

**Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ**  
**Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde**

**JOÃO LUIZ GARCIA GUIMARÃES**

**“EFEITOS DA MÚSICA”: TERAPIA MUSICAL E CULTURA DA SENSIBILIDADE  
NA FRANÇA (1750 – 1789)**

**Rio de Janeiro**  
**2018**

**JOÃO LUIZ GARCIA GUIMARÃES**

**“EFEITOS DA MÚSICA”: TERAPIA MUSICAL E CULTURA DA SENSIBILIDADE  
NA FRANÇA (1750 – 1789)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz. Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: História das Ciências.

Orientador: Pr. Dr. Flavio Coelho Edler

Rio de Janeiro

2018

**JOÃO LUIZ GARCIA GUIMARÃES**

**“EFEITOS DA MÚSICA”: TERAPIA MUSICAL E CULTURA DA SENSIBILIDADE  
NA FRANÇA (1750 – 1789)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz. Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: História das Ciências.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Flavio Coelho Edler (Programa Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz) – Orientador.

---

Prof. Dr. Avelino Romero S. Pereira (Departamento de Composição e Regência da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO)

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Estellita-Lins (Laboratório de Informação Científica e Tecnológica em Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde – LICTS/Icitic)

**Suplentes**

---

Prof. Dr. Guilherme P. C. Pereira das Neves (Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF)

---

Prof. Dr. Lorelai Brilhante Cury (Programa Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

Rio de Janeiro

2018

G963e Guimarães, João Luiz Garcia.

“Efeitos da música”: terapia musical e cultura da sensibilidade da França (1750-1789) / João Luiz Garcia Guimarães. – Rio de Janeiro: s.n., 2018.

179 f.

Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde)  
- Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2018.

Bibliografia: 171-179f.

1. Música - história. 2. Musicoterapia - história. 3. História do Século XVIII. 4. França.

CDD 615.85154

Para meus pais, que me fizeram conhecer a música desde menino.

Para meu irmão, que me apresentou aos instrumentos.

E para o meu sobrinho, Miguel.

## AGRADECIMENTOS

A trajetória desta dissertação se confunde quase que integralmente com a minha trajetória acadêmica, que para mim teve início quando o professor Guilherme P. C. Pereira das Neves me incentivou a pesquisar História da Música em um programa de iniciação científica orientado por ele. Nessa época, eu cursava os semestres iniciais na Universidade Federal Fluminense, ouvia música antiga todos os dias e tinha uma enorme vontade de me envolver com o estudo da história dessa arte. Graças ao professor Guilherme, eu tive enorme quantidade de indicações de leitura, embora as indicações de músicas a escutar fossem igualmente atraentes. Concluí minha iniciação científica já sabendo que o tema da minha monografia seria as ideias musicais de um médico – um tal “Ménuret de Chambaud” – que à época eu lia em um francês sem muita desenvoltura. Ao mesmo tempo, eu havia me interessado em estudar outras artes no tempo e em conhecer melhor aquilo que se fazia em terras brasileiras – as leituras de Curt Lange e Paulo Castagna haviam contribuído especialmente pra isso –, de modo que busquei uma iniciação científica na Casa Rui Barbosa. Lá, orientado por Antônio Herculano Lopes, tive acesso ao vasto cabedal cultural, artístico e humorístico do comediógrafo Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), cuja atuação como crítico de ópera estimulou ainda mais a minha sensibilidade musical.

Foi nesse ponto, enquanto desenvolvia uma monografia sobre as relações entre música e medicina na Enciclopédia de Diderot e investigava as peripécias jornalísticas do nosso mais ilustre comediógrafo que tive conhecimento, graças a Herculano, do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde. Ali, eu logo soube, um projeto que envolvesse música e medicina poderia se beneficiar enormemente: em pouco tempo, encontrei o professor Flavio Coelho Edler, que demonstrou um interesse que presentemente se traduz em entusiasmo pelo tema que desenvolvemos em conjunto. Sem a sua paciência e capacidade de enxergar as limitações e problemáticas do trabalho, teria sido impossível me encontrar no meio de tantas fontes, bibliografia e complexidades de um assunto que articula campos aparentemente tão diversos. Essa aparência foi sendo cada vez mais relativizada, não apenas graças ao Flavio, mas aos demais professores do programa, cujas disciplinas abriram espaço para consideração do meu tema (e dos demais temas dos meus amigos de mestrado) e ofereceram ferramentas teórico-conceituais que permitiram ultrapassar em muito o trabalho feito até então. Alguns desses professores não demonstraram apenas prontidão e interesse genuíno, como também me estenderam a mão diante dos problemas mais sensíveis da realidade do aluno de pós-graduação.

Nesse sentido, eu agradeço ao professor Carlos Estellita-Lins pelo apoio e pelas orientações de valor inestimável que me deu. Devo agradecer ao professor Carlos, igualmente, por ter aceitado participar na banca de qualificação, que junto com o professor Avelino Romero, ajudou a tornar aquele projeto na dissertação que agora ofereço.

Ainda na Fiocruz, agradeço muito aos funcionários Sandro Hilário, Paulo Chagas, Maria Claudia Cruz e Amanda Gutierrez; sou enormemente grato às orientações técnicas e burocráticas que me deram, e mais ainda, à simpatia e amizade que dedicam a todos os alunos do programa. Quanto a estes últimos, gostaria de agradecer a cada um pela amizade, simpatia e desejar todo o sucesso possível na jornada que compartilhamos; aqui vale menção especial às conversas que tive com Fillipe Portugal, Ramon Felipe e Vinícius Carvalho. Agradeço, igualmente, ao professor Carlos Ziller (UFRJ), pelas indicações fundamentais sobre o jesuíta Athanasius Kircher e por me ceder gentilmente os livros necessários para tratar dessa personagem instigante; estendo meu mais sincero agradecimento, igualmente, à flautista Laura Ronai (UNIRIO), por me ceder gentilmente o material que vêm elaborando sobre as tonalidades e os afetos na música barroca. Eu não poderia deixar de agradecer, igualmente, a Ricardo Cabral (Fiocruz) por ceder parte importante da bibliografia básica sobre o vitalismo que utilizei ao longo do trabalho.

Todas as pessoas acima contribuíram de algum modo para que essa dissertação e as ideias contidas nela chegassem a seu estágio de conclusão. Contudo, sem as pessoas que mencionarei a partir de agora ela também não teria tido qualquer condição de vir à luz. Essas pessoas são, em primeiro lugar, meus pais e meu irmão, Celso Luiz, Juracy dos Anjos e João Roberto, que me incentivaram a persistir na carreira de historiador e aceitaram junto comigo o desafio das horas de escrita, leitura e as vezes mesmo a completa incerteza que o programa de mestrado pode trazer. Durante toda a minha formação, que incluiu mudar de cidade e encarar uma vida solitária de estudos, não tive presença mais constante e amorosa do que a das três pessoas que são o meu esteio e razão de existir. Agradeço às minhas avós, Jocélia Guimarães e Maria da Conceição Garcia: seu amor e suas orações me encontraram em todas as horas em que precisei, apesar da distância e do tempo tão contado que tive nesses últimos dois anos. Com todas essas limitações, tive sempre a memória terna de meu avô, João Garcia (*in memoriam*), cujo exemplo me inspirou a manter a calma e coragem necessárias nas horas difíceis. Sou especialmente grato aos meus tios Jalmir Rodrigues (*in memoriam*) e Rosangela Guimarães pelo acolhimento em Niterói: por todos esses anos de auxílio e de receptividade eu sou e serei sempre e infinitamente grato.

Agradeço, por fim, aos meus amigos Raquel e Andrés González, Júlia Matos, Marcelle Moretti, Beatriz Reis, Felipe Cáfaró, Guilherme Monteiro, Giulia Miranda, Carine Ribeiro, Luiza Tollendal e Josiane Tavares. Todas essas amizades foram indispensáveis para me fazer esquecer, nem que fosse por algumas horas, o peso das preocupações e das responsabilidades: a eles e a todos os demais eu sou imensamente grato!

*“A saúde é tão musical, que a doença nada mais é que uma dissonância” (François de La Mothe Le Vayer, Discours sceptique sur la Musique).*

## RESUMO

Este estudo se destina a analisar o verbete “Efeitos da Música”, de autoria do médico francês Jean-Joseph Ménéret de Chambaud (1739 – 1815). Ménéret nasceu em Montélimar, pequena cidade no sul da França, e se formou em medicina pela Universidade de Montpellier em 1757, com 19 anos. O verbete em questão surgiu da sua colaboração com a *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, onde colaboraram também diversos médicos de Montpellier, que à época integravam uma doutrina médica que a historiografia vem chamando de “vitalismo”. Acompanhando o percurso acadêmico de Ménéret, buscamos compreender como o clima cultural da capital do Reino, onde se encontrava durante sua colaboração, pode ter influenciado nas suas ideias sobre o poder dos sons sobre a saúde humana. Para tanto, reconstruímos as mudanças socioculturais e intelectuais que ocorreram tanto no campo da prática musical quanto no campo da medicina. Concluímos, a partir disso, que o jovem médico reúne tanto considerações teórico-musicais quanto críticas estéticas para elaborar um conhecimento sobre a música que ressalta as associações dessa arte com a ordem e o bom regime passional, ao mesmo tempo que, aderindo às mudanças no gosto contemporâneo, deplora o estado da música francesa. Ressaltamos, igualmente, o papel da sensibilidade na fisiologia de Ménéret, que dá conta das diferentes influências entre as partes do corpo, diferenciando o modelo médico que ele seguia dos demais disponíveis. A sensibilidade, enquanto característica do ser vivo em oposição ao inanimado, é a propriedade mais importante para entender os efeitos da música sobre o homem.

