expressa ideias por sentimentos, sentimentos por acentos, e as paixões que ele expressa nos movem para as profundezas de nossos corações. O prazer, através dele, adquire novos encantos; a dor, proferida em suspiros musicais, arranca gritos [do ouvinte], queima continuamente e nunca se consome. Ele expressa com calor as geadas e o gelo, mesmo quando ele pinta os horrores da morte, carrega em sua alma o sentimento de vida que nunca o abandona e se comunica com os corações capazes de senti-lo. Mas, infelizmente, ele não fala com aqueles que não carregam sua semente dentro de si, e os

seus milagres são pouco evidentes àqueles que não podem imitá-los. Portanto, você deseja saber se te anima alguma faísca desse fogo devorador? Apressa-te, então, voa para Nápoles para ouvir as obras-primas de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Se os teus olhos se encham de lágrimas, se sentes teu coração bater, se te perturbam os calafrios, se o êxtase tira o teu fôlego, toma um [libreto de] Metastasio e trabalha; o *gênio* dele inflamará o teu, você criará seguindo o exemplo dele: ali está o que concebe o *gênio*, e as lágrimas dos outros logo te compensarão pelas lágrimas que os teus mestres fizeram você derramar. Mas se os encantos deste grande artista te deixam imóvel, se não sentes delírio nem encanto, se achas simplesmente belo aquilo que te entusiasma, como ousas perguntar o que é *gênio*? Homem vulgar, nunca profane esta palavra sublime. Por que quer conhecê-la? Não conseguirias sentir [o *gênio*]: faça música francesa (ROUSSEAU, 1768, pp. 230-231; 1779, p. 182; 2007, p. 229).

O conceito de “gênio” anterior à publicação do *Dictionnaire de Musique*

Desde o *Terminorum Musicae Diffinitorium* que começou a ser escrito no final do século XV por volta de 1474, por Johannes Tinctoris (1435-1511) para a princesa napolitana Beatriz de Aragón, vários outros dicionários foram propostos. Dentre os casos mais célebres, podemos destacar o *Dictionnaire de musique*, escrito em 1703 por Sébastien de Brossard (1655-1730). Nas produções citadas não há uma entrada para o conceito de “gênio”, pois, como afirma Lowinsky (1964a, 1964b), o termo só aparece pela primeira vez em um dicionário com Rousseau. Embora o conceito de “gênio” já fosse utilizado em épocas anteriores, consolida-se, tal como o entendemos ainda hoje, nos séculos XVII, XVIII e XIX, com um significado consideravelmente semelhante àquele proposto por Jean-Jacques Rousseau em seu *Dictionnaire*.

A ideia de “gênio” pode ser mapeada a partir da Idade Média. Santo Agostinho (354-430) menciona uma espécie de “divindade preposta” sobre as atividades inventivas (ABBAGNANO, 2007). A “divindade preposta” seria algo concebido externamente ao indivíduo, de certa forma, algo natural. Entretanto, conforme Lowinsky, “a distinção entre talento inato e habilidade adquirida através do treinamento não é encontrada nos escritos medievais sobre música” (LOWINSKY, 1964b, p. 481).

É somente na Renascença, talvez com Giovanni Spataro (1458?-1541), em uma carta datada de Abril de 1529, que uma clara distinção é formulada entre os fundamentos da composição que podem ser aprendidos e aqueles que não o podem (LOWINSKY, 1964b). Significante é notar que Rousseau destaca o trabalho de Gesualdo no verbete *madrigal*, pois esse compositor representava o “artista livre” do Renascimento, que compunha de forma “desinteressada”, dado suas privilegiadas condições sociais. É exatamente na Renascença que surge essa imagem do “artista” (Ibid.).

No período barroco ainda se considera essa habilidade desenvolvida com o estudo como uma parte essencial da arte da composição – talvez a principal parte. É exatamente nesse sentido que encontramos “gosto” e “gênio” nos escritos de Rameau, e é nitidamente essa ideia que Rousseau criticara alguns anos mais tarde. O autor genebrino também nos fala em duas grandes etapas de composição no supracitado verbete *sujét*, contudo, claramente atribui mais importância para a etapa que “depende apenas do gênio”. Também De la Voyer-Mignot (1619-1684), em seu *Traité de Musique*, considera a música em dois universos – o tocável e o intocável (LA VOYER-MIGNOT, 1666 [1656]), antecipando a concepção rousseauiana de que “gênio” é para

poucos e caso o compositor não o possuía, ele jamais o conhecerá – pois o “gênio” é intocável.

