

## Jean-Jacques Rousseau e a formação humana mediante um paradigma musical

### *Jean-Jacques Rousseau and Human Formation Through a Musical Paradigm*

Marlene Souza Dozol

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
lena.dozol@uol.com.br

Ananda Maria Maciel

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
anandamariamaciel@hotmail.com

#### RESUMO

A intenção do presente ensaio é a de ilustrar, com o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau, uma modalidade de escrita que toma para si o paradigma musical como estratégia de composição para constituir-se em *força* ou *energia* tanto formativa, já que, de um modo bastante peculiar, procura movimentar a alma do leitor e sugerir implicações educativas, quanto autoformativa, pois o autor, simultaneamente, acaba por reconhecer-se nela, na procura apaixonada por si mesmo. Postuladas as primeiras noções sobre o conceito de *formação* ou *educação* ligado à sua dimensão estética, propõe o exame de alguns fragmentos extraídos de dois escritos de Rousseau, a saber: *Os devaneios do caminhante solitário*, de colorações autobiográficas e o romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloísa*. Sustentado por uma determinada teoria da linguagem, Rousseau vai ao encontro do esforço de pensar a formação ou educação sob um registro filosófico que acolha outras de suas modalidades narrativas, o que deságua numa prosa já poética e numa estética de formação humana: aquela que ouve o ritmo e os apelos da natureza para promover a cultura.

**Palavras-chave:** Formação. Estética. Música. Rousseau.

#### ABSTRACT

The intention of this essay is to illustrate, with the Genevan philosopher Jean-Jacques Rousseau, a modality of writing that takes the musical paradigm to itself as composition strategy to constitute itself as *force* or *energy*, either formative - once, in a really peculiar way, it seeks to move the reader's soul and to suggest educative implications - or auto-formative, as simultaneously, the author finally recognizes himself in it, in his passionate search for himself. Postulated the first notions on the concept of *formation* or *education* linked to its aesthetic dimension, it proposes the exam of some fragments extracted from two written works by Rousseau: *Reveries of a Solitary Walker*, of autobiographical

colorations, and the epistolary novel *Julie or The New Heloise*. Supported by a certain theory of language, Rousseau meets the effort to think formation or education under a philosophical register that embraces other narrative modalities, which flow into an already poetic prose and into a human formation aesthetic: the one which hears nature's rhythm and pleas in order to promote culture.

**Keywords:** Formation. Aesthetic. Music. Rousseau.

## Introdução

A *formação* como um conceito caracterizado pela amplitude, sobretudo, está imbricada na vida em si mesma, referida, constantemente, na literatura, como um processo autoformativo, expressado melhor na palavra alemã *Bildung*, ou no conceito grego de *Paideia*<sup>1</sup>. Tem-se, então, que o espírito humano conduz, linha sobre linha e preceito sobre preceito, à descoberta de si próprio e cria, pelo conhecimento do mundo exterior e interior, formas melhores de existência humana.

Dentre as forças promotoras dessas formas, escolhemos a música e seu potencial formativo ou educativo como tema do presente ensaio, especialmente porque o cenário contemporâneo parece cada vez mais afeito a todo tipo de violência, incluindo a da língua, embora, paradoxalmente, clame por expedientes que representem, em certa medida, um alento e uma inspiração para o belo na educação como artefato e possibilidade humana.

Já em tempos antigos, a música, ligada à educação, era uma poderosa forma de arte, cujo apelo estético e formador se pode sentir desde sempre. Logo, é na Antiga Grécia que aparecerá, pela primeira vez, a cultura musical como arte, assim como as línguas cantantes como expressão máxima da nobreza e da virtude do herói. Para os gregos antigos, portanto, o chamado às Musas, no canto poético rememorado pelos *aedos*, além de propagar a cultura, permitia uma forma de educação das novas gerações.

A natureza, segundo a sabedoria antiga, é um todo ordenado, em conexão viva, no qual cada parte deve contribuir para o seu funcionamento harmônico. O ser é material e espiritual, é uma estrutura natural com pensamento, linguagem, ação, arte e técnica, cujo talento de ordem estética não depende somente da visão do olhar, mas da interação do ser mesmo, das emoções da alma e do sentido plástico da linguagem. A filosofia educacional que lhe corresponde nesses tempos está intimamente ligada à arte e à poesia. O homem

---

<sup>1</sup> O conceito grego de *Paideia* transmite a ideia de formação de um elevado tipo de homem, no sentido de todo o esforço intelectual, moral, físico e espiritual para tornar-se aquilo que um determinado ideal de cultura estabelece como princípio formativo.

deve ser, portanto, moldado como o barro nas mãos do oleiro e a *Paideia* tem esse sentido de configuração artística, pois, segundo Jaeger,

a palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida em que atuam pela palavra, pelo som, ou por ambos, são as únicas forças formadoras da alma, pois o fator decisivo em toda *Paidéia* é a energia, mais importante ainda para a formação do espírito, que para a aquisição das aptidões corporais no *agón*. Segundo a concepção grega, as artes pertencem à outra esfera. Durante todo o período Clássico, mantiveram seu lugar no mundo sagrado do culto, no qual tiveram origem. Eram essencialmente *agalma*, ornamento. Não sucede o mesmo com o *epos* heróico, do qual dimana a força educadora para o resto da poesia. (...) Assim, a história da educação grega coincide substancialmente com a da literatura (JAEGER, 2010, pp. 18-19).

No sentido *antropoplástico* da formação humana é que podemos perceber não somente a história da educação e da literatura, mas, fazendo coro ao que Jean-Jacques Rousseau retomará em seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, que a origem da linguagem humana coincide também, nesse mundo antigo, com o aparecimento da poesia e da música. Segundo Freitas (2008, p. 63), nesse ensaio Rousseau delinea a *arkhé* das línguas, pautando-a sobre o princípio do acento, pois “a língua, a poesia e a música derivam das [suas] inflexões e, por isso, sua virtude expressiva não poderia residir na natureza dos sons, mas na linha melódica dos discursos”.

Rousseau também acredita que a música tem a capacidade de afetar nossas emoções, nosso intelecto e nossos sentidos. As letras podem aliviar a solidão ou estimular as paixões, mas a melodia compõe um sentimento de mundo. E é esse sentimento que ele tratará de fabricar por meio de sua escrita.

O pensamento que perpassa suas dimensões estéticas permite romper com a dualidade entre a imaginação e a razão, entre o sensível e o inteligível, possibilitando a costura entre ambos. Vê-se o caso de parte da obra do próprio Rousseau (1712-1778)<sup>2</sup> que, mediante a referida costura, esmaece as fronteiras entre a filosofia, a literatura, a

---

<sup>2</sup> “Chegando a Paris em 1742, com 30 anos de idade, com uma formação voltada para a literatura, a filosofia e a música, em 15 anos ele completará o ciclo das seguintes obras no campo da música: o projeto referente a novos sinais para a música, o bailado *Les Muses Galantes* (1746), a ópera bufa *Le Devin du Village* (1752), a *Carta Sobre a Música Francesa* (1752), parte de uma cena de romanzas e de cerca de 200 verbetes de música para a *Encyclopédie*, mais tarde organizados no *Dicionário de Música*. No mesmo período, ele já terá concluído suas primeiras obras filosóficas e romances: o *Discurso Sobre as Ciências e as Artes* (1750), o *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens* (1754), o *Discurso Sobre a Economia Política* e, entre 1756 e 1757, terá iniciado *Júlia ou A Nova Heloísa*, *O Emílio ou Da Educação* e *O Contrato Social*” (GIANI, 2002).

pintura e a música, convertendo-se em uma fonte de pensamento “que repele o esforço puramente conceitual de exposição sistemática” (PRADO JR., 2008, p. 194).