## ABSTRACT

The present study intends to analyze the entry “Effects of Music”, written by the French physician Jean-Joseph Ménéret de Chambaud (1739 – 1815). Ménéret was born in Montélimar, a small town in southern France and finished the Medical School in Montpellier University 1757, at age 19. The entry has been produced for the *Encyclopédie* of Diderot and d’Alembert, whose dictionary featured among its collaborators a small group of Montpellier-trained physicians who by that time shared a medical doctrine that came to be defined by the recent historiography by the term “vitalism”. Following Ménéret’s academic career, we have tried to understand how the cultural mood in the Kingdom’s capital, where he had established himself during his collaboration, could have influenced his visions on music’s power over human health. To that end, we reconstructed the social, cultural and intellectual changes that have swept through the fields of musical practice and medicine. We have concluded that the young doctor joins both music theory and aesthetic criticism in order to elaborate a knowledge that underlines the associations between music, order and a good regime for the passions, while adopting the latest changes in musical taste and deploring the status of the French music of his time. We also draw attention to the role of sensibility in Ménéret’s physiology, which is accountable for the mutual influences between distant bodily parts and constitutes the originality of his medical doctrine. Sensibility, as a characteristic of living beings in opposition to the inanimate entities, is a key concept in understanding the powers of music on men.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1: Jean Baptiste-Siméon Chardin (1699- 1779), “La Sérinette”, 1751, óleo sobre tela, 50 x 43 cm, p. 169.

Figura 2: Tabela dos Affekts, gentilmente cedida por Laura Tausz Ronai (UNIRIO), p. 170.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	14
<b>Capítulo 1 – O verbete e seu autor</b> .....	<b>23</b>
1.1 - Os sistemas médicos em Montpéllier .....	27
1.2 - Os montpéllierains e a Encyclopédie: Ménuret, “colaborador exemplar” .....	38
1.3 - O verbete “Efeitos da Música” .....	42
<b>Capítulo 2 – A Cultura Musical da Sensibilidade</b> .....	<b>53</b>
2.1 - As Academias de Música: “Palácios encantados” .....	54
2.2 - As Academias científicas: a formação da Acústica .....	69
2.3 - Da Encyclopédie, a Querela dos Bufões (1752 – 1754) e as mudanças no gosto musical parisiense .....	84
2.4 - A música entre a Razão e o Sentimento .....	109
<b>Capítulo 3 – Música, Nervos e “Socorro Moral”</b> .....	<b>115</b>
3.1 - A Sensibilidade e a medicina das fibras e dos nervos .....	115
3.2 - “Talvez seja verdade que para ser um bom moralista, é necessário ser um excelente médico” .....	130
3.3 - A terapia musical em outros tratados de língua francesa .....	143
3.4 - “No tom que faz a vida”: do homem-máquina ao homem-instrumento .....	155
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>164</b>
<b>Referências</b> .....	<b>171</b>

## Introdução

Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo<sup>1</sup>.

A pesquisa para esta dissertação teve origem em um daqueles momentos de estranhamento com as fontes históricas que Robert Darnton descreve em *O grande massacre de gatos*. Quando se lê um documento antigo, diz ele, é frequente encontrarmos zonas escuras, frases enigmáticas e associações inusitadas entre coisas, pessoas e lugares que seriam completamente sem sentido para nós. Esses pequenos e valiosos estranhamentos nos dão uma ótima oportunidade de questionar – seguindo a velha advertência de evitar o anacronismo – a persistente impressão de que os homens no passado, a despeito da distância temporal, pensavam e sentiam como nós. A situação relatada por Darnton descreve perfeitamente a reação que temos ao abriremos boa parte dos tomos que continham aquilo que hoje consideramos a ciência do passado. Assim, o encontro com a obra do médico Jean-Joseph Ménéret de Chambaud (1739 – 1815) já seria suficientemente intrigante se tocasse em um tema reputado atual demais para que sua aparição em documentos anteriores ao século XX não pareça digna de nota. Esse tema, que é o objeto desta dissertação, é a terapia musical.

Ménéret teve uma longa carreira que começou na Universidade de Montpellier, se envolveu no redemoinho da Revolução de 1789 e, em seus anos finais, o levou ao exílio nos Países Baixos durante a época do Terror (1793 – 1795). Ele deixou apenas um texto que fala detalhadamente sobre o uso da música na medicina, escrito quando o médico tinha cerca de 20 anos. Esse texto se destaca, na partida, pelo seu momento de produção: ele foi concebido para o tomo X da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, por volta de 1758 – 1761, publicado, entretanto, em 1765. A produção de Ménéret destinada ao dicionário monta a 90 artigos sobre medicina, dentre os quais está o que constitui a nossa fonte principal, o verbete “Efeitos da Música”. O texto é bastante rico e, sob muitos aspectos, um verdadeiro achado nos termos da síntese que realiza das referências antigas sobre poder da música. Muito mais do que isso, ele

---

<sup>1</sup> DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XV.

é uma importante janela para – repetindo as palavras de Darnton – “uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo”.

Um dos nossos objetivos é mostrar porque esse texto é útil para entender o que Ménuret – e por consequência, uma parcela da intelectualidade francesa de seu tempo – entendia pela palavra “Música”. Embora pareça mais um fato da neurociência moderna, o uso dessa arte em indivíduos doentes já havia sido imaginado por diversos pensadores antigos. Baseada em “antigas crenças transculturais de que a música pode produzir um efeito ‘curativo’ sobre a mente e o corpo”<sup>2</sup>, a terapia musical chegou ao tempo de Ménuret totalmente justificada pela herança literária greco-romana. As opiniões de Platão, Pitágoras, Aristóteles, Galeno e Hipócrates sobre o poder medicinal dos sons já eram bem conhecidas por volta de 1750, momento em que muitas dessas visões passavam por um processo reinterpretação. O termo latino *musica* designava, desde os séculos medievais, o estudo das proporções e razões de viés matemático, ensinado nas universidades junto à aritmética, à geometria e à astronomia. Essas razões e proporções regiam o cosmos e a vida humana, não tendo de imediato uma relação com as canções, hinos ou sinfonias da vida cotidiana. A partir do século XVII, entretanto, desdobramentos dentro de um campo de saberes que viria a ser denominado “acústica” na França, e no século seguinte, novas teorias harmônicas levantariam problemas completamente novos.

A medicina, por seu turno, enfrentava um conjunto específico de desafios, momento marcado, no contexto francês, pelo surgimento de um discurso sobre o vivente que faria grande sucesso até meados do século seguinte. Surgida por volta de 1730 na Universidade de Montpellier, essa doutrina médica vem sendo chamado de “Vitalismo de Montpellier”. Em termos gerais, os vitalistas negavam a validade das ciências físicas e químicas no estudo dos seres vivos, a partir de uma radical separação destes últimos dos demais entes. Os seres dotados de vitalidade possuem algo que os distingue dos seres inanimados, um princípio ou força que os torna mais imprevisíveis do que os que são constituídos de matéria comum. A tradição vitalista, é importante ressaltar, estava sujeita a diversas variações internas.

O jovem Ménuret tem sido considerado um notório expoente da escola médica de Montpellier pela historiografia recente da medicina na França. Além disso, ele também foi retratado como um “colaborador exemplar” da *Encyclopédie*, por representar uma trajetória

---

<sup>2</sup> THAUT, Michael H. Music as therapy in early history. In ALTENMÜLLER, Eckart; FINGER, Stanley; BOLLER, François. *Music, Neurology, and Neuroscience: Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions, and Therapies*, vol. 217. Amsterdam/Oxford/Waltham: Elsevir, 2015, p. 143.

típica de um médico de província recém-formado. Elizabeth Williams<sup>3</sup> aponta que esse grupo frequentemente se dirige à Paris em busca de ascensão, se aproveitando de sistemas de patronato estabelecidos por suas famílias. Com efeito, a maioria dos colaboradores em medicina do dicionário saiu da Universidade de Montpellier: Théophile de Bordeu (1722 – 1776), Louis Lacaze (1703 - 1765), Paul-Joseph Barthez (1734 - 1806), Henri Fouquet (1727 - 1806) e Gabriel-François Venel (1723 - 1775).

O vitalismo ocupa hoje um lugar importante nos estudos sobre medicina francesa do século XVIII. Os problemas que esse pensamento coloca vem sendo abordados de múltiplas formas, produzindo leituras de especial riqueza. Com respeito a isso, os estudos que seguem um registro mais próximo da História Intelectual, como os de Charles T. Wolfe e Roselyne Rey, apontam para tendências dentro do discurso vitalista consideravelmente diferentes daquelas identificadas nos estudos de Elisabeth Williams, mais antenados com a História Cultural e Social<sup>4</sup>. Um artigo mais recente, publicado na *Manguinhos* por Silvia Waisse, Maria Thereza C. G. do Amaral e Ana M. Alfonso-Goldfarb<sup>5</sup> faz um balanço sóbrio sobre as interpretações mencionadas acima. *Raízes do Vitalismo Francês* aponta, em linhas gerais, para a necessidade de pensar o vitalismo como algo profundamente variado, dependente do tempo e das instituições; Montpellier é um local, advertem as autoras, onde se desenvolve uma dentre muitas outras tradições vitalistas no continente europeu.

A abordagem que construímos certamente tentou respeitar essa advertência; na verdade, Williams já havia feito um aviso semelhante e que foi bastante importante elaborar o quadro teórico-metodológico deste trabalho. De acordo com essa autora, é problemático buscar um sentido transparente por trás das palavras de um texto histórico; acompanhando as teorias do discurso, Williams aponta para as dificuldades que uma abordagem puramente intelectual do vitalismo pode criar, pois o discurso, sendo histórica e socialmente situado, coloca novas

---

<sup>3</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*. UK/USA: Ashgate Publishing, 2003, p.112.

<sup>4</sup> REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme em France: de la deuxième moitié du 18ème siècle à la fin du Premier Empire*. Oxford : Voltaire Foundation, 2000 ; WILLIAMS, Elizabeth. *The physical and the moral: Anthropology, Physiology and Philosophical Medicine in France, 1750 – 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of Medical Vitalism*. *op. cit.*; WOLFE, Charles T & TERADA, Motoichi. The Animal Economy as Object and Program in Montpellier Vitalism. *Science in context*, Cambridge, v. 21, nº 4, 2008.

<sup>5</sup> WAISSE, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão do; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. Raízes do vitalismo francês: Bordeu e Barthez, entre Paris e Montpellier. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.3, jul.-set. 2011, p.625-64. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300002&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 01/11/2017. REY, Roselyne. *Naissance et developement du vitalisme France*. *op. cit.*, p. 90.

necessidades interpretativas. Não se trata apenas de reconhecer, com Waisse, Amaral e Alfonso-Goldfarb, que Montpéllier representa uma tradição, mas de perceber que essa mesma tradição foi algo vivo, nascido não apenas de trocas intelectuais, mas culturais e políticas.