Roger North (1651-1734) sustentava que a melodia é o suprassumo da música, enquanto Athanasius Kircher (1601-1680) nos fala em um “gênio nacional” (LOWINSKY, 1964a). Ambos antecipam Rousseau.

Na *Carta sobre a música francesa* é possível notar a insistente valorização da melodia, e por ser esse um elemento primordial para a música, o autor conclui que os franceses não têm música (ROUSSEAU, 2005 [1753]). Quanto ao “gênio nacional”, lemos no verbete *chanson* que “os Modernos têm as suas músicas de diferentes espécies, de acordo com o gênio e o gosto de cada nação” (ROUSSEAU, 1768, p. 80). Esse mesmo pensamento nacionalista encontra um forte desenvolvimento no ideário romântico.

Giovanni Battista Doni (1595-1647) é também digno de nota. Esse autor, no segundo tomo do seu *Trattati di musica*, escrito entre 1640 e 1647,⁵ descreve constantemente o “gênio” do músico. Na mesma obra, Doni afirma que o compositor de música dramática se assemelha ao poeta, pois ambos “precisam ter uma mente pronta e uma imaginação forte”, em que ele conclui: “poetas nascem, oradores são feitos” (DONI, 1763, p. 129). Essa mesma valorização da música dramática é encontrada em Rousseau. É também significativa a relação que o autor genebrês faz entre música, poesia e imaginação no verbete *Imitation* (Imitação).

A música dramática e teatral subscreve à imitação, bem como a poesia ou a pintura; partindo do princípio que todas as finas artes estão conectadas, como o Sr. Le Batteux tem demonstrado. Mas esta imitação não tem o mesmo grau para tudo. Tudo que a imaginação pode representar para ela mesma tem sua origem na poesia. A pintura que não oferece sua imagem para a imaginação, mas para o sentido, e a um único sentido, pinta somente objetos peculiares para a visão. A música parece ter os mesmos limites considerando a audição: contudo, a música pinta absolutamente tudo, mesmo os objetos que são somente visíveis; por uma transformação quase inconcebível, ela parece localizar o olho na audição; e a maior surpresa de uma arte que se agita somente no movimento, é ser capaz de formar a imagem de um repouso (ROUSSEAU, 1768, p. 253).

A descrição do autor genebrino parece se projetar para o século XIX, quando discursos semelhantes fundamentam o surgimento da música programática. Alguns autores contemporâneos de Rousseau ou de gerações posteriores são destacados a seguir, onde se procura observar reflexos do pensamento rousseauiano.

O conceito de “gênio” contemporâneo e ulterior da publicação do *Dictionnaire de Musique*

Como destaca Lowinsky, alguns importantes autores como “[Johann Gottfried von] Herder [(1744-1803)] e [Christian Friedrich Daniel] Schubart [(1739-1791)], bem como E.T.A. Hoffmann [(1776-1822)] e outros escritores do século XIX, estiveram em dívida com Jean Jacques Rousseau” (LOWINSKY, 1964a, p. 326). Schubart e Herder são personagens importantes do movimento literário conhecido como *Sturm und Drang*, ao lado de escritores como Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) e Friedrich

⁵ Publicado em edição póstuma de 1763.

Schiller (1759-1805). Schubart, concordando com Doni e Rousseau ao confirmar que “poetas e músicos nascem”, acrescenta que “qualquer gênio musical sem cultura e treinamento será sempre muito imperfeito” (SCHUBART, 1806, pp. 368-370).

Herder, talvez a principal figura do movimento literário citado, aproxima-se de Rousseau ao defender em *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, escrito ainda entre 1766 e 1767, que o “gênio” de uma nação corresponde ao “gênio” de sua língua. Tal concepção fundamenta o discurso de Rousseau em sua *Carta sobre a música francesa* e se constitui na principal justificativa pelo autor de considerar que os franceses não possuem “gênio” em seus trabalhos musicais. Mais tarde, em *Kalligone*, Herder exhibe uma forte concepção rousseuiana ao descrever que “gênio é um espírito superior, celestial, que age sob as leis da natureza, de acordo com a sua natureza, para servir ao povo” (HERDER, 1800, p. 225). Esse espírito de individualidade e busca pelo natural caracteriza muitos escritos de Rousseau e é amplamente encontrado no cenário romântico.

Diderot, contemporâneo de Rousseau, parece apresentar uma visão de “gênio” como uma pessoa, contribuindo para a transformação do conceito ao longo da história (DIEKMANN, 1941). Contudo, é significativo que Diderot gera uma formulação de “gênio” ainda muito próxima do pensamento do autor genebrino em alguns aspectos.