Neste sentido, o presente ensaio terá como objetivo, postuladas as primeiras noções sobre o conceito de formação ou educação humana ligado à sua dimensão estética, propor uma reflexão que escolhe, dentre as possibilidades oferecidas por Rousseau, a música, para, a partir dela, percebermos um estilo filosófico e literário que toma para si o paradigma musical, não só como paradigma de escrita, mas também como estratégia formativa ou educativa. Vejamos os fundamentos que Rousseau buscará para tanto<sup>3</sup>, conectando a música à sua teoria da linguagem, ambas alicerçadas em três conceitos centrais: *força, imitação e interpretação*.

O conceito de força ganha clareza por oposição ao de *fausto*. Na síntese feita por Franklin de Mattos, podemos perceber melhor essa diferença:

Um signo tem força quando é capaz, por assim dizer, de mexer com a alma do leitor: quando exerce sobre ela um “trabalho” que a modifica (...) ou quando a “fertiliza” e faz “frutificar”, atualizando potencialidades de que fora privada (...). Em contrapartida, um discurso é faustoso quando seus signos podem indicar o mundo, mas deixam intacta a alma, provocando apenas uma admiração fria e estéril (2008, pp.19-20).

O conceito de força complementa-se com o de imitação que, por sua vez, se esclarece por oposição ao de *representação*. A arte musical, para Rousseau, só o é porque é capaz de imitar a natureza, diferente da arte pictórica que a representa. A primeira é animada, produz o movimento, e possivelmente daria conta do efêmero e do irrepresentável, enquanto que a segunda é caracterizada pelo inanimado, pela inércia, pela durabilidade e pelo visível. Leiam-se as palavras de Rousseau – que também foi músico, não nos esqueçamos – no *Ensaio sobre a origem das línguas*:

Uma das grandes vantagens do músico consiste em poder pintar as coisas que não se poderiam ouvir, enquanto o pintor não pode representar aquelas que não se podem ver, e o maior prodígio de uma arte, que só age pelo movimento, consiste em poder formar até mesmo a imagem do repouso. O sono, a calma da noite, a solidão e o próprio silêncio entram nos quadros da música (1973, p. 200).

E é justamente essa natureza indireta e oblíqua da linguagem da música que alcança aqueles canais que não se deixam tocar unicamente pela inteligibilidade do discurso. Para Rousseau, é no coração, e não no olhar, que se anima o espetáculo da

<sup>3</sup> Em síntese, esses fundamentos aparecem na apresentação feita por Franklin de Mattos ao livro *A retórica de Rousseau*, de Bento Prado Júnior, 2008.

natureza, prossegue Mattos (2008, p.22), chamando-nos a atenção para a relação que o filósofo-artista estabelece entre a imitação da natureza e a ordem que essa mesma imitação é capaz de capturar e, indiretamente, cumprir seus efeitos. Estes não se cumprem porque comunicam algo, mas porque abrem um espaço para a interpretação. Logo, enquanto a comunicação situa-se na ordem da necessidade e da clareza, a interpretação atuaria na ordem da paixão, como energia modificadora. E o que viria em auxílio da intenção de comunicar? A gramática, a harmonia e a representação. E o que exigiria uma linguagem indireta aberta à interpretação? O sentido, a melodia e a eloquência da linguagem, onde reside sua força. Para Bento Prado Jr, (2008, p. 171), “o sentido é a força.”

O uso retórico da linguagem implica na subordinação da função cognitiva e comunicativa da linguagem à sua função imitativa. É essa subordinação que define o bom uso da língua para Rousseau: “(...) definindo o bom uso da língua como a ação indireta de uma alma sobre a outra, por meio dos movimentos dos sentimentos e das paixões, Rousseau dá uma definição essencialmente *retórica* da linguagem” (PRADO JR., 2008, p. 178). Trata-se, pois, de musicalizar os quadros da natureza e da natureza humana e extrair disso um projeto formativo de par com a música.

Para tanto e, a título de ilustração, tomaremos como apoio a “Quinta Caminhada” e a “Sétima Caminhada” de *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, além de duas cartas do romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloísa*, a saber: a Carta III, da Quinta Parte, sobre a educação dos filhos de Júlia, e a Carta XI, da Quarta Parte, na qual se descreve um jardim à inglesa por nome “Eliseu”, nas propriedades da família dos Wolmar.

Voltaremos a esses escritos de Rousseau na sequência, após considerar, além do *Ensaio sobre a origem das línguas*, outros de seus escritos sobre música, tais como: a *Carta Sobre a Música Francesa* e o *Dicionário de Música*, de modo a tornar mais compreensível o processo formativo e/ou educativo do homem partindo da natureza e postulado pelo filósofo a partir do paradigma musical.

Para ele, “toda a matéria é colorida, mas os sons anunciam o movimento, e a voz um ser sensível. (...) O campo da música é o tempo, o da pintura, o espaço” (ROUSSEAU, 1973, p. 199). Mas sua escrita, além de pretender-se principalmente musicalizada – levando-se em conta as análises de Bento Prado Jr –, é também pictórica e, para nós, essa segunda qualidade possui também uma função na retórica da sensibilidade que encontramos em Rousseau. Nela, estão traçados os fundamentos da criação de um ideal humano que repousa na terra, entre o movimento dos sons e a geografia da pintura, por meio do cultivo da natureza, descritos tanto em suas caminhadas nos *Devaneios do*

*Caminhante Solitário* quanto no jardim à inglesa de *A Nova Heloísa*, onde podemos encontrar uma bela metáfora para exprimir, em sólidas bases filosófico-educacionais, uma estética da formação humana como veremos mais adiante. Mas antes, com indicado acima, um pouco daqueles escritos sobre música.

## Os passeios do caminhante nos debates sobre a música no século XVIII:

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 1762. Mais tarde, esses verbetes foram organizados no *Dictionnaire de Musique*. O dicionário de Rousseau foi publicado em Paris em 1768, logo após o seu regresso à França.

No projeto para a música de Rousseau, a melodia e o uníssono são os elementos essenciais da música. Na *Carta Sobre a Música Francesa*, segundo Gumboski (2012), é possível notar sua insistente valoração da melodia, pois, para o filósofo, se a música tem sua origem nos acentos expressivos da voz humana que servem para comunicar as paixões, a prioridade é a da melodia sobre a harmonia, sendo esta última apenas um acessório. Daí que, na música imitativa, é a melodia que torna as modulações mais sensíveis e acrescenta energia à expressão e graça ao canto. “Mas é somente da melodia que sai esse poder invencível dos acentos apaixonados, é dela que deriva todo o poder da música sobre a alma” (ROUSSEAU, 1994, p. 127).

O grande sucesso da ópera de Rousseau *Le Devin du Village*, por exemplo, apresentada em Fontainebleau, em 1752, resulta, grande parte, do emprego de melodias simples. A melodia é o elemento essencial para o autor, pois há aqui uma interconexão da música com a filosofia que nos permite entender como suas hipóteses sobre o homem em estado de natureza levam-no a defender a melodia e o uníssono como elementos essenciais da música mais natural, contra os artificios e “frivolidades” da polifonia e do contraponto<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “O desenvolvimento das formas clássicas é indissociável da evolução correlata do sistema musical e das técnicas de composição. (...) Em meados do século XVIII chegou-se a um estado de organização coerente e provisoriamente estável do edifício teórico chamado ‘sistema tonal’. (...) A harmonia, aspecto vertical da polifonia, triunfa sobre o contraponto, aspecto horizontal. O baixo contínuo é abandonado; livre dos estereótipos, a escrita harmônica se enriquece, tornando-se um elemento fundamental da composição” (CANDÉ, 1994, p. 567).