Tal como concebidos principalmente por Michel Foucault, discursos não se originam como ideias unas, mas como práticas linguísticas socialmente engendradas. Eles não circulam em um sistema de troca racional, e sim, mais como estratos agregados cujo sentido pode ser fortemente incompatível. Discursos podem ser relacionados arbitrariamente a outros discursos por oradores que agem de modo a definir e avançar seus interesses sociais específicos. Eles não se tornam coerentes devido à sua lógica intrínseca ou a provas empíricas, mas porque redes de condições e práticas os mantêm unidos. Finalmente, eles não exercem influência por serem grandes ideias, mas como modos momentâneos de pensar e falar nos objetos constituídos pelo próprio discurso<sup>6</sup>.

Essa concepção foucaultiana apresentada por Williams foi central para construir uma abordagem que conseguisse conciliar, de algum modo, a variação e a tradição dentro das doutrinas médicas. Isto serve para pensar também o campo musical. Uma visão de ambos os campos como estruturas abertas e dinâmicas é fundamental porque muito daquilo que chamaríamos de arte ou de ciência do século XVIII estava sendo negociado no momento em que Ménuret escreveu. Como campos problemáticos e perpassados por tensões, os mundos da música e da medicina ofereceram diversas escolhas ao jovem médico. Por isso uma parte importante deste trabalho se dedicará a mostrar como a escolha teórica desse médico se deu em detrimento de diversas outras imagens possíveis sobre o homem e a natureza, a saúde e a doença, a música e seus efeitos. A pluralidade de visões médicas, de concepções estéticas e musicais é desconcertante, mas tentamos ao máximo apontar as divergências que marcaram os anos 1750 – 1760 envolvendo o papel da música, sua natureza e suas possibilidades. A janela que o verbete “Efeitos da Música” nos abre se debruça sobre uma paisagem que precisamos reconstruir.

A Sociologia do Conhecimento vem salientando que muito do processo de negociação das verdades científicas não ocorre apenas no plano cognitivo, mas se dá na junção deste com a esfera social e cultural. De acordo com esse pensamento, o conhecimento novo não é aceito necessariamente por ser mais racional ou mais exato. Se discursos nem sempre são intrinsecamente coerentes, os discursos científicos podem não o ser sem perder com isso a sua validade – eles podem ser aqueles “estratos agregados” descritos por Williams porque algo

---

<sup>6</sup> WILLIAMS, Elizabeth. WILLIAMS, Elizabeth. *The Physical and the Moral. op. cit.*, 3.

além da lógica os mantém unidos. Lidar com um pensamento eclético e variado como o do vitalismo se torna muito mais fácil a partir da pressuposição de que os fatores sociais e culturais são parte integrante da sua produção. Nessa linha, a Sociologia do Conhecimento aponta que a interferência de fatores “externos” ao processo cognitivo não explica apenas os erros e desvios, mas também dá conta daquilo que foi aceito como verdadeiro.

Verdade e racionalidade não deveriam ser privilegiadas em explicações de elementos particulares de conhecimento científico: assim como os mesmos tipos de fatores estão em jogo na produção da verdade como na da falsidade. Do mesmo modo que ideologia, idiosincrasia, pressão política, etc. são rotineiramente invocadas para explicar crenças vistas como falsas, elas também deveriam ser invocadas para explicar crenças tidas como verdadeiras<sup>7</sup>.

Um fato científico se constrói desde um terreno que é a união entre o “espaço das relações sociais e o espaço dos conteúdos dos conhecimentos”<sup>8</sup>. Ele não resulta de um “desvelamento” das verdades ocultas da natureza, mas da interação dessas duas esferas na sua *construção*, processo que é sempre negociado entre os agentes sociais. Essa negociação, como afirma a socióloga Karin Knorr-Cetina, não é sobre o que seja verdadeiro, mas a “aplicação de relações de poder” que determinam as regras da experimentação. O conhecimento é, assim, o “produto de relações de forças, de negociações”<sup>9</sup>. Diante disso, fica latente a necessidade por parte do historiador de buscar entender que processos socioculturais podem estar envolvidos na dinâmica de produção e legitimação de um determinado fato científico ou teoria; é necessário buscar as suas *causas sociais*.

As teorias científicas não são retidas por serem explicações da realidade mais fidedignas que as anteriores, mas devido a causas sociais que lhes conferem credibilidade. Assim, para compreender a dinâmica científica, deve-se tentar entender que causas são estas<sup>10</sup>.

Em que sentido essa breve exposição teórica se aplica ao tema em mãos? Cada capítulo da dissertação tentou lidar com os fatores sociais e culturais que, defendemos, podem ter estado imbricados na formulação de uma terapia musical por Ménuret. Assim, buscamos reconstituir

---

<sup>7</sup> SISMONDO, Sergio. *An Introduction to Science and Technology Studies*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2010, p. 48.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 36 – 37.

<sup>10</sup> DUARTE, Tiago R. *O Programa Forte e a Busca de uma Explicação Sociológica das Teorias Científicas: Constituição, Propostas e Impasses*. 2007. 100 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2007, p. 48.

as práticas médicas e as correntes teóricas em sua relação com o meio social e cultural de Montpéllier, local onde Ménuret se formou em medicina. Esperamos, com isso, apontar para a orientação prática que a medicina vitalista adquiriu devido a pressões sociais de seu lugar de origem, e como essas pressões se traduziram na formulação de novas terapias, incluindo a musical.

Cada capítulo se orienta por um conjunto central de questões que se colocam ao verbete “Efeitos da Música” e que conduzem a análise no sentido de mostrar como as suas ideias surgem das interações entre os planos cognitivo e sociocultural. No primeiro capítulo, abordamos primeiramente as origens de Ménuret, tentando reconstruir o contexto em que seu treinamento se deu, as influências intelectuais e os condicionamentos sociais que podem ter incidido sobre sua formação. Para isso, recorreremos a uma bibliografia especializada sobre Faculdade de Medicina de Montpéllier e sobre a cidade em si, ambiente que adquiriu características importantes para a prática da ciência nas instituições ali estabelecidas. Realizamos, então, uma análise das doutrinas médicas em disputa no espaço universitário pelo qual ele passou, e tentamos encontrar os efeitos que essas influências combinadas podem ter produzido sobre as suas reflexões teóricas e na constituição das práticas médicas que ele estipula no verbete “Efeitos da Música”. Este último é o objeto da nossa análise ao final do capítulo, a partir do qual começamos a colocar as perguntas que orientarão os demais.

No segundo capítulo nos debruçamos sobre as mudanças sociais, culturais e intelectuais que envolveram o campo da música. O objetivo do capítulo foi reconstruir o impacto sofrido pelas concepções de música advindo dos desdobramentos dos estudos de harmonia e da acústica, sobretudo a partir dos tratados de Marin Mersenne, René Descartes, Athanasius Kircher, Joseph Sauveur e de Jean-Philippe Rameau. As descobertas realizadas tanto no campo da acústica quanto no da teoria musical apontam para uma concepção cada vez mais materialista do som, que terá impacto enorme sobre o pensamento de Ménuret.

Passaremos pela história da formação das instituições musicais mais importantes – tais como a *Académie Royale de Musique*, a *Opéra Comique*, entre outros –, mostrando como se constituíram hábitos e práticas associados ao consumo de música até meados do século XVIII. Além disso, as transformações no gosto, nas práticas e nas formas musicais também serão o objeto do capítulo, onde apontamos as diferentes influências que esse rico contexto teve sobre o texto de Ménuret. Para tomar o pulso a esses movimentos, buscamos reconstruir a Querela dos Bufões (1752 – 1754), conflito intelectual que opôs os defensores do estilo italiano aos do estilo francês, deixando uma impressão profunda na memória da opinião letrada de Paris pouco

antes da chegada do jovem médico. A Querela, como tentamos mostrar, teve uma dimensão política que hoje só percebemos mediante a compreensão das formas de sociabilidade e de socialização que constituíam os espetáculos líricos; esses ambientes eram governados por uma etiqueta de corte e eram orientados para a celebração de valores pertencentes ao topo da hierarquia social do antigo regime. Os críticos do teatro musical francês – especialmente Jean-Jacques Rousseau – estarão sempre na mira das autoridades na medida em que, ao atacarem o *establishment* musical francês, estavam também atacando uma das fontes de difusão dos valores aristocráticos. Tentamos sublinhar, com isso, a ampla associação entre a música e as noções de ordem, hierarquia social e regime passional no Antigo Regime francês, fato notado por James Kennaway<sup>11</sup>. A reconstituição ampla empreendida nesse capítulo produz um vasto quadro a partir do qual, pensamos, ficam mais evidentes as escolhas que o jovem médico fez a partir dos elementos que efetivamente estiveram disponíveis para ele. É por meio dessas escolhas que podemos entender, ao final desse capítulo, que elementos constituem a concepção de música presente em Ménuret, tomados de um vasto campo de ideias e experiências culturais de seu tempo. Além disso, ao final do capítulo fica mais evidente a advertência de Williams sobre os amalgamas discursivos, quando apontarmos as distantes linhas de raciocínio presentes na argumentação do médico – dois poderosos discursos sobre a música se mesclam em seu texto. O verbete parece tentar superar as tensões entre um discurso que enfatiza a música como sinônimo de ordem, harmonia e regime passional e novas tendências críticas que condenavam a música francesa de seu tempo como ineficaz precisamente por ser muito confiada ao artifício da harmonia e que representava, ao mesmo tempo, uma experiência menos aristocratizada da ópera.

No capítulo terceiro, buscamos entender que ideias médicas e que redes de significados atribuídos ao corpo são mobilizados por Ménuret para explicar a ação da música; é nesse capítulo que pretendemos unir todos os elementos que constituíram o objeto dos capítulos anteriores em uma compreensão mais ampla das associações entre a música (entendida como harmonia entre as partes) e a saúde humana (compreendida como a harmonia entre os centros anatômicos da fisiologia humana). Recordando das doutrinas médicas expostas no primeiro capítulo, acrescentaremos mais detalhes a respeito da medicina dos sólidos e dos líquidos que ganhara impulso entre as últimas décadas do século XVII, espalhando-se até meados do século

---

<sup>11</sup> KENNAWAY, JAMES. *Bad Vibrations: History of the Idea of music as Cause of Disease*. UK/USA: Ashgate Publishing, 2012, p. 25.

seguinte. Conforme aí expusemos, o discurso vitalista sobre o vivente reúne diversos elementos de modelos anteriores, superando-os sem negá-los por completo.