[...] o homem de gênio, de acordo com o clima, o governo, as leis, as circunstâncias, [...] [terá uma noção mais ou menos rigorosa do] modelo ideal de beleza, a verdadeira linha que está corrompida, que se perde e não pode ser redescoberta perfeitamente por um povo, exceto através de um retorno à barbárie, uma vez que é a única condição em que os homens, convencidos da sua ignorância, podem permitir-se a lentidão da tentativa e do erro, os outros permanecem na mediocridade, precisamente pela razão de que eles nascem, por assim dizer, intelectuais (DIDEROT, 2011 [1767], p. 18).

O fato de Diderot entender o “homem de gênio” como algo que varia conforme o tempo e o espaço nos remete à ideia de Rousseau que cada nação possui seu próprio “gênio” e “gosto”. O discurso de Diderot em favor da busca pelo natural, que o “modelo ideal de beleza” só pode ser redescoberto por um “retorno à barbárie”, certamente também constitui parte da filosofia rousseuiana.

E.T.A. Hoffmann é outro importante autor que fora influenciado por Rousseau. Em *Über einen Ausspruch Sacchinis, und über den sogenannten Effect in der Musik*, um dos seus mais importantes *Escritos musicais*, o autor preconiza o verbete *génie* do *Dictionnaire* de Rousseau em um trecho que por si só demonstra a intimidade que Hoffmann mantinha com os escritos do autor genebrês.

Se um jovem artista pergunta, portanto, como ele deveria proceder para compor uma ópera com o efeito máximo, só se pode dar-lhe a seguinte resposta: leia o libreto, concentre sua mente sobre ele com toda a sua força, entre nas situações dramáticas com todos os recursos de sua imaginação, você vive nos personagens do drama, você mesmo é o tirano, o herói, o amante, você sente a dor e a alegria do amor, a humilhação, o medo, o horror, até mesmo a indescritível agonia da morte e o êxtase feliz da transfiguração; você cisma, sente raiva, tem esperança, você se desespera, o sangue corre em suas veias, seu pulso bate mais rápido; a partir do fogo da inspiração que inflama o peito surgem notas, melodias, acordes, e o drama flui de dentro de você traduzido para o mágico idioma da música (HOFFMANN, 1989 [1814], p. 155).

Uma confirmação relevante das propostas de Rousseau é dada por Kant, principalmente em sua célebre *Crítica do julgamento*. Nesta obra o autor mantém a posição de que “gênio” é algo indispensável para se fazer uma “bela arte”, assim como as regras que a precedem, e estas seriam produzidas pela natureza do próprio sujeito.

Gênio é o talento (ou dom natural) que dá as regras à Arte. Desde que o talento, como a inata faculdade produtiva do artista, pertence ele mesmo à Natureza, nós podemos expressar a questão dessa forma: gênio é a inata disposição mental (*ingenium*) através da qual a Natureza dá as regras à Arte. [...] As belas Artes precisam necessariamente ser consideradas como artes de gênio. [...] Mas desde que [...] um produto nunca pode ser chamado Arte sem alguma regra que o precede, a Natureza no sujeito precisa (pela harmonia de suas faculdades) dar as regras à Arte; i.e., a bela Arte é somente possível como um produto do Gênio (KANT, 2007 [1790], pp. 112-113).

Mais adiante, Kant postula que “gênio” e “gosto” mantêm uma íntima relação. Novamente relembro Rousseau, para quem “o gosto serve como se fosse espetáculo para a razão” nos “juízos de objetos, em que o julgamento é desinteressado” (ROUSSEAU, 1768, p. 235). Efetivamente, a concepção kantiana diferencia-se da rousseauniana em alguns aspectos, mas parece legitimamente verdadeiro que Kant parte dos sentidos propostos por Rousseau para os conceitos de “gênio” e “gosto”.

Para o julgamento de objetos belos, gosto é requisito; mas para a bela arte, i.e., para a produção destes objetos, gênio é requisito. [...] É necessário [...] determinar exatamente a diferença entre beleza natural, o julgamento para a qual requer somente Gosto; e beleza artificial, cuja possibilidade (para a qual a referência precisa ser feita no julgamento como um objeto) requer Gênio. Beleza natural é uma coisa bela; beleza artificial é uma representação de uma coisa (Ibid., p. 115).

A concepção kantiana de “gênio” é evidentemente mais complexa do que a apresentada aqui (Cf. FIGUEIREDO, 2004). Todavia, não perdendo de vista o objetivo deste estudo, ressalta-se apenas alguns aspectos que podem ser diretamente relacionados aos escritos de Rousseau.