De forma quase imediata, seus escritos tiveram grande repercussão na sociedade da época. Rousseau – que já havia sido expulso da França em razão da condenação de suas obras – demonstra sua paixão pela música da Itália em diversos momentos do *Dicionário*. Logicamente, esse foi um reflexo da chamada “Querela dos Bufões”<sup>5</sup> e de sua crítica aberta à produção musical francesa, especialmente aos escritos teóricos de Jean-Philippe Rameau<sup>6</sup> (1683-1764).

Sua afeição à música italiana<sup>7</sup> decorre do tempo em que vivera em Veneza, dormitando no fundo de um camarote do Teatro San Giovanni Grisostomo, onde travou contato com grandes compositores, como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Antonio Vivaldi<sup>8</sup> (1678-1741). Tanto Pergolesi quanto Vivaldi exaltaram com entusiasmo a composição pela melodia. De acordo com Grosrichard, Rousseau, ao ouvir cantar Veneza, descobrira a “música mesma brotando da fonte, a música tal como deveria ter sido na origem, pura melodia, primeiras vozes acentuadas que arrancaram dos primeiros homens suas primeiras paixões” (1994, p.102). Assim, “não há música senão a italiana”, pois, “para que viva a música, vocal de origem e por essência, lhe é preciso o ar da Itália, com a língua

---

<sup>5</sup> “No dia 1º de agosto de 1752 começa na Ópera [de Paris] uma série de representações de comédias musicais napolitanas, por uma pequena trupe que tem apenas três cantores (...). O repertório dessa companhia é composto de óperas-bufas, pastiches e *intermezzi*, dentre os quais, *La Serva Padrona*, de Pergolesi. (...) Dois partidos se formam sob os camarotes dos soberanos, cujos gostos opostos ficaram conhecidos: o ‘cantinho do rei’, favorável à música francesa (Madame de Pompadour, Rameau, Philidor, Frerón) e o ‘cantinho da rainha’, favorável à música italiana (Rousseau, Grimm e os enciclopedistas). (...) O frágil pretexto de uma temporada de *intermezzi* nunca teria feito correr tanta tinta (...) se não fosse a inesperada [reação] de Jean-Jacques Rousseau [escrevendo] a *Carta Sobre a Música Francesa*” (CANDÉ, 1994, pp. 582-583).

<sup>6</sup> “Rameau representou um papel de primeiro plano na edificação do sistema harmônico. (...) [Ele fundamentou] a teoria da música em bases científicas e não mais metafísicas, (...) [partindo] do postulado da perfeição da natureza – a arte deverá imitá-la. (...) Na ressonância de um corpo sonoro, harmonioso por sua própria natureza, distinguem-se a oitava, a quinta e a terça maior do som fundamental (...) que formam juntas o acorde perfeito. (...) A multidão dos acordes possíveis é reduzida a um pequeno número de acordes fundamentais, construídos sobre uma tônica, (...) que permite estender as regras da harmonia a todas as tonalidades” (CANDÉ, 1994, p. 568).

<sup>7</sup> “Pode-se conceber algumas línguas mais próprias à música que outras; pode-se conceber uma que não seja própria à música. Tal língua seria composta por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações” (ROUSSEAU, 1995, p. 292). Para o autor, a língua francesa teria essa descrição, não sendo, portanto, propícia à música, ao contrário da língua italiana, naturalmente vocálica e cantante, que seria a expressão moderna perfeita da melodia musical.

<sup>8</sup> De acordo com Gusmão (2009, p. 53), Vivaldi nasceu em Veneza, ordenando-se padre em 1703, mas devido a problemas de saúde, não pôde exercer a função de sacerdote, sendo deslocado para dirigir um lar de meninas órfãs, o *Ospedale de Ila Pietà*, que mantinha uma orquestra excepcional. Vivaldi realizou uma verdadeira revolução no gênero instrumental do concerto e é dele a famosa obra *As Quatro Estações*. Segundo Candé (1994, p. 574), as qualidades de sua música instrumental se encontram também em suas óperas: a impetuosidade rítmica, a perfeição e diversidade de sua escrita instrumental, a clareza do desenho melódico.

sonora, acentuada, rica em vogais, em suma, já musical e cantante” (idem). A ópera italiana tornou-se, então, para o filósofo, uma instituição europeia indiscutível, de caráter mais lírico, ou enfatizando o cômico e o *bel canto* no estilo que mais tarde se tornou conhecido como *ópera bufa*; as duas óperas de Pergolesi assinalam o apogeu do gênero.

A ópera francesa, desde Lully, é o símbolo do regime de Luís XV, apresentada ao gosto *glamouroso* da corte do Rei Sol, em Versalhes; suas convenções se desgastam porque são mais literárias e ideológicas do que musicais. Jean-Philippe Rameau foi um dos seus maiores compositores e virtuosos.

De acordo com Gumboski (2012), Rameau havia estabelecido dois princípios acerca da teoria musical: o primeiro refere-se à simultaneidade da harmonia que, para ele, é o fundamento da melodia; o segundo baseia-se na ideia de que a harmonia tem seu fundamento na própria natureza. Para ele, a música imita a natureza porque reflete leis necessárias e universais, isto é, a arte musical consiste em combinar os sons segundo princípios universais que a própria natureza determina para essas combinações.

Para Rousseau, por sua vez, a natureza não é a natureza física e material, com suas leis imutáveis, mas sim, o que é dado imediatamente à nossa experiência, e, principalmente, a carga emotiva e passional que acompanha a experiência. E o que imita plenamente essa natureza é a voz humana, com suas inflexões e acentos que reproduzem o movimento das paixões: o canto precede a fala e a fala é capaz de expressar emoções e imagens.

Para Freitas, é nesse contexto que se insere o sentido das concepções musicais de Rousseau, pois a música é um potente meio de comunicação ou uma linguagem natural, o que significaria dizer que a música é a voz da natureza, pois exprime as paixões sem explicitar conceitos (2008, pp. 54-5). Na *Nova Heloísa*, sobretudo, obra que analisaremos mais à frente, ele procura escutá-la, ou melhor, capturar os sons da natureza e metamorfoseá-los em escritura.

De acordo com Freitas, “a arte musical surge no pensamento de Rousseau como condição essencial para a restauração da plena comunicação” (2008, p. 55). Se a melodia se configura em uma noção central do seu pensamento, é justamente porque há uma afinidade original entre a linguagem musical e a linguagem verbal – daí deriva o valor estético da música, pois a primeira linguagem humana é figurada e poética, sendo que é o emprego das metáforas que garante seu caráter imediato.

Voz, melodia e filosofia fundem-se em sua concepção de natureza e existência humana. A teoria da música de Rousseau está baseada sobre a mesma filosofia do

sentimento, do coração, do homem em estado de natureza. Burgelin sugere que “a voz da natureza, em Rousseau, é, ao mesmo tempo, composta de trevas e de luzes; é poder, convite, germe, floração” (1969, p. 69) e isto é algo que a música consegue imitar dada a sua linguagem indireta.

A melodia como linguagem primordial a fundir música e poesia é o que permite à música antiga ser dotada de um poder incomparável e, ao reunir elementos verbais de maneira simples e harmoniosa, promove aquele movimento da alma em direção a uma moral e a uma ética daí derivada. A função pedagógica do bem instruir e, como isso, elevar as almas já era reconhecida por Platão em sua *República*, para quem harmonia e ritmo deveriam acompanhar as palavras. A razão para isso se evidencia na pergunta que Sócrates dirige a Gláucon no Livro III da referida obra:

- Será, Gláucon, disse eu, que a educação pela música é muito eficiente principalmente porque o ritmo e a harmonia penetram no íntimo da alma e com muita força a tocam e, trazendo-lhe elegância, também lhe emprestam uma postura elegante, se é bem educada? (2006, p. 111).