Tentamos, igualmente, levar em conta alguns conflitos na historiografia recente, que vem salientando ora a superação do modelo iatromecanicista, ora a ideia de que o vitalismo seria apenas uma mera expansão dele<sup>12</sup>. Diante disso, evitamos concepções essencialistas do fenômeno do vitalismo, pensando antes na sua existência como discurso eclético e heterogêneo sobre o homem, a doença, a saúde e a terapêutica. Essa percepção permite, por um lado, compreendê-lo como um discurso passível de mobilizar ideias e conceitos de origem diversa, podendo mesmo parecer incoerentes; recordando, mais uma vez, os dizeres de Elizabeth Williams, eles não “circulam em um sistema de troca racional”, e sim, “como estratos agregados cujo sentido pode ser fortemente incompatível”<sup>13</sup>. Por outro lado, nossa percepção também permite conceber como o mesmo discurso se adapta aos meios de comunicação e aos ambientes em que é reproduzido e como ele adquire diferentes expressões de acordo com os agentes sociais responsáveis pela sua atualização em um dado momento do tempo.

Diante de todas as coisas expostas até aqui, concluímos, ao final do trabalho, que as ideias de Ménuret se apoiam sobre uma percepção da música enquanto fenômeno vibratório de natureza física, na esteira das descobertas da acústica de Sauveur; junto dessa concepção, Ménuret articula as teorias harmônicas de seu tempo, corroborando no plano musical as descobertas do terreno da acústica. O que constitui uma notável percepção do fenômeno sonoro no seu pensamento, contudo, é a admissão do princípio da harmonia de Rameau – um grande expoente do estilo francês – em separado da crítica negativa da prática musical francesa contemporânea, onde se verifica a concordância do jovem médico com as ideias de Jean-Jacques Rousseau. As discussões sobre o poder da música ocorridas durante a Querela dos Bufões, a nosso ver, mostram o quanto essa arte requeria, no olhar dos contemporâneos, uma consideração tanto artística quanto médica.

No plano da medicina, verificamos a presença, tanto em Ménuret como em outros médicos de Montpellier e outros centros de ensino, de imagens anatômicas que representavam o homem como um instrumento musical. Esse instrumento musical seria essencialmente do tipo harmônico: surge, no plano dessa analogia, uma associação entre saúde e afinação das fibras. O modelo do homem-instrumento permitia, contudo, que se compreendesse melhor as simpatias que operam no corpo, permitindo a ação e reação entre as partes diferentes – que estariam em

---

<sup>12</sup> Essa divisão se caracteriza com bastante nitidez nos trabalhos mencionados de Elizabeth Williams e Charles T. Wolfe.

<sup>13</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *The Physical and the Moral*. *op. cit.*, p. 3.

harmonia ou desarmonia, em “uníssimo” ou “dissonância” – da anatomia humana. A analogia entre o homem e o instrumento permite, assim, que se contemple tanto a estrutura sutil do corpo humano (fibras nervosas e musculares estudadas em seus detalhes microscópicos) quanto as características orgânicas (a homeostase, a pulsação e as simpatias e relações entre órgãos distantes) que o vitalismo havia constituído em elementos centrais de seu discurso sobre o vivente.

Tanto a natureza quanto o objeto desse estudo detalhado nos ajudam a compreender melhor os significados atribuídos à música e seu papel social no Antigo Regime francês, e lançam, igualmente, uma luz nova sobre o vitalismo, as compreensões formais das doenças – especialmente as doenças mentais – e a lógica que governava as terapêuticas no contexto desse pensamento médico específico. Assim, o trabalho que ora apresentamos é importante para aprofundar as investigações que vinham sendo realizadas por autores como Williams e Wolfe sobre a medicina de Montpellier, ao mesmo tempo em que contribui para perceber como os desenvolvimentos da acústica e da teoria musical podem ter impactado a percepção dos homens de letras sobre a prática musical de seu tempo.

## Capítulo 1

### O verbete e seu autor

Jean-Joseph Ménéret nasceu em 23 de janeiro de 1739, em Montélimar, pequena cidade localizada no sudeste da França, na província do Dauphiné. Não contando com mais dez mil almas à época, a cidadezinha se encontrava próxima ao rio Reno, em uma região fronteira ao Languedoc. Em seu registro de batismo, constam como pais François Ménéret e Marie Bernard<sup>14</sup>. François, segundo as biografias disponíveis<sup>15</sup>, era oficial de artilharia no castelo que defendia a cidade. Sobre Marie Bernard não se comenta praticamente nada nas biografias de Ménéret, e o mesmo silêncio reina em seus primeiros anos de vida. Sabe-se que ele completou sua educação secundária em sua cidade, e que após isso se dirigiu a Montpellier para estudar medicina. Ménéret só emerge do anonimato de seus primeiros anos em 1757, quando publicou seu trabalho de doutoramento.

O autor *De generatione dissertatio physiologica*<sup>16</sup> [Dissertação fisiológica sobre a reprodução] é um jovem de 18 anos, aluno de uma das universidades mais importantes da Europa, e certamente uma das instituições mais progressistas da França. Os primeiros estatutos da Universidade de Montpellier datam do século XIII. No momento em que Ménéret deixa a Faculdade de Medicina, a instituição já contava com oito cátedras e um grupo de estudantes que variava entre cem e duzentos indivíduos. A Faculdade, especialmente, havia acolhido rapidamente as novas práticas e ciências que se consolidaram nos primeiros séculos modernos: em 1566, ela inaugura um anfiteatro de anatomia, em 1593, um *Jardin de Plantes* [Jardim

---

<sup>14</sup> FRANCE. Archives departementales de la Drôme. Registres paroissiaux et d'état civil des communes de M à V. Montélimar : Religion Catholique : Paroisse de Montélimar, Baptêmes, mariages et sépultures, 1739, Cote : 1 Mi 72/R41, voie. 5. Disponível em: <http://archives.ladrome.fr/>. Acesso em : 01/11/2017.

<sup>15</sup> DEZEIMERIS, Jean-Eugène. *Dictionnaire historique de la medecine ancienne et moderne*, Tome III, 1<sup>ere</sup> Partir. Bruxelles: Béchét jaune, 1837, p. 567 – 568. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215572q/f563.item.r=menuret>. Acesso em : 01/11/2017; DAREMBERG, Charles. *Histoire des Sciences medicales, comprenant l'anatomie, la physiologie et les doctrines de pathologie generale*. Paris : J.-B. Baillière et Fils, 1870. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k680244>. Acesso em : 01/11/2017 ; REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme em France: de la deuxième moitié du 18ème siècle à la fin du Premier Empire*. Oxford : Voltaire Foundation, 2000 ; KAFKER, Frank A. & CHOUILLET, Jacques. Notices sur les auteurs des 17 volumes de « discours » de l'Encyclopédie (suite et fin). *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Langres, numéro 8, 1990. p. 101-121.

<sup>16</sup> MÉNURET, Jean-Joseph. *Generatione dissertatio physiologica*. Montpellier: Jean Martel, 1757. Disponível : [https://books.google.com.br/books?id=A5my8heCih0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=A5my8heCih0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 03/11/2017.

Botânico] para acompanhar as recém-inauguradas cadeiras de botânica e química; pouco depois, em 1597, vieram as cadeiras de farmácia e cirurgia e, após um período longo e sem a criação de novas cátedras, inaugura uma cadeira de química em 1676. Em 1737, ela passa a ser a única no reino a conferir um grau misto de medicina e cirurgia<sup>17</sup>.

Se sabemos pouco sobre as experiências concretas de Ménuret durante sua formação em medicina, podemos, em compensação, ter uma ideia aproximada das condições gerais que podem ter condicionado a sua vida estudantil. Em primeiro lugar, sua experiência como aluno “estrangeiro” – assim eram considerados os estudantes que não eram naturais de Montpellier – estava longe de ser solitária. Isto porque a Universidade formava mais médicos que qualquer outra do reino, e muitos deles eram das regiões vizinhas e mesmo de lugares distantes como a Irlanda<sup>18</sup>. Além da Faculdade, outras razões contribuíam para tornar Montpellier um lugar movimentado e culturalmente fervilhante: a cidade era o centro administrativo do Languedoc (a maior província do reino), abrigando, portanto, uma intendência e servindo de ponto de reunião anual dos Estados. Além disso, ela acumulava as sedes do bispado, do governo militar e dos magistrados da *Cour des comptes, aides et Finances* – corte soberana que tinha por função dirimir litígios envolvendo finanças ordinárias e extraordinárias<sup>19</sup>.

Boa parte dos cerca de trinta mil habitantes da cidade estava envolvido em atividades como viticultura, produção têxtil e pequenas indústrias. A atividade editorial, contudo, sofreu algumas restrições no final do século XVII que limitaram o número de tipografias disponíveis na tentativa de diminuir a circulação de ideias protestantes. Embora essas restrições não fossem radicalmente diferentes das que vigoravam em todas as cidades do Reino, a proximidade com Avignon – um grande centro de livros falsificados – também contribuía para deprimir o empreendimento editorial local por meio da competição<sup>20</sup>. Isto parece ter afetado diretamente a educação médica na medida em que a diversidade de doutrinas que sempre tiveram na cidade seu ponto de encontro esbarrava no afastamento da república das letras imposto pela Coroa<sup>21</sup>. Em 1704, por exemplo, um Édito real determinara que apenas dois tipógrafos poderiam estar situados na cidade<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *The Physical and the Moral. op. cit.*, p. 25 - 26.

<sup>18</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 16 – 17.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 29.

De resto, a região é bastante pobre, com uma nobreza tradicional inexpressiva e que unida aos demais setores de elite correspondia a 13% da população. Nessa pequena casta de magistrados, advogados e ocupantes de cargos venais os médicos haviam adquirido um lugar de destaque. A cultura local valorizava acima de tudo a utilidade pública dos ofícios, de modo que as divisões comumente observadas entre médicos e cirurgiões não eram sempre tão importantes quanto se pretende. Mesmo o *esprit de corps* tinha uma força muito mais contextual do que absoluta, e a percepção geral da realidade local contribuía para que os médicos não hesitassem em acumular cargos administrativos<sup>23</sup>, mesmo se fossem professores da Faculdade.