Como se pode ver, o conceito de “gênio” tem sido reformulado ao longo da história. Inúmeros outros autores contribuíram para essa transformação, entretanto, esse artigo buscou destacar os principais pilares bibliográficos que se inter-relacionam com a produção do autor genebrino. Por fim, vale evidenciar que a atual ideia de “gênio” está, de fato, enraizada no pensamento dos séculos XVII, XVIII e XIX e, mantém as principais características da concepção romântica (ABBAGNANO, 2007).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. Gênio. In: _____. *Dicionário de filosofia*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. pp. 480-482.

ATTALI, Jacques. *Noise: an essay on the political economy of music*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. Genius. In: *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005. pp. 53-54.

CHARFOLÉ, José L. de la Fuente. Introducción: estatus y pertinencias del Diccionario de musique. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Edição de José L. de La Fuente Charfolév. Madrid: Akal, 2007. pp. 11-24.

DIDEROT, Denis. *On arts and artists: an anthology of Diderot's thought*. Jean Sezec (edt.). John S. D. Glaus (trad.). Washington: Springer, 2011.

DIECKMANN, Herbert. Diderot's conception of genius. *Journal of the History of Ideas*, Pennsylvania, Vol. 2, No. 2, pp. 151-182, Apr., 1941.

DONI, Giovanni Battista. *Lyra Barbarina Amphichordos: De' Trattati Di Musica Di Gio. Battista Doni Patrizio Fiorentino Tomo Secondo, Ne'Quali Si Esamina E Dimostra La Forza E L'Ordine Della Musica Antica*. Florença: Caesar, 1763.

FIGUEIREDO, Virginia de Araújo. O Gênio Kantiano ou o Refém da Natureza. *Impulso*, Piracicaba, 15(38), pp. 47-58, 2004.

FREITAS, Jacira. Considerações sobre o “gosto” em Rousseau. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; FAPESP, 2007. pp. 113-127.

GAUTHIER, David P. *Rousseau: the sentiment of existence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HERDER, Johann Gottfried Von. *Kalligone: Von Kunst und Kunstrichterei*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1800.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana; The Poet and the Composer; Music Criticism*. David Charlton (edt.). Martyn Clarke (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. New York: Cosimo, 2007.

LA VOYER-MIGNOT, De. *Traité de musique*. 2 ed. Paris: Robert Ballard, 1666.

LOWINSKY, Edward E. Musical genius: evolution and origins of a concept. *The Musical Quarterly*, Oxford, Vol. 50, No. 3, Jul., 1964, pp. 321-340.

LOWINSKY, Edward E. Musical genius: evolution and origins of a concept – II. *The Musical Quarterly*, Oxford, Vol. 50, No. 4, Oct., 1964, pp. 476-495.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Apresentação. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. José Oscar de Almeida Marques; Daniela de Fátima Garcia (trad.). Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (Textos didáticos, 58). Disponível em:

<http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta_sobre_a_musica_francesa.pdf>. Acesso em: 14/05/2012.

PENNA, Camila. Uma análise da influência de Locke, Montesquieu e Rousseau no pensamento federalista estadunidense. *Pensamento Plural*, Pelotas, Ano 4, nº 8, janeiro/junho 2011. pp. 67-90.

PRADO, Márcio Roberto do. Um homem em toda sua verdade: Rousseau, gênio e ficção. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; FAPESP, 2007. pp. 137-152.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie: reduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. C. Ballard, 1722.

ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J (Org). *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 261-275.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A complete dictionary of music: Consisting of a copious explanation of all words necessary to a true knowledge and understanding of music*. London: AMS Press, 1779.

_____. *Carta sobre a música francesa*. José Oscar de Almeida Marques; Daniela de Fátima Garcia (trad.). Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (Textos didáticos, 58). Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta_sobre_a_musica_francesa.pdf>. Acesso em: 14/05/2012.

_____. *Diccionario de música*. Edição de José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

_____. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.

_____. *Do contrato social / Ensaio sobre a origem das línguas*. Lurdes Santos Machado (trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. Vom musikalischen Genie. In: _____. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Viena: Degen, 1806. pp. 368-371.

SINA, Mario. O Iluminismo francês. In: ROVIGHI, Sofia Vanni. *História da filosofia moderna: da revolução científica a Hegel*. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. pp. 331-394.

STRATHERN, Paul. *Rousseau em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TARTINI, Giuseppe. *Trattato di musica: secondo la vera scienza dell'armonia*. Padua: Giovanni Mansrè, 1754.

VOLOBUEF, Karin. Rousseau, Hoffman e a criatividade romântica. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; FAPESP, 2007. pp. 129-135.