Não seria demais lembrar aqui que os gregos costumavam por os discursos como parte da música ... e, o próprio Sócrates, ao retratar-se a Eros no *Fedro*, diz: “(...) lavar com um discurso suave o ouvido cheio de água salgada” (PLATÃO, 1971, p. 221).

## Compondo a existência

“Eis-me, portanto, sozinho na terra”<sup>9</sup> (ROUSSEAU, 1995, p. 23), é a frase com a qual Rousseau inicia *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Sua reflexão filosófica, de caráter autobiográfico nesse último texto, é uma escrita que oscila entre o solar das imagens ritmadas e o sombrio da melancolia.

Sozinho na terra, não pode mais contar com seus iguais, vê rejeitada sua vasta produção filosófico-literária – aqueles contemporâneos ao seu tempo nunca o compreenderão. Sozinho na terra, por outro lado, sua mente estará livre para caminhar,

---

<sup>9</sup> O filósofo genebrino, segundo Moretto (no prefácio da tradução de *Júlia ou A Nova Heloísa*), aos 44 anos de idade, opta por circunscrever-se ou encontrar sentido em seus caminhos e escolhas. Na metade da vida, “decide realizar uma reforma em sua pessoa, baseada na simplicidade e na autenticidade”. (MORETTO, 1994, p. 12).

fazendo um passeio solitário, na contemplação da natureza, em busca de um *eu*, supostamente ainda escondido na floresta clara e escura de si mesmo.

Em *Devaneios*, Rousseau passeia sozinho, herborizando na floresta ou remando em um pequeno barco, esquecendo-se da hora de voltar, devaneando, colado ao momento presente da existência.

Na *Quinta Caminhada*, o filósofo descreve com minúcia os dois meses que vivera na Ilha de Saint-Pierre, onde passou, segundo ele, também dois séculos e toda a eternidade. Sua descrição da ilha pressupõe uma fusão entre a consciência e a natureza, lembrando a sístole e a diástole da respiração pelo diafragma, utilizada na música – é o apequenamento e o engrandecimento das imagens que fazem com que os detalhes se avolumem, abrindo e fechando a visão dos leitores para o que ele relembra ter visto na paisagem.

O sol que o convida a ir para fora propõe um retorno ao divino por meio da contemplação dos detalhes da natureza. Para que as moléculas do mundo<sup>10</sup> sejam descobertas, é necessário tempo e atenção aos detalhes. A paz nos dedos que tocam as miniaturas do mundo toca também no profundo da alma, porque é capaz de movimento, e o movimento musical é portador de sonho, silêncio, melodia, ritmo, elementos da partitura que contribuem para unicamente ser.

Segundo Moretto (1995, p. 9), a escrita musicalizada de Rousseau tem um estilo que parece ondular de um lado para outro, pois esse tempo de pausa nem sempre é expresso; é como se, caminhando, o movimento e o ritmo costurassem essa partitura da existência com planícies, declives e oscilações. Ainda segundo Moretto, a leitura de seu estilo parece perpassar esse ritmo e não descansa no ponto final: “Longos períodos que parecem acompanhar a respiração (...) preferência para o ritmo ternário para os verbos e binário para os substantivos (...), Rousseau lança mão do ritmo para sugerir o pitoresco da descrição” (MORETTO, 1995, p. 9), enfim, um estilo que procura fundamento no ritmo melódico da música.

Podemos acompanhar esses equilíbrios e oscilações da escrita de Rousseau construindo uma metáfora comparativa entre os lugares descritos por ele na ilha para seus devaneios, e os naipes de uma polifonia, a saber: no sétimo parágrafo, ele se encontra

---

<sup>10</sup> Segundo Bachelard, a imaginação miniaturizante “põe a paz nos dedos. Ao imaginá-la, a paz invade a alma. Todas as coisas pequenas pedem vagar. Foi preciso dar-se um grande lazer no quarto tranquilo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se aí houvesse moléculas do mundo. (...) Os valores se engolfam na miniatura. A miniatura faz sonhar” (2008, p.167).

“empoleirado sobre grandes árvores<sup>11</sup>”, enquanto entoa a melodia de um *mezzo soprano*. No mesmo parágrafo, ao passear pela Ilha de Saint-Pierre, estabelece-se “no cume de um outeiro arenoso, coberto de relva, de tomilho selvagem, de flores” – a ária sobe uma oitava e transforma-se no canto de uma *soprano*. No oitavo parágrafo, tem-se a frase: “sonhar à vontade nos terraços<sup>12</sup>”, que pode ser comparada ao acompanhamento harmônico das *contraltos*; à ideia de “olhar a magnífica e encantadora perspectiva do lago e suas margens” pode-se atribuir o acorde de *baixo* contínuo ou à voz dos *barítonos*; “coroadas, de um lado, por montanhas próximas”, novamente nos remete à ária das *sopranos*, e “ampliadas em ricas e férteis planícies”, à melodia encantadora dos *tenores*.

Querendo ainda comparar sua escrita pictórica a uma partitura, poderíamos encontrar outros exemplos sensíveis, como: a ideia de ritmo ou movimento, descrita no nono parágrafo por meio do “fluxo e refluxo da água<sup>13</sup>”; a fermata, quando ele nos conta ter-se deitado “completamente no barco, com os olhos voltados para o céu<sup>14</sup>”, no sétimo parágrafo; a nota de pausa, descrita no décimo quarto parágrafo, por meio da frase: “há um estado em que a alma encontra um apoio bastante sólido para descansar inteiramente e reunir todo o seu ser<sup>15</sup>”, e assim sucessivamente. Sua escrita parece mesmo ter sido

---

<sup>11</sup> “Empregava o resto da manhã, indo com o Recebedor, sua mulher e Teresa, visitar seus trabalhadores e sua colheita, pondo quase sempre mãos à obra juntamente com eles e, muitas vezes, Bernenses que vinham me visitar me encontravam empoleirado sobre grandes árvores, cingido por um saco que enchia de frutos e que fazia baixar em seguida ao chão por uma corda” (ROUSSEAU, 1995, p. 74).

<sup>12</sup> “Quando o lago agitado não me permitia a navegação, passava minha tarde percorrendo a Ilha, herborizando cá e lá, sentando-me ora nos retiros mais agradáveis e mais solitários, para sonhar à vontade, ora nos terraços e nos outeiros, para percorrer com o olhar a magnífica e encantadora perspectiva do lago e suas margens, coroadas, de um lado, por montanhas próximas e, do outro, ampliadas em ricas e férteis planícies nas quais a vista se estendia até as montanhas azuladas, mais afastadas, que a limitavam” (ROUSSEAU, 1995, p. 75).

<sup>13</sup> “O fluxo e refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extinguiu em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência” (ROUSSEAU, 1995, p. 75-76).

<sup>14</sup> “Quando o bom tempo me convidava, não podia esperar tanto, e, enquanto ainda estavam à mesa, esquivava-me e ia me atirar, sozinho, num barco, que conduzia ao centro do lago, quando a água estava calma, e lá, estendendo-me completamente no barco, com os olhos voltados para o céu, deixava-me estar e derivar lentamente ao sabor da água, algumas vezes durante várias horas, mergulhado em mil devaneios confusos, mas deliciosos, e que, sem nenhum objeto bem determinado nem constante, não deixavam de ser, na minha opinião, cem vezes preferíveis a tudo o que encontrara de mais doce no que chamam os prazeres da vida” (ROUSSEAU, 1995, p. 74).