Montpellier também contava com um sistema hospitalar considerável, composto de quatro hospitais na época em que Ménuret ali estudou. Em geral, os médicos não eram bem-vindos na direção da maioria deles, excetuando apenas o *Hôpital General*. No restante da vida da cidade, em compensação, os médicos parecem ter estado presentes em altos números. De acordo com o levantamento feito por Elizabeth Williams, a cidade contaria com cerca de 31 *médecins ordinaires*<sup>24</sup> e 39 cirurgiões em 1759. Essa população de profissionais – grande para uma cidade com as dimensões de Montpellier – disputava avidamente a clientela local, os primeiros costumando ser ativos entre os pobres dos hospitais e os últimos dominando a zona rural. A alta competitividade entre os praticantes da medicina e da cirurgia contribuiu para torna-los mais presentes no cotidiano das classes sociais mais variadas, sobretudo nas diversas estações de águas medicinais pelas quais a região era famosa<sup>25</sup>.

No contexto até aqui evocado, os estudantes se mantinham como podiam. Alguns eram sustentados por caridade, mas a maior parte dependia de boas relações pessoais e de meios de obter o dinheiro necessário para os serviços de hospedagem fornecidos pelos nativos. Para ingressar em medicina, o candidato devia possuir uma *maîtrise ès arts*, que era o primeiro título conferido pela universidade. Esse estudo das “artes liberais”, encarnadas naquilo que durante na Idade Média havia sido chamado de *trivium* (gramática, lógica e retórica) e *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) constituía essencialmente o primeiro grau de formação necessário para as faculdades superiores, dentre as quais se encontrava a medicina. Ao longo dos séculos modernos, o *quadrivium* começara a incluir tópicos da “filosofia natural”.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Os números não incluem os professores da Faculdade.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 37.

Essa disciplina ganhará cada vez mais peso, mas acabará se fragmentando no século XVIII em cadeiras de botânica, química e história natural<sup>26</sup>. A *maîtrise*, contudo

[...] conserva até o século XVIII, nos estatutos e regulamentos das universidades, as mesmas funções teóricas de coroamento dos estudos de humanidades e filosofia, de preparação aos graus das faculdades superiores e de entrada na comunidade dos mestres<sup>27</sup>.

Após passar nos testes necessários para a obtenção da *maîtrise*, o estudante iniciava seu curso de medicina. Na Faculdade de Medicina da Universidade de Montpellier em particular, o estudante passava por um sistema de ensino que vinha sendo considerado insuficiente há algum tempo. No momento em que Ménuret passa pela Faculdade, existem ali oito cadeiras onde lecionam professores apontados pelo Rei: quatro *régences*, ou cadeiras de medicina geral (fisiologia, patologia, terapêutica e doenças específicas), três cadeiras de temas específicos (anatomia / botânica, cirurgia / farmácia e química) e uma cadeira prática destinada ao “serviço dos pobres”, que nada mais era que o ensino clínico. Cada professor deveria, por regulamento, ministrar quarenta aulas por semestre, mas havia grande liberdade na escolha dos temas, muitas vezes em detrimento do currículo. Além desse corpo de *professeurs*, haviam os *demonstrateurs* e *docteurs ordinaires*, ambos cargos oficiais ou semioficiais sem uma função específica, mas que acabavam servindo como formas de contrabalançar os desequilíbrios de formação que os professores as vezes produziam quando não se mantinham fiéis ao conteúdo mínimo previsto<sup>28</sup>. A reforma do currículo só viria em 1766, e após muita controvérsia. Até lá, os estudantes enfrentavam uma formação composta de vários semestres de ensino sem nenhuma avaliação sequer, após o que poderiam realizar as provas que lhe garantiriam o grau de *bachelier* (bacharel). Uma vez aprovado nestes exames e tendo acumulado 12 registros (o pagamento de uma taxa de inscrição feita a cada três meses), o estudante poderia realizar as provas para a *licence* e o *doctorat*, mas apenas ao final de uma espera regulamentar de três meses<sup>29</sup>.

Esse quadro bastante genérico nos auxilia a compreender em linhas mais gerais o ambiente universitário onde Ménuret se moveu durante seus anos como estudante de medicina. Como importante centro regional, administrativo e político, Montpellier cultivou um espaço

---

<sup>26</sup> BURKE, Peter. *História Social do Conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 97.

<sup>27</sup> NOGUÈS, Boris. La maîtrise ès arts en France aux XVIIe et XVIIIe siècles: Rites universitaires, épreuves scolaires, et usages sociaux d'un grade. *Histoire de l'éducation*, [online], n. 124, out. – dez. 2009, p. 95 – 134. Disponível em: <http://journals.openedition.org/histoire-education/2069>. Acesso em: 01/11/2017. Tradução nossa.

<sup>28</sup> Williams, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 53 – 63.

universitário diverso, onde a medicina, graças aos traços culturais do local, adquiriu uma ênfase prática<sup>30</sup>. Além disso, o ambiente universitário frequentemente era tensionado por divisões doutrinárias, algo que se traduzia em conflitos diretos entre professores de diferentes adesões, muitas vezes na forma de disputas por proeminência e posições de autoridade no ambiente universitário. O surgimento de uma dessas doutrinas é um evento que marcará muitas das ideias que o jovem Ménuret expressou em sua *Dissertatio pshysiologica* e em sua produção posterior: o vitalismo.

### 1.1 Os sistemas médicos em Montpellier

Na época em que Ménuret passou pela Faculdade de Medicina, havia uma forma de ciência médica que predominava em quase todas as instituições europeias. Conhecida como “mecanicismo”, esse sistema médico tomara forma a partir do século XVII sob várias influências intelectuais, adquirindo enorme respeitabilidade no início do século XVIII a partir dos trabalhos do médico e químico holandês Hermann Boerhaave (1668 – 1738).

Muitos historiadores concordam que o mecanicismo deve sua formulação ao filósofo René Descartes, que afirmou em seu *Traité du Monde* [Tratado do mundo, 1637], que o estudo da medicina deveria tomar como ponto de partida a analogia entre o corpo humano e uma “máquina ou estátua de terra”<sup>31</sup>. O projeto mecanicista cartesiano influenciou diversos médicos posteriores e acabou por ajudar a construir um sistema médico baseado em uma submissão da medicina aos desenvolvimentos das ciências físico-químicas<sup>32</sup>. Está claro que o projeto inicial cartesiano se fragmentou em diversas teorias cuja ênfase era mais ou menos diferente, adotando até premissas muito distintas. Existe como tendência do mecanicismo de extração cartesiana a separação entre corpo e alma como a versão palpável da separação entre matéria e espírito na filosofia de Descartes – o dualismo. Como o filósofo afirmou em *As paixões da alma* (1649):

Assim, por não concebermos que o corpo pense de alguma forma, temos razão de crer que toda espécie de pensamento em nós existente pertence à alma; e, por não duvidarmos de que haja corpos inanimados que pode mover-se de tantas diversas maneiras que as nossas, ou mais do que elas, e que possuem tanto ou mais calor [...] devemos crer que todo o calor e todos os movimentos

---

<sup>30</sup> WAISSE, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão do; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. Raízes do vitalismo francês: Bordeu e Barthez, entre Paris e Montpellier. *op. cit.*, p. 90.

<sup>31</sup> DESCARTES, Réne. *Le monde de Mr. Descartes ou Traité de la lumière et des autres principaux objets des sens. Avec un Discours de l'Action des Corps, et un autre des Fièvres, composees selon les principes du même Auteur.* Paris: Theodore Girard, 1664, p. 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5534491g.r=.langEN>. Acesso em: 01/11/2017.

<sup>32</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 88-89.

em nós existentes, na medida em que não dependem do pensamento, pertencem apenas ao corpo<sup>33</sup>.

E mais adiante, no artigo 16 de seu tratado:

[...] de sorte que todos os movimentos que fazemos sem que para isso a nossa vontade contribua (como acontece muitas vezes quando respiramos, andamos, comemos e, enfim, quando praticamos todas ações que são comuns a nós e aos animais) não dependem senão da conformação de nossos membros e do curso que os espíritos, excitados pelo calor do coração, seguem naturalmente no cérebro, nos nervos e nos músculos, tal *como o movimento de um relógio é produzido para exclusiva força de sua mola e pela forma de suas rodas*<sup>34</sup>.

Comumente, os mecanicistas viam a matéria do nosso corpo como inorgânica e inerte, e enquanto tal, sujeita às leis do movimento que se aplicavam aos demais objetos inanimados. Sergio Moravia, em uma importante leitura dessa doutrina, resumiu-a ao afirmar que os mecanicistas

[...] tendem a reduzir a matéria orgânica à mera *res extensa* [matéria extensa], a postular a identidade dos fenômenos biológicos (em um sentido amplo) com os fenômenos físicos e mecânicos, e a explicar a vida e o organismo vivo como se ambas as suas fenomenologias e leis fossem *a priori* de um tipo determinado<sup>35</sup>.

Ao longo do século XVII surgiram mais modelos mecanicistas no campo da medicina, nem todos eles necessariamente compatíveis com o cartesiano. O mecanicismo de Giorgio Baglivi (1668 – 1707), por exemplo, tinha como ponto principal o comportamento das “fibras” e era pouco inclinado ao dualismo<sup>36</sup>. Apesar disso, o princípio seguido por ele ainda é o mesmo que havia sido estabelecido por um dos fundadores do mecanicismo em medicina, o teórico Giovanni Alfonso Borelli (1608 – 1679). De acordo com Baglivi, “o corpo do homem, no que diz respeito à estrutura animal, é submetido ao número, ao peso, à medida, e sofre desde já todas as consequências que deles dependem”<sup>37</sup>. De modo geral, os estudos mecanicistas

---

<sup>33</sup> DESCARTES, René. “As paixões da alma”. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 218.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 224. Itálico do autor.

<sup>35</sup> MORAVIA, Sergio. From Homme Machine to Homme Sensible: changing Eighteenth-Century models of Man’s image. *Journal of History of Ideas*, vol. 39, n° 1, jan. – mar. 1978, p. 47. Tradução nossa. Acesso em: <https://www.jstor.org/stable/2709071>. Acesso em: 03/11/2017.

<sup>36</sup> REY, Roselyne. Naissance et developement du vitalisme France. *op. cit.*, p. 32; 90.

<sup>37</sup> BAGLIVI, Giorgio. *Apud* DAREMBRG, Charles. *Histoire des sciences medicales, comprenant l’anatomie, la physiologie, la médecine, la chirurgie et les doctrines de pathologie generale*, vol. 2. Paris: J. – B. Baillière et Fils, 1870, p 786. Tradução minha. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k680244>. Acesso em: 01/11/2017. Tradução nossa.

assumiam que a vida era o “movimento de partes sólidas e líquidas” e “que o organismo é realmente uma máquina, funcionando segundo processos e leis de natureza exclusivamente física e mecânica”<sup>38</sup>. O mecanicismo em medicina encontra sua formulação mais popular no trabalho de Boerhaave. Uma citação um tanto longa desse médico nos ajuda a compreender melhor essa filosofia:

Quem quer que tenha examinado com cuidado a maravilhosa estrutura das partes auriculares do coração, que vão em direção aos ventrículos e sua conexão; e os movimentos alternados (necessariamente consequentes a isto) do líquido que flui para o interior do coração e é expelido dele para as artérias e destas para a medula do cérebro e para as extensões deste, os nervos, os músculos e de volta às veias – não irá procurar pelos fundamentos da permanência da vida em outro lugar que não na própria capacidade mecânica das partes internas. Ele não terá, com efeito, a menor dificuldade em provar com clareza matemática que uma única batida do coração em um corpo saudável causa a sua própria continuação. As condições que garantem a preservação da vida são bem menos numerosas e mais simples do que nossas mentes as imaginam ser. As mudanças que ocorrem no nosso corpo com a comida que consumimos são bem menos fundamentais do que é geralmente aceito. As causas da vida humana são menos intrincadas do que acreditamos. Se o nosso conhecimento da estrutura fosse preciso, se a natureza perceptível dos humores fosse profundamente conhecida, a ciência mecânica logo nos ensinaria que aqueles fenômenos que agora, por não serem compreendidos excitam a maior admiração, derivam dos mais simples princípios<sup>39</sup>.

Boerhaave não parece crer que a vida seja um grande mistério. Como todas as coisas, ela tem uma causa – e essa causa é mecânica. Essa concepção terá sobre a representação do papel do médico um efeito importante, uma vez que ela legitima a escolha do corpo enquanto foco da sua intervenção. Conforme colocou Roselyne Rey, o médico passa a crer que trata o corpo “à parte”<sup>40</sup>. Harold J. Cook aponta, a partir de uma análise da metodologia científica de Boerhaave, que este, “em lugar de tentar unificar o conhecimento da mente e o do corpo, ele declarou que o médico apenas precisava compreender o último”<sup>41</sup>. Ainda conforme o autor, essa atitude já levantava dúvidas em inícios do século XVIII: “nos conduziria ela para longe de uma compreensão plena dos seres humanos em direção a um conhecimento meramente útil do corpo material?”<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> MORAVIA, Sergio. From Homme Machine to Homme Sensible. *Op. cit.*, p. 47. Tradução nossa.

<sup>39</sup> BOERHAAVE, Hermann. Oration on the usefulness of Mechanical Method in Medicine. KEGEL-BRINKGREVE; LUYENDIJK-ELSHOUT, A. M. *Boerhaave's Orations*. Leiden: E. J. Brill/ Leiden University Press, 1983, p. 108 – 109. Tradução nossa.

<sup>40</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme France. *op. cit.*, p. 117.

<sup>41</sup> COOK, H. J. Boerhaave and the Flight from Reason in medicine. *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 74, n. 2, ver. 2000, pp. 221 – 240., p. 221.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 222.

Um trecho do verbete “Mecanicista” da Enciclopédia de Diderot e d’Alembert pode nos ajudar a entender um pouco do sentido dessa renúncia a tratar o homem como um todo:

Mecanicista [...] chama-se por esse nome aqueles dentre os médicos modernos que, após a descoberta da circulação do sangue, e o estabelecimento da filosofia de Descartes, tendo sacodido o julgo da autoridade, adotaram o método dos geômetras nas pesquisas que realizaram a respeito de tudo o que tenha relação com a economia animal, de modo que a compreenderam como um produto dos movimentos de diferentes espécies, submetido a todas as leis da mecânica, segundo as quais se fazem todas as operações dos corpos na natureza<sup>43</sup>.

A menção à descoberta da circulação e à filosofia de Descartes não é ocasional, pois ela dá conta exatamente do que, para muitos dos críticos do mecanicismo, era a condição de sua emergência: a afirmação da separação entre corpo e alma reforçada pela descoberta de um fenômeno circulatório que podia ser remetido à hidráulica – e portanto à ação de forças físicas. No cotidiano prático dos médicos que tinham o modelo mecanicista como guia, o papel do corpo tinha mais de um sentido. Era frequente que se desse ao paciente sofrendo de angustias da mente/alma – vapores, melancolia, mania – explicações de cunho bastante corpóreo. Como apontou Porter, o estigma social associado à doença mental era, assim, atenuado:

No entanto, ao descartar o humoralismo, esses médicos não tinham intenção de colocar teorias mentalistas em seu lugar. Longe disso. O humoralismo tinha provado ser apenas uma semântica, uma quimera. Buscava-se abrir caminho para explicações seguramente fundamentadas em operações mecânicas. Pois, insistiu o Dr. Nicholas Robinson, a insanidade não era uma mera questão de "fantasmas e fantoches imaginários, mas verdadeiras Afecções da Mente, decorrentes das afecções reais e mecânicas da Matéria e do Movimento". Se a loucura era, portanto, fundamentalmente orgânica, foram claramente exigidos remédios físicos<sup>44</sup>.

Essa explicação ajuda a compreender a substituição da medicina dos humores, que tinha cada vez menos crédito após a fascinante descoberta da circulação por William Harvey, e a tomada de terreno por explicações mecanicistas. As consequências diretas desse modelo são a perda de autonomia do saber médico – agora orientado por fenômenos descritos pelas ciências físico-químicas – e a sua renúncia a entender o homem de modo integral, ou seja, na mente e

---

<sup>43</sup> ANONIMO. “Mécanicien”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X, p. 220. Tradução nossa. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/10/1170/>. Acesso em: 03/11/2017.

<sup>44</sup> ROUSSEAU, G.S., editor *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 57. Tradução nossa.

no corpo. Ao menos é isso que alguns professores de Montpellier começaram a afirmar por volta de 1730, tomando como alvo principalmente o mecanicismo dualista de Descartes. Apesar de altamente respeitável por volta de 1730, o mecanicismo – sobretudo em sua versão boerhaaviana – havia começado a sofrer sérias críticas, todas elas com base no argumento de que as leis da física e da química não eram suficientes para explicar os fenômenos vitais no corpo. Em Montpellier essa crítica não poderia deixar de produzir os efeitos mais poderosos, sobretudo se tivermos em mente que a Universidade fora um importante local de ensino do cartesianismo desde 1670, ano em que ali fora introduzido pelo filósofo Pierre Sylvain Régis (1632 – 1707) e pelo médico Pierre Chirac (1650 – 1732).

Os ataques começaram a crescer em ímpeto e acabaram por tomar sua forma mais coesa a partir das ideias de Boissier de Sauvages (1706 – 1767). Sauvages era professor em Montpellier, ocupando a cadeira de botânica na instituição desde 1722<sup>45</sup>. Ele aparece na lista de arguidores que acompanha a tese de doutoramento de Ménuret, junto a outros nomes da Faculdade, como Henri Haguénot (1687 – 1775), François de Lamure, Antoine Fizes (1690 – 1765) e François Imbert (1722 – 1785). A lista nos dá um quadro curioso dos ocupantes das cadeiras, alguns dentre eles mecanicistas convictos, como Fizes, ou partidários da nova doutrina, como Sauvages e Lamure. Essa nova filosofia não tinha um nome definido por volta dessa época, mas será referida mais tarde como “Vitalismo de Montpellier”<sup>46</sup>.

Sauvages, como foi dito anteriormente, foi o primeiro médico em Montpellier a produzir uma crítica coesa e efetiva do mecanicismo, sobretudo a partir de argumentos feitos por outro médico e químico alemão Georg Ernst Stahl (1659 – 1734). Stahl era professor na Universidade de Hale, na Prússia. Uma instituição relativamente nova – tinha sido fundada em 1693 –, Hale também vinha abrigando diversas doutrinas médicas em disputa. É, portanto, em um contexto

---

<sup>45</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 67 – 71.

<sup>46</sup> O termo “vitalismo” surgiu apenas em 1800, e tem sido usado persistentemente pela historiografia da medicina. É importante comentar que ele se presta a alguns erros comuns, em primeiro lugar porque não existiu um único vitalismo, “uma vez que a teoria teve formas muito variadas, conforme os diferentes contextos e escolas”. Sendo assim, pode ser mais apropriado resgatar um termo aplicado aos professores e teóricos vitalistas de Montpellier pouco depois do período tratado: “Escola de Montpellier”. O mecanicismo, igualmente, vem sendo tratado em algumas obras por um termo composto: “iatromecanicismo”, mas os historiadores de língua inglesa e francesa também lançam mão do termo “mécanisme” / “mechanism” – mecanismo ou mecanicismo –, usado à época de Ménuret. Por conseguinte, os médicos que aderiam a essa filosofia eram chamados de “mécaniciens” / “mechanist” – mecanicistas. Cf. WOLFE, Charles T & TERADA, Motoichi. The Animal Economy as Object and Program in Montpellier Vitalism. *Science in context*, Cambridge, v. 21, nº 4, 2008, p. 539.

acadêmico tensionado que Stahl decide, com base em sua experiência prática em medicina, questionar o dogmatismo cartesiano que havia dominado a teorização em fisiologia<sup>47</sup>.

Em lugar da divisão dos racionalistas entre mente e corpo, substância espiritual e material, impulsos racionais e corporais, Stahl concebeu um “organismo holístico” no qual havia continuidade entre na resposta física, mental e passional a diversas influencias internas e externas constituindo o meio ambiente do organismo. Onde Descartes e Leibniz dividiram a mente e a razão das necessidades, apetites e paixões do corpo, Stahl postulou uma “alma” que governava as atividades do organismo no interesse da saúde e do exercício harmônico das funções. Ele baniu qualquer concepção do corpo como estritamente material, da alma como estritamente espiritual e, em consequência, qualquer perspectiva que buscava reduzir as atividades do organismo a processos materiais<sup>48</sup>.