<sup>15</sup> “Mas se há um estado em que a alma encontra um apoio bastante sólido para descansar inteiramente e reunir todo o seu ser (...), sem nenhum outro sentimento de privação nem de alegria, de prazer nem de dor (...) e em que esse único sentimento possa preenchê-la completamente, enquanto este estado dura, aquele que o vive pode ser chamado feliz (...) de uma felicidade suficiente, plena e perfeita. (...) Tal foi o estado em que me encontrei muitas vezes na Ilha de Saint-Pierre, em meus devaneios solitários, seja deitado em meu barco, que deixava vagar ao sabor da

composta para dar-nos a sensação da escuta melódica de uma canção. A filosofia da existência de Rousseau tem imagem, cheiro, cor e som. E como estamos procurando ilustrar, é expressa por uma prosa poética musicalizada capazes de alcançar as camadas mais profundas do humano; chegar, digamos assim, aos olhos d'água da alma e movimentá-la na direção de uma plenitude e de um aperfeiçoamento como queria o filósofo-músico.

Suas memórias relativas às suas atividades botânicas encontradas na *Sétima Caminhada* permitem ainda a contemplação da minúcia, do detalhe, do aparentemente insignificante – materializados em folhas e flores –, ao mesmo tempo em que operam uma costura entre o sensível e o inteligível por meio de uma experimentação regulada por uma lógica das sensações:

Pela colaboração entre a visão e o pensamento se restabelece a continuidade viva da Ordem que passa pelo indivíduo e atravessa a série total das espécies: entre o detalhe e o sistema, entre os sentidos e o espírito, entre o indivíduo e a espécie se tece “essa cadeia de relações e de combinações que cumula de maravilhas o espírito do observador” (PRADO JR., 2008, p. 254).

A recomposição da experiência pela escrita é uma ordenação das lembranças por meio de imagens e sons, não sendo mais a mera descrição, mas uma recriação dos fatos vividos e das coisas vividas que faz o leitor reviver com ele. Segundo Starobinski (1991, p. 362), a propósito do Quinto Devaneio, uma “distância fatal afasta [sua escrita] do instante favorecido de que fala, (...) retracado depois de um lapso de doze anos. (...) Para justificar o devaneio, deve aceitar não ser mais ou não ser ainda”. Esse afastamento temporal, de acordo com o autor, é o “sonho de um sonho” que “pinta” e, principalmente, “musicaliza” o passeio rememorado no devaneio.

Para Rousseau, a escrita da vida cotidiana, executada por uma melodia simples (que podemos também perceber, por exemplo, no romance *A Nova Heloísa*), é enriquecida pelo cultivo da natureza tanto externa quanto interna, e será capaz de produzir, no leitor, a impressão de “ouvir música” e, com isso, devanear junto ao escritor. O devaneio proporciona a Rousseau o que ele chama de enlevo inexprimível, por meio do qual ele se funde ao sistema dos seres, identificando-se com a natureza inteira.

---

água, seja sentado sobre as margens do lago agitado, seja em outro lugar, à margem de um belo rio ou de um regato a murmurar sobre o cascalho” (ROUSSEAU, 1995, p. 76).

Na fusão do *eu* com o *não-eu*<sup>16</sup>, às margens do lago de Bienne, o poeta-filósofo é também a própria paisagem que ele mesmo contempla. O si-mesmo como paisagem “é interessante para os contemplativos solitários que gostam de se inebriar à vontade com os encantos da natureza e de recolher-se num silêncio apenas perturbado pelo grito das águias” (ROUSSEAU, 1995, p. 71). Às vezes, mas muito sutilmente, esse gênero de fusão também se dá por meio dos tempos do silêncio, da pausa e da fermata<sup>17</sup>.

O silêncio que se escreve pela pausa ou as fermatas que expressam o prolongamento de uma mesma nota também servem para compor a melodia: “A natureza toda pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme” (ROUSSEAU, 1973, p. 200). Se quem contempla a natureza não repousa, isso significa que os sinais de pausa e de fermata na partitura não interrompem o movimento musical, mas o ser continua por meio das experiências vividas e lembradas.

Bachelard (2008, p. 185) reflete que “é antes o silêncio que vem obrigar o poeta a escutá-lo. O sonho é, então, mais íntimo. Não se sabe mais onde está o silêncio. (...) O silêncio vem de mais longe que um vento que se acalma, que uma chuva que ameniza”. A natureza humana, pintada nas telas do sonho, musicalizada na escrita, acalma e tranquiliza porque é plena de um movimento que não podemos ver e que só sentimos com o coração.

O movimento musical do fluxo e o refluxo das águas do lago de Bienne, por exemplo, produzem esse movimento, mesmo que o seu andamento em termos musicais dê conta de algo que, ao pintar com sons o que já existe, não está mais lá. Os intervalos da partitura e a escrita de Rousseau não passariam, assim, de um artifício para capturar a ilusão de um estado simples e permanente de felicidade da alma do ser. No entanto, uma vez que o movimento da música é contínuo, seu tempo é, simultaneamente, fugaz e eterno em seu avanço – nada pode retê-lo.

A experiência estética da memória afetiva, em um tempo fugaz que paradoxalmente revive o encanto permanente, fará coro ao movimento musical que

---

<sup>16</sup> “A descida do *eu* para dentro de si mesmo e para dentro do *não-eu* é acompanhada, simbolicamente pela descida do *eu* até a beira do lago (...) para se identificar com a água. A insistência conferida pelo aspecto durativo dos verbos, unida ao ritmo cadenciado da frase, parece prolongar o tempo e a feliz fusão do semiconsciente com seu habitat. Aqui o *eu* praticamente desaparece” (MORETTO, 1995, p. 15).

<sup>17</sup> “É importante lembrar que não é só o som que tem duração precisa na música, o silêncio também. Para isso, existem os sinais de pausa e cada uma das figuras tem sua correspondente nas figuras rítmicas que indicam o som. (...) [Outro] sinal muito usado é a *fermata*, palavra italiana que quer dizer parada, descanso. (...) É um prolongamento do som pelo tempo que quiser o regente ou o intérprete. (...) Colocado em cima de uma nota, quer dizer que devemos tocá-la por um tempo indeterminado, pois o ritmo foi suspenso” (GUSMÃO, 2008, p. 32).

acompanha o pensamento filosófico-educacional de Rousseau, que soube expressar muito bem um ritmo de formação humana, utilizando-se dessa escrita metafórico-musical que colore paisagens e procura “tocar” no mais profundo da alma como dissemos. É o que veremos em seguida, e de modo similar, na descrição do jardim à inglesa como metáfora de uma *ideia reguladora* para a educação de crianças, prenunciada em *A Nova Heloísa* e desenvolvida em *O Emílio ou Da Educação*. Mas antes, detenhamo-nos um pouco mais na música como paradigma de escrita.

A música pinta absolutamente tudo<sup>18</sup>, mesmo os objetos que são somente visíveis; por uma transformação quase inconcebível, ela parece localizar o olho na audição. Rousseau não se preocupa em descrever como espectador o pitoresco desse cenário, pois ele próprio, em sua comunicação com a natureza, pinta-o. É sensível, sobretudo, às vibrações que ela desperta em seu coração, às harmonias entre a paisagem de outono e sua alma melancólica e aos êxtases que o aproximam do transcendente e do divino, de acordo com os preceitos da religião natural.