O ataque às dicotomias produzidas pelo mecanicismo de viés cartesiano passou das mãos de Stahl às de Sauvages, contudo, mesclada a outras influencias teóricas e metodológicas. O que se deve sublinhar é que Sauvages não desejava sair completamente de um enquadramento teórico mecanicista. Em sua visão, na verdade, ele estava desmascarando os “falsos mecanicistas” que haviam estabelecido a medicina sobre dicotomias e leis absurdas<sup>49</sup>. É por conta disso que em sua obra estão presentes algumas vias de compreensão do organismo que apenas serão deslindadas por seus discípulos, na geração posterior de médicos que efetivamente deu forma a conceitos e vocabulários que seriam identificados como algo novo. Entretanto, as querelas entre Sauvages e Fizes deram a nítida impressão de que uma nova doutrina surgia e viria desafiar o dogmatismo teórico<sup>50</sup>.

O que o trabalho de Sauvages realizou de mais importante, foi determinar que a medicina devia integrar teoria (fisiologia) e prática (clínica privada ou hospitalar), sendo que a primeira derivaria diretamente das observações feitas no contexto da segunda<sup>51</sup>. As gerações posteriores, contudo, veriam com muita reserva a sua tendência mecanicista e seus esforços em classificar doenças (estudados por Foucault em *O nascimento da clínica*<sup>52</sup>). Seria em 1749 que a obra *Specimen novi medicinae conspectus* [Ideia de uma nova medicina], de Louis de Lacaze (1703 – 1765), forneceria um sistema de pensamento que se propunha compreender a fisiologia

---

<sup>47</sup> Para se ter uma ideia da gravidade que esses embates podiam assumir, basta recorrer ao episódio da expulsão de Christian Wolff, cuja versão do mecanicismo foi condenada como ateísta. A universidade de Hale formou uma comissão que decidiu pela sua expulsão em 1723, e um édito real o baniu do território Prussiano.

<sup>48</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of medical Vitalism. op. cit.*, p. 85.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>50</sup> REY, Roselyne. *Naissance et developpement du vitalisme en France. op. cit.*, p. 91

<sup>51</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of medical Vitalism. op. cit.*, p. 104.

<sup>52</sup> FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. São Paulo: Forense Universitária, 1994.

humana para além dos limites mecanicistas, ao mesmo tempo em que oferecia um modelo distinto do de Stahl e de Sauvages. As ideias de Lacaze influenciaram especialmente a outro aluno de Montpellier, o bearnês Théophile de Bordeu (1722 – 1776), que publicou um tratado decisivo para provar a insuficiência das explicações mecanicistas: as *Recherches anatomiques sur la position des glandes et leur action* [Investigação anatômica sobre a posição das glândulas e sua ação, 1751]. Desde os primeiros questionamentos de Sauvages até as obras de Bordeu e Lacaze havia transcorrido mais de uma década, período no qual os médicos adeptos das novas ideias vinham crescendo em número.

Um exemplo notável desse crescimento e de como as adesões teóricas podiam ser razão de discórdia é o caso do martiniquense François-Bourguignon de Bussièrès de Lamure (1717 – 1787). A família de Lamure era da antiga nobreza provençal, no entanto, seus pais haviam fixado morada na Martinica, de onde enviaram o jovem para realizar sua educação sob supervisão de parentes bretões em 1729. Lamure retornou à Martinica já decidido a cursar medicina, mas enfrentou oposição violenta do pai. A solução encontrada pelo jovem foi fugir para a França, se instalando em Montpellier em 1737, onde se formou em medicina em 1740 graças mais uma vez à ajuda de seus parentes bretões. Lamure é um bom exemplo da atração que Montpellier representava aos jovens ciosos de fazer carreira na medicina e, ao mesmo tempo, de como os mesmos se mantinham na cidade durante seus estudos. A tese de doutorado de Lamure foi presidida por ninguém menos que Boissier de Sauvages<sup>53</sup>.

Uma figura reconhecidamente iconoclasta e adepta da crítica ao mecanicismo, Lamure tentou ingressar no corpo de professores em 1748. O martiniquense já havia, a essa altura, feito fama pelos seus cursos públicos de anatomia, onde refutava – e aparentemente ridicularizava – os princípios de Boerhaave de maneira brilhante<sup>54</sup>. Para ingressar no corpo docente de Montpellier, Lamure teve que participar de um concurso, forma de seleção que havia sido determinada pelo Édito de Marly em 1707<sup>55</sup>. Seus adversários na disputa pela cadeira eram médicos de inclinações menos radicais, visivelmente preferidos pelos acadêmicos da velha guarda. A plateia e os estudantes presentes na disputa expressaram grande simpatia e admiração pela performance de Lamure, mas a vontade dos professores prevaleceu e um outro candidato

---

<sup>53</sup> DULIEU, Louis. François-Bourguigno de Bussièrès de Lamure. *Revue d'Histoire des Sciences*, Paris, vol. 21, n. 3, jul.-set. 1968, p. 232. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/rhs\\_0048-7996\\_1968\\_num\\_21\\_3\\_2562](http://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1968_num_21_3_2562). Cesso em: 03/011/2017.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>55</sup> O Édito de Marly regulamentava a profissão médica com grande número de detalhes e especificidades.

foi empossado<sup>56</sup>. É nesse momento que as conexões de Lamure na corte – e sua ascendência nobre – lhe valeram uma intervenção da Coroa: esta determinou que a próxima cadeira a vagar na Faculdade lhe fosse concedida, o que só produziu mais alarde. Lamure foi instalado no posto em 1750, sob os inúteis protestos dos professores mais conservadores<sup>57</sup>.

A respeito da situação das doutrinas médicas em Montpellier na época de Fizes e Sauvages, Louis Dulieu pinta um notável retrato:

Montpellier era, de fato, o ponto de encontro das teorias diametralmente opostas que tinham todas os seus defensores. Se os galenistas, partidários da antiguidade não mais se impunham, a química havia ganhado terreno [...] O animismo de Stahl foi representado na Escola por François Boissier de Sauvages. Quanto às teorias mecânicas, eles tinham um forte apoio com Pierre Chirac. Fizes pertenceu a estes últimos, marcando certas preferências pelo solidismo de Boerhaave em suas teorias sobre supuração<sup>58</sup>.

O começo dos anos 1750 marca, ao que parece, o momento em que a atividade intelectual de médicos como Lamure, Bordeu e Lacaze começa a ganhar as tipografias. O primeiro se encontra em Montpellier, onde preside teses de medicina – será ele, inclusive, que presidirá a de Ménuret em 1757. Bordeu se encontra em Paris, hospedado por Lacaze, que era seu tio. Juntos, tio e sobrinho, em colaboração com Gabriel-François Venel (1722 – 1776), escreveram o tratado *Idée de l’homme physique et moral* [Ideia do homem físico e moral, 1755], obra onde se encontram reunidas as noções mais básicas do vitalismo, aliadas a uma crítica destrutiva do mecanicismo de Boerhaave.

Em *Idée de l’homme physique et moral*, a vida é definida como “o conjunto de movimentos relacionados por dependência mútua”, que é “o resultado da união e do concurso de duas propriedades [...] movimento e sentimento”<sup>59</sup>. O corpo, defendiam os autores, possuía três centros preponderantes, o cérebro, a região frênica e a pele, que formavam um “triumvirato” – aqui se deve notar a influência de Van Helmont (1579 – 1644)<sup>60</sup> – e eram responsáveis pelas ações e reações mecânicas observadas pelo corpo. Nesse tratado, as emoções ganham uma

---

<sup>56</sup> O candidato vitorioso foi Charles Sérane, um protegido do Chanceler da Faculdade e médico da Corte, François Chicoyneau.

<sup>57</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 53.

<sup>58</sup> DULIEU, Louis. Antoine Fizes. *Pagine di storia dela medicina*, Roma, vol. XII, n.3, mai.-jun. 1968, p. 59. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1974x008x001/HSMx1974x008x001x0055.pdf>. Acesso em: 03/01/2017.

<sup>59</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p.152.

<sup>60</sup> Van Helmont havia teorizado que o corpo possuía dois grandes centros : a cabeça e o ventre. Ambas as regiões constituiriam uma espécie de diarquia (lat. Duumviratum REY, Roselyne. Naissance et developpement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 42.

ampla atenção e esse será um traço inequívoco do vitalismo: a etiologia das doenças passa a considerar elementos do domínio psicológico na produção dos males.

Uma inovação com relação ao problema do corpo e da alma é o fato de que o tratado define o instinto como o “conhecimento natural do organismo” sobre o que é bom ou ruim e, que ele derivaria das sensações e controlaria os movimentos<sup>61</sup>. O que isto implicava? Em primeiro lugar, que os homens que seguiam seus instintos nem sempre constituiriam hábitos saudáveis e altruístas, e assim, o médico teria o papel de ajuda-lo a atingir o equilíbrio entre sua percepção de dor e prazer e o meio social em que vivia. Em segundo lugar, que os sentidos não eram exclusivamente fonte de erros e de paixões irascíveis e inferiores<sup>62</sup>.

Para dar conta do modelo descrito acima, os primeiros vitalistas mobilizaram o termo “economia animal”, que já era usado em medicina para se referir às funções no corpo humano, ou seja, à fisiologia. Nesse novo contexto, porém, os médicos que haviam sido influenciados pelas obras de Sauvages, Lacaze e Bordeu haviam começado a utilizar o termo “economia animal” com uma importante diferença de sentido. À revelia do que criam os mecanicistas, Bordeu, Venel e Lacaze atribuíram à matéria que compunha o ser vivo uma natureza diferente daquela que conformava os seres inanimados, pois a primeira era dotada de sentimento enquanto que a matéria comum e inerte, esta sim era submetida apenas as leis da física. Em suma, “o organismo era formado de forças próprias e ativas”<sup>63</sup>.