Ora, se a música pinta quadros com as emoções e paixões que não podemos ver e ouvir, é essencial que saibamos também escutar essa partitura do humano em seus tempos de movimento e repouso. A escrita de Rousseau, como tentamos mostrar até aqui, é capaz de ritmo, melodia, aceleração e declives progressivos, oscilando entre o lento *adagio* e o *allegro*<sup>19</sup> de pulsação vivaz e exultante. Há intervalos de movimento de música em sua escrita, conforme a citação a seguir, na qual o filósofo-músico descreve o estado ideal da alma quando devaneia:

Não deve haver nem um repouso absoluto nem demasiada agitação, mas um movimento uniforme e moderado, sem abalos nem intervalos. Sem movimento, a vida é apenas letargia. Se o movimento é desigual ou por demais forte, acorda; chamando nossa atenção para os objetos que nos rodeiam, ele destrói o encanto do devaneio e nos arranca de dentro de nós mesmos para nos recolocar imediatamente sob o jugo do destino e dos homens e nos devolver ao sentimento de

<sup>18</sup> Contudo, se “a música não pinta senão pela melodia e tira dela toda a sua força, segue-se que toda música que não canta, por mais harmoniosa que possa ser, não é de forma alguma uma música imitativa e, não podendo nem tocar nem pintar com seus belos acordes, deixa tão logo o ouvido e deixa sempre o coração frio” (ROUSSEAU, *Dicionário de Música*, s/r).

<sup>19</sup> “Boa parte da terminologia musical utiliza palavras em italiano, pois nasceu na Itália. Costumam aparecer na partitura indicações dos andamentos da música, que é a velocidade em que ela deve ser tocada: *largo* – lento, mas com grandiosidade; *adagio* – um pouco menos lento, mas ainda calmo; *andante*, fluído como uma caminhada tranquila; *moderato* – um pouco mais rápido que o *andante*, mas sem correr; *allegro* – alegre, animado; *vivace* – vivaz, espevitado; *presto* é rápido, e mais ainda o *prestissimo*. Quando o autor quer que modifiquemos a velocidade no meio da música ele coloca: *accelerando*, ou seu contrário, *rallentando* – do italiano, *rallentare*, abrandar, diminuir” (GUSMÃO, 2008, p. 31).

nossas infelicidades. (...) O movimento que não vem de fora nasce dentro de nós. O repouso é menor, é verdade, mas é também mais agradável quando leves e doces ideias, sem agitar o fundo da alma, por assim dizer, apenas tocam levemente sua superfície (ROUSSEAU, 1995, p. 77).

É como se o *allegro* e o *andante* pintassem, em conjunto, uma paisagem de dentro e tivessem a força de produzir o deleite, seja caminhando alegremente, com fluidez e tranquilidade, seja à deriva em seu barco no centro do lago, ou ainda, subindo e descendo outeiros, quando o *caminhante-promeneur* encontra, no cultivo da natureza, a motivação não somente para seus devaneios, como também para um encontro consigo mesmo. Intervalos musicais entre a pausa ou repouso e o movimento, as oscilações e os declives, os andamentos vivazes ou lentos, criam as condições adequadas para que ele se torne o que é por natureza. É desse modo que podemos ampliar o potencial formativo ou educativo da música para a sua energia autoformativa.

## A metáfora do jardim e o cultivo da criança

De acordo com Moretto (1994, p.16), nenhum filósofo antes de Rousseau “realizou a fusão entre o homem e a natureza a ponto de fazer dela o conteúdo da própria consciência”. Segundo a autora (1995, p.9), o estilo de Rousseau é eminentemente imagético, expressando-se especialmente por meio de metáforas extraídas do vocabulário da natureza, abrindo, assim, o caminho a uma linguagem que, além de musical, é pictórica. A título de ilustração, leiam-se as palavras de Rousseau sobre o espetáculo da natureza em seus detalhes:

As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite da natureza. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areia. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e seu coração não se cansam nunca (1995, p. 93).

O recurso à metáfora é também uma estratégia do teórico-artista para expressar aquelas ideias ou pensamentos que admitem outros moldes narrativos. Vejamos melhor esse recurso por meio do conceito de *educação negativa* como uma ideia reguladora de

educação, e que podemos encontrar, por exemplo, na comparação entre o jardim francês e o jardim inglês, descrito em *Júlia ou A Nova Heloísa*.

Em termos genéricos, o livro – um romance epistolar – foi um *best-seller* à época e sintetiza tanto a cultura de uma pequena sociedade situada ao pé dos Alpes Suíços, no Valais, quanto o conjunto das formulações filosóficas do autor. Os personagens denotam uma generosidade, virtuosidade e simplicidade fora do comum para os padrões dos parisienses do final do século XVIII. O amor, ao ser envolto em ternura e amizade (no relacionamento entre os protagonistas do romance e aqueles que os cercam), marca a construção de um padrão de virtude, caracterizando, desse modo, um movimento de autoformação por parte dos adultos que figuram no enredo, de formação da parte do leitor e, prospectivamente, a educação dedicada às crianças em uma de suas 172 cartas.

Nestes escritos, observa-se também uma primazia da nostalgia do retorno ao estado natural, não só nas paisagens e ao redor da residência dos Wolmar, como também nas relações entre os adultos e destes com a infância compreendida como fase singular da vida. Ao considerar a infância como um valor por si só, Rousseau confere acentos literários ao projeto filosófico-educacional que compôs nessa carta do romance, a saber, a terceira carta, da Quinta Parte, que trata da educação dos filhos do casal. Em que medida, então, esse projeto poderia ser traduzido em uma linguagem metafórica? Isto é, em uma linguagem capaz de nos tocar para absorver uma das maiores formulações teóricas da educação já romantizada no século XVIII, como foi o caso da educação negativa, princípio que o filósofo viria a desenvolver posteriormente em *O Emílio*? Para que possamos responder a estas perguntas, é preciso recorrer a uma outra carta, a de número XI, da Quarta Parte do romance.

Nela, escrevendo ao seu amigo Milorde Eduardo, Saint-Preux – ex-preceptor e ex-amante de Júlia –, comenta, em minúcias, sobre o belo jardim à moda inglesa da casa dos Wolmar, batizado de “Eliseu”<sup>20</sup>. É Júlia, a dedicada esposa e mãe, quem o cultiva, mas sob a orientação de seu afetuoso marido. Enquanto do jardim e de seu cultivo parece brotar uma composição melodiosa, Rousseau descreve o Eliseu aos moldes de uma partitura musical que podemos tomar como uma metáfora de sua proposta de educação. Para tanto,

---

<sup>20</sup> *Eliseu* é o nome dado ao jardim pela heroína do romance. Segundo a descrição do personagem de Saint-Preux, “esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma escondido pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave. Mal entrei, por estar a porta escondida por amieiros e aveleiras que somente deixam duas estreitas passagens de ambos os lados, ao voltar-me não vi mais por onde entrara e, não percebendo nenhuma porta, encontrei-me lá como se tivesse caído das nuvens” (ROUSSEAU, 1994, pp. 409-410).

acompanhemos com ele a construção dessa partitura-metáfora para melhor compreendermos a educação como uma arte.

Na descrição do jardim, assim como em tantos outros quadros escritos e musicalizados, Rousseau parece apoiar-se nos conceitos de movimento e repouso, no contato com a natureza, para descrever o passeio dos personagens do romance: nele, alternam-se caminhadas e paradas, adornadas por uma conversação agradável, silêncios mútuos, momentos tomados por acentos de admiração ou de melancolia, alegrias materializadas pelos chilreios e voos ligeiros dos pequenos pássaros que ali habitam.

O jardim à inglesa foi cultivado de forma a não dar a impressão de ter sido feito por mãos humanas, além de oscilar entre uma “natureza vegetal e inanimada” e outra “animada e sensível” (ROUSSEAU, 1994, p. 413). É assim que ganha, junto a suas cores e contornos, uma forma musicalizada, possível pelos conceitos de movimento e repouso, sons e pausas, estados de alma e de corpo que, fundidos à natureza, experimentam uma só coisa.

Essa “natureza animada e sensível”, assim definida por Júlia (ROUSSEAU, 1994, p. 413) é descrita em uma cena de andamento *vivace*, no caminhar de Saint-Preux em meio ao jardim, quando descobre que o casal De Wolmar tem um viveiro natural de pássaros: “Eram os arvoredos desse outeiro que serviam de asilo a essa multidão de pássaros cujo chilreio ouvira de longe (...) que víamos esvoaçar, correr, cantar, provocarem-se” (idem). Saint-Preux surpreende-se ao perceber que se trata de pássaros-hóspedes e moradores voluntários do jardim. À pergunta de Saint-Preux: “qual o meio de reunir aqui tantos moradores voluntários?” (1994, p. 414), segue-se a ponderação do Sr. de Wolmar, que mais se assemelha à fermata na partitura musical: “A paciência e o tempo (...) fizeram este milagre” (Idem).

A escrita de Rousseau é, a um só tempo, harmônica e melodiosa, ficando evidente, contudo, a importância da melodia sobre a harmonia, conforme explicitado anteriormente. Parece-nos que o filósofo, quase de propósito, quer ser um maestro e reger a orquestra da natureza. Nas notas que descrevem um andamento melodioso, Saint-Preux explica o modo como a água, que já existia nos canais mal aproveitados do córrego que serpeava a alameda onde o Eliseu havia sido construído, foi canalizada e redirecionada pelo casal De Wolmar para ser melhor utilizada. Segue-se a passagem:

Todos esses pequenos caminhos eram ladeados e atravessados por uma água límpida e clara, que ora circulava entre a relva e as flores em fios quase imperceptíveis, ora em riachos maiores que corriam sob um cascalho puro e matizado que tornava a água mais brilhante.

Viam-se fontes borbulharem e sair da terra e algumas vezes canais mais profundos nos quais a água calma e tranquila refletia os objetos a olho nu. (...) Vi então que apenas se fizera serpear essas águas com economia, dividindo-as e reunindo-as no momento certo, usando o mais possível e com cuidado o declive, para prolongar o circuito e conseguir o murmúrio de algumas pequenas quedas. (...) Esses mesmos riachos, correndo por intervalos sob algumas largas telhas recobertas de terra e de relva ao nível do solo, formavam à saída outras tantas fontes artificiais. Alguns filetes elevavam-se delas através de sifões sobre os lugares ásperos e borbulhavam ao cair novamente. Enfim, a terra assim umedecida dava continuamente novas flores e mantinha a relva sempre verdejante e bela (ROUSSEAU, 1994, p. 412).

A descrição dessas águas não nos toca como se fosse música? Uma vez vibrante e harmônico, o ritmo desse andamento pode ser quase escutado na correnteza do córrego, em suas águas serpeantes e na harmonia com que foram divididas para embelezar e dar vida ao jardim, a ponto que quase se pode sentir o cheiro da terra umedecida e o som das novas flores que crescem.

Mas o que suscitará a admiração de Saint-Preux, em meio a esse complexo de impressões e sensações, é que toda a arte empregada e revelada pelo casal na construção e no cultivo do “Eliseu” não aparece:

Contudo, há aqui, continuei, uma coisa que não posso compreender. É que um lugar tão diferente do que era só pode ter se tornado o que é com cultivo e cuidados, todavia, não vejo em parte alguma o menor traço de cultivo. Tudo é verdejante, fresco, vigoroso e a mão do jardineiro não aparece: nada desmente a ideia de uma ilha deserta que me veio à mente ao entrar e não percebo nenhum passo humano. Ah! Disse o Sr. de Wolmar, é que se tomou grande cuidado em apagá-los. Fui muitas vezes testemunha, algumas vezes cúmplice da malandragem (ROUSSEAU, 1994, p. 416).

Júlia explica a Saint-Preux que o bosque de árvores já existia e que ela o rodeara com uma sebe viva, aumentando-o e ornando-o, de modo a “oferecer aos olhos o mais encantador dos espetáculos e ao coração o mais doce dos sentimentos da natureza” (1994, p.415). Ao ser interpelada por Saint-Preux sobre “como” havia conseguido transformar um simples campo em jardim florido, disse: “este é o mesmo pomar em que passeastes outrora (...).Sabeis que a relva era bastante árida, as árvores bastante espaçadas, dando pouca sombra e que não havia água” (1994, p. 410). Diante da perplexidade do ex-preceptor, ainda indaga: “ei-lo agora fresco, verde, vestido, enfeitado, florido, banhado: o que pensais que me custou pô-lo no estado em que se encontra?” (Idem). A jovem senhora, então, revela-lhe: “a natureza fez tudo, mas sob a minha direção, e não há nada aqui que eu

não tenha organizado” (Idem). Eis aqui, em forma de paisagem, a estética formativa preconizada por Rousseau por meio do seu conceito de educação negativa, que abordaremos a seguir.

Assim como o belo jardim não denuncia quem o cultivou, parecendo mais obra da natureza, a formação humana em Rousseau é aquela inspirada em um projeto natural de desenvolvimento, mas que não dispensa as recorrências da arte. Como entender este aparente paradoxo? E ainda, porque aqui esse paradoxo é qualificado de aparente?

Vamos encontrar na Carta III, da Quinta Parte, de *Júlia ou a Nova Heloísa*, as respostas a estas perguntas. Porém, não mais sob a forma de metáfora ou alegoria, que alude ao conceito de educação negativa sem necessariamente passar pela sua clareza, mas no formato de um debate travado entre os personagens acerca da educação de crianças. No trecho, Saint-Preux admira-se do comportamento das crianças do casal Wolmar, pois elas se comportam como convém à idade, sem serem inoportunas ou mal educadas, ou então, sem precisarem que a mãe os repreenda ou lhes ministre alguma lição. É esse o mote que faz com que Saint-Preux apresente os argumentos em favor de uma educação que se adianta à natureza, desconhecendo as etapas do desenvolvimento humano e a singularidade infantil.

Assentada neste desconhecimento, esta educação trabalha em dissonância com o tempo, pois ensina e exige da criança, antes mesmo do aparecimento da razão, conhecimentos e valores que ela ainda não está em condições de compreender e de praticar. Na direção contrária, Júlia e M. de Wolmar defendem os princípios da educação negativa, aquela que, em consonância com o tempo, acompanha o ritmo maturacional, que começa com o nascimento e termina com a consolidação da capacidade racional que, uma vez pronta, acolherá a cultura em todas as suas manifestações e possibilidades benéficas ao indivíduo e à espécie. Antes da educação que se dá pela linguagem verbal, o que primeiramente deverá ser fortalecido por esse princípio será o corpo, que constitui uma espécie de alicerce sobre o qual serão erigidas, mediante suas sensações e experiência, as condições para bem compreender, julgar e sentir. E isso, mediante as lições da natureza e pelo exercício simultâneo da liberdade e dos limites que essa primeira mestra permite nos primeiros anos do desenvolvimento.

A arte de educar as crianças, no caso de *A Nova Heloísa*, conforme descrito na Carta III, da Quinta Parte, sobre a educação dos filhos de Júlia, objetiva a cultura, mas compreendida como a assunção da própria natureza, como é o caso do jardim inglês. E, segundo Júlia, “a natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens”,

pois, “a infância tem maneiras de ver, de pensar e de sentir que lhe são próprias”. Portanto, o papel da mãe na família De Wolmar é dar aos meninos a primeira e mais importante educação, isto é, a de “preparar a criança para ser educada” (ROUSSEAU, 1994, p. 486).

De modo análogo, o princípio da educação negativa pressupõe um primeiro cultivo, no preparo da terra para o aparecimento da primeira centelha da razão, para, depois, ser propriamente educada por meio daqueles elementos da cultura, incluindo a boa socialização. No entanto, antes disso, é preciso que os traços de qualquer tipo de instrução prematura subsumam, conforme explica-nos o Sr. de Wolmar, uma vez que “não se trata de transformar o caráter e de modificar o natural, mas, pelo contrário, de lançá-lo tão longe quanto pode ir, de cultivá-lo (...), pois é assim que um homem se torna tudo o que pode ser e a obra da natureza nele se completa pela educação” (ROUSSEAU, 1994, p. 489).

Segundo a filosofia de Rousseau, o homem só pode tornar-se aquilo que é por meio da educação, com ênfase na virtude. Por meio do contato com a natureza física, e em consonância com o conceito de *natureza humana*, ele será educado mediante um processo, a princípio, dirigido por mãos invisíveis, que lhe dará, posteriormente, condições de continuidade. Logo, seja no cultivo de uma educação negativa dedicada à primeira infância, seja nos meneios subjetivos do devaneio, o homem precisa atingir a medida exata de sua criação – tudo aquilo que pode tornar-se.

Retornemos ao cultivo do jardim, ou melhor, à descrição que o Sr. de Wolmar faz sobre o papel de Júlia como provedora dos pássaros que povoam o Eliseu. Para que os pássaros ali vivessem e construíssem seus ninhos, foi necessário que, tomando o cuidado de não ser notada, Júlia lhes dedicasse muito tempo e atenção. Ele diz:

Este arvoredo existia embora estivesse separado do pomar. Júlia apenas o rodeou com uma sebe viva, aumentou e ornou-o com novos pés. (...) Cada ano manda plantar trigo, milho miúdo, girassol, sementes de cânhamo, *pesettes*, geralmente todos os grãos de que os pássaros gostam e não se colhe nada. Além disso, quase todos os dias, no verão e no inverno, ela ou eu lhes trazemos comida (...), tem água a alguns passos, como estais vendo. A Sra. De Wolmar leva o cuidado até o ponto de provê-los, a cada primavera, de pequenas porções de crina, de palha, de lã, de musgo e de outras matérias próprias para fazer ninhos (ROUSSEAU, 1994, p. 414).

Assim como ela provê todas as coisas necessárias para que os pássaros permaneçam como hóspedes do Eliseu, levando seu cuidado ao rígido controle de prover, inclusive, materiais para que eles ali pudessem construir seus ninhos, a preparação para a educação de suas crianças apoiar-se-á nas mesmas bases. Diz Saint-Preux, então, que “sob um ar de negligência” pôde perceber na Sra. de Wolmar “a mais vigilante atenção que já

atingiu a ternura materna” (ROUSSEAU, 1994, p. 485), bem como o Sr. de Wolmar é descrito como alguém que “reunia o interesse de um pai ao sangue frio de um filósofo” (Ibidem, p. 486).

Para a infância, Júlia prescreve somente a música da natureza, a mesma do desenvolvimento infantil: “repouso e a reflexão são o desgosto de sua idade” (Idem). Depois, prossegue em sua argumentação, explicando qual o caráter do preparo para que a educação posterior dê seus frutos. Para ela, o objetivo da educação negativa é tornar seus filhos felizes (ROUSSEAU, 1994, p. 491). Para isso, convém não impedir neles nenhum dos impulsos da natureza e “deixar seu corpo fortificar-se livremente pelo exercício contínuo que o instinto lhe pede” (Idem), deixando a criança ser “livre, tranquila, afetuosa, dócil” (Ibidem, p. 492) e “convencendo-a” de que “é apenas uma criança” (Idem). No entanto, é preciso observá-las “com a maior atenção e sem que desconfiem, mantendo um registro exato do que fazem e do que dizem, [estas] são as produções naturais do que é preciso cultivar” (Ibidem, p. 504).

E o que devemos entender por música da natureza de par com a formação ou educação humana? Muito, sem dúvida.

A começar por, mediante a experiência do sentimento de existência em meio à natureza, ser capaz de ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões, se considerarmos os fins ético-morais inscritos na filosofia educacional de Rousseau. Tal capacidade começa a ser preparada desde cedo, seguindo o ritmo do desenvolvimento infantil que sugere, sobretudo, a contenção das rédeas do tempo, sugestão do mais alto valor para a educação de crianças numa sociedade como a nossa, na qual a infância parece não contar mais com um lugar seguro para ser e crescer. Talvez, essa infância ameaçada esteja também dentro de todos nós, uma vez que o modelo rousseauiano de formação não elimina as recorrências da sensibilidade ao nos tornarmos adultos e alerta para a importância de se levar em conta uma espontaneidade originária do homem e que, segundo Abbagnano e Visalberghi, todo processo de socialização - incluída aí a educação - deverá reconhecer e considerar (1987, p. 391).

A exortação de Rousseau, “sede tudo o que deveis ser!” (Ibidem, p.505), ainda ecoa, apesar dos séculos. A voz da natureza, os acentos melódiosos, a poesia como linguagem figurada, tudo isso faz parte dos primórdios de uma fala que, ao cantar com o coração, descreve a origem do estado natural de todas as coisas. No jardim à inglesa, na tagarelice vivaz dos filhos de Júlia ou nas lembranças da Ilha de Saint-Pierre, acompanhamos com Rousseau uma espécie de partitura do humano. Desta forma, *tornar-se* é um privilégio de

quem se deixa cultivar, ou é cultivado, primeiramente, pelas mãos hábeis e invisíveis da natureza, que prepara a terra e sabe de suas flores e frutos.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola y VISALBERGHI, Aldo. La ilustración em Inglaterra y Francia. In: ABBAGNANO, Nicola y VISALBERGHI, Aldo. *História de la pedagogía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BACHELARD, Gaston. A Miniatura. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BURGELIN, Pierre. Émile ou d'éducation. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ouvres complètes – Émile*. Paris: Pléiade, 1969.
- CANDÉ, Rolland de. *História Universal da Música*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FREITAS, Jacira de. Linguagem Natural e Música em Rousseau: a busca da expressividade. *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo (31:1), p. 53-72, 2008.
- GIANI, Luis A. Rousseau: o enciclopedista e compositor contra a razão. *Revista Eletrônica: Espaço Acadêmico*, ano II, 18, nov/2002.
- GROSRICHARD, Alain. A ópera de Rousseau. In: Adauto Novaes (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- GUMBOSKI, Leandro. O gênio, por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): tradução e alguns comentários histórico-analíticos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.13, p.196-211, dezembro 2012.
- GUSMÃO, Cynthia. *Pequena Viagem pelo Mundo da Música*. São Paulo: Moderna, 2008.
- JAEGGER, Werner. Lugar dos gregos na história da educação. In: Jager, Werner. *Paidéia – A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MATTOS, Franklin de. Apresentação. In: PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau* São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MORETTO, Fúlvia M. L. Introdução. In: ROUSSEAU, J-J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: UNB, 1995.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. de Jorge Paleikate. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- PRADO JR., Bento. Uma espécie de romance: Rousseau, crítico da idéia de gênero. In: PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Brasília: UNB, 1995.

\_\_\_\_\_. *Carta Sobre a Música Francesa*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH, Unicamp, 2005.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a origem das Línguas. *Os pensadores*. Introdução, tradução e notas de Lourdes Gomes Machado, Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973

\_\_\_\_\_. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768. (Facsímile).

STAROBINSKI, Jean. Devaneio e transmutação. In: STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau – A transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

**Submetido em 20/08/2016**

**Aprovado em 28/11/2018**

Licença Creative Commons – Atribuição Não Comercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)