Apesar da sua importância sintética, o tratado de 1755 não foi o primeiro utilizador da ideia de matéria sensível. Tendo rendido uma considerável fama a Bordeu, as *Recherches anatomiques* publicadas em 1751 já haviam avançado explicações fisiológicas semelhantes. Nesse trabalho, ele busca refutar a tese iatromecânica de que a secreção se dava pela compressão das glândulas pela musculatura ou pelos órgãos vizinhos. Baseando-se em experiências anatômicas, Bordeu demonstrou que muitas das glândulas sequer sofriam pressão muscular externa, e teorizou uma força, que ele caracteriza como “uma espécie de sensação” que provocaria a secreção glandular<sup>64</sup>. Para Bordeu, cada órgão podia sentir, e a vida individual de cada um deles contribuía para a vida do corpo. A natureza dessa força vital não podia ser

---

<sup>61</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p.153.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 153-154.

<sup>63</sup> DOBRÁNSZKY, Enid A. *No tear de Palas: Imaginação e Gênio no Séc. XVIII – Uma introdução*. São Paulo: Papirus, 1992, p. 194.

<sup>64</sup> BORDEU, Théophile. WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 155.

conhecida, apenas observada na prática médica: ela era perceptível no ser vivo justamente a partir do fenômeno da sensação. A vida tinha, afinal, algo de misterioso.

Se recuarmos no tempo um pouco mais, descobriremos que a fonte da ideia de “sensibilidade” da matéria viva também não é de origem vitalista. Um século antes, o médico inglês Francis Glisson (1597? – 1677) havia chegado a conclusões similares<sup>65</sup>. Formado em Cambridge, onde também lecionou, ele estudou os nervos seguindo pistas apontadas por Jan Swammerdam (1637 - 1680), e tentou provar em seus livros que “as menores parcelas da matéria percebem, desejam e têm o poder espontâneo de entrar em movimento, portanto, de agir e de reagir”<sup>66</sup>. Em seu *Tractatus de ventriculo et intestinis* [Tratado sobre o abdômen e os intestinos, 1677], ele define essa faculdade como *irritabilidade*. Essa propriedade pertence especificamente às fibras motoras, a princípio, mas o médico inglês a associa à uma capacidade de reação da matéria em geral. Esse conceito seria retomado por Albrecht von Haller (1708 – 1777) – discípulo do célebre Boerhaave – no século seguinte.

O estudo mais experimental de Haller, *De partibus corporis humani sensibilibus et irritabilibus* [Sobre as partes sensíveis e irritáveis do corpo humano, 1749], além de retomar o conceito de Glisson, introduz o de *sensibilidade*. Em sua atualização, *irritabilidade* “é a propriedade da fibra [muscular] capaz de contrair-se sob o efeito de agentes de diversos tipos: mecânico, térmico, químico ou elétrico”<sup>67</sup>. As partes sensíveis são as únicas que dependem da presença de nervos, pois são as partes que sentem a dor e a transmitem ao cérebro, intérprete da sensação<sup>68</sup>. Bordeu estava ciente das asserções de Haller, mas não deu crédito à sua separação entre *irritabilidade* e *sensibilidade* sob o pretexto de que ela estava baseada em observações que interferiam no funcionamento normal do organismo. Por isso mesmo os vitalistas eram radicalmente opostos às experiências *in vivo*. Eles não eram grandes experimentalistas, confiando muito mais no princípio hipocrático da observação sem instrumentos e do prognóstico<sup>69</sup>. O trabalho de Haller sobre a *irritabilidade*, como reprovou Venel, trouxe sofrimentos excruciantes para vários animais, na tentativa de atingir um grau satisfatório de exatidão na distinção entre as partes irritáveis e as partes sensíveis.

---

<sup>65</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 24.

<sup>66</sup> STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventuras de um casal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 101.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 372, nota 14.

<sup>68</sup> MORAVIA, Sergio. From Homme Machine to Homme Sensible. *op. cit.*, p. 54.

<sup>69</sup> WOLFE, Charles T.; TERADA, Motoichi. The animal economy as object and program in Montpellier Vitalism. *op. cit.*, p. 568.

Sergio Morávia resume a nova doutrina de modo bem detalhado:

Através de pesquisas bastante inovadoras – que sem dúvida não eram nem homogêneas nem perfeitas –, médicos, psicólogos, e filósofos verificaram que certos órgãos não se comportam como máquinas físicas (por exemplo, as glândulas estudadas por Théophile Bordeu desempenham suas funções em uma medida não proporcional à quantidade de material ou energia absorvida); eles perceberam que existem forças (por exemplo, sensibilidade e irritabilidade) e interações na vida do organismo que não são redutíveis à mecânica (ou à cinemática) de alguma "coisa"; eles examinaram de forma nova o modo de operar de certos aparelhos (por exemplo, o sistema nervoso); e descobriram que alguns eventos fisiológicos e psicofísicos (por exemplo, os reflexos nervosos, alguns movimentos intestinais) não são necessariamente dirigidos pelo centro neurocerebral. Foi à luz desta e de outras aquisições (e ainda mais à luz de novos princípios interpretativos) que alguns estudiosos próximos ao final do século foram capazes de redesenhar a imagem do ser humano de uma nova maneira<sup>70</sup>.

Morávia lista três consequências dessa nova atitude: (1) o corpo deixa de ser visto como uma máquina e se torna um organismo, (2) a nova linguagem recoloca o conceito de instinto e, por fim, (3) a reabilitação da “sensibilidade”. Este último item é importante pois, ao contrário da sensibilidade evocada pelos sensualistas – como Condillac e Helvétius –, que não contava com uma contrapartida real e palpável na descrição de processos sensitivos, a sensibilidade no contexto do vitalismo adquire uma dimensão psicofísica, cuja investigação se materializa nos trabalhos de Haller e Bordeu<sup>71</sup>. Esse novo discurso médico busca evitar a separação dualista entre corpo e alma, utiliza-se de conceitos como “economia animal” para dar conta das diversas trocas de sensações que geram efeitos – por meio da ação e da reação – diversos em diferentes ações do indivíduo, desde seus movimentos corporais até seus comportamentos (fossem eles patológicos ou não). Ele se projeta, assim, sobre um terreno que julga ser insuficiente e obscuramente explicado por moralistas e filósofos:

Nesse discurso médico emergente é possível, segundo Moravia estabelecer três perspectivas básicas: a busca empírica pelos movimentos da alma, calcada na concepção de que ela se manifestaria através da linguagem corporal visível, de modo que, mesmo as suas funções mais impalpáveis poderiam ser decifradas pelo conhecimento científico; a tradução de termos metafísicos para termos mais palpáveis (a concepção de “alma”, por exemplo, se aproxima cada vez mais do “moral” para se referir às dimensões humanas que não teriam conotação teológica e seriam empiricamente verificáveis); nas suas versões

---

<sup>70</sup> MORAVIA, Sergio. The capture of the invisible: for a (pre)history of psychology in eighteenth-century France. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v.19, n.4, out. 1983, p. 374. Tradução nossa. Disponível em: [http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696\(198310\)19:4%3C370::AID-JHBS2300190406%3E3.0.CO;2-Z/abstract](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696(198310)19:4%3C370::AID-JHBS2300190406%3E3.0.CO;2-Z/abstract). Acesso em: 03/11/2017.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 375.

mais radicais, a completa redução da alma ao corpo. Assim, o homem moral seria essencialmente o homem físico<sup>72</sup>.

Diante dos fatos expostos acima, fica nítido que uma posição teórica e prática vinha se solidificando ao longo dos anos 1750. Inspirada nos ensinamentos de Sauvages, na crítica e na ênfase prática de Stahl e fortemente empenhada em demonstrar a insuficiência da imagem mecanicista – o “homem-máquina” cartesiano – em fisiologia, a Escola de Montpellier se posiciona entre as variadas doutrinas que dominavam o ambiente universitário. Vitalistas, Mecanicistas cartesianos, animistas stahlianos e micromecanicistas hallerianos, todas essas correntes de pensamento eram parte integrante da vida universitária pela qual Ménuret teve de passar. Desse ambiente dinâmico, tão conflituoso e ao mesmo tempo instigante, que ideias e que atitudes diante do doente e da doença terá ele retido?

## 1.2 Os montpélierrains e a *Encyclopédie*: Ménuret, “colaborador exemplar”

Em 1757 Ménuret se torna um doutor em medicina. A partir daí, ainda que envolta em mistério, sua vida toma um rumo muito frequentemente adotado pelos médicos de Montpellier: “subir” à Capital do reino para prosseguir seus estudos e, quem sabe, fazer um bom nome. Porque não? Afinal, lá estavam Bordeu, Venel e Lacaze, e nenhum deles parecia ter sido mal-sucedido. Muito pelo contrário, Bordeu gozava de um prestígio crescente após a publicação de suas *Recherches*, e isso só fizeram aumentar depois que o médico começou a colaborar com Diderot e d’Alembert na publicação da *Encyclopédie*. E bastou um artigo, o verbete “Crise” – tema importantíssimo na medicina da época – para lhe trazer ainda mais notoriedade.

Paris não era um lugar estranho aos primeiros formuladores do vitalismo. Quando Bordeu ali chegara, em 1746, a cidade já havia sido conquistada por grandes nomes de Montpellier, ocupando cargos elevados no aparelho estatal ou acadêmico: os médicos François Chicoyneau (1672 – 1752) e Jean Astruc (1684 – 1766) e os cirurgiões La Peyronie (1678 – 1747) e Jean-Louis Petit (1674 – 1750). Chicoyneau ocupava, desde 1732, o cargo de *Premier Médecin*, o que o punha à testa de todos os funcionários de saúde em Versalhes. La Peyronie ocupava o cargo de *Premier Chirurgien* e era outro nome na área de cirurgia que geralmente não recebia o desdém usual dos médicos, sobretudo um estudante como Bordeu, ou Venel, que

---

<sup>72</sup> EDLER, Flávio; FREITAS, Rodrigo. O imperscrutável vínculo: corpo e a alma na medicina lusitana setecentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, Vol. 29, n. 5, mai.-ago. 2013, p.440. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752013000200004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752013000200004&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 03/11/2017.

o seguiu de perto. A “subida” à capital era uma etapa importante para a maioria dos ex-alunos de Montpellier, mas era limitada àqueles que contassem com redes de patronato e proteção para garantir seu estabelecimento na cidade<sup>73</sup>. Um exemplo direto disso é o do já citado Lacaze, que hospedou Bordeu e lhe conseguiu outras facilidades na Capital.

O traslado a uma cidade diferente implicava algumas dificuldades. Em primeiro lugar, a *licence* obtida ao fim do curso de medicina apenas garantia o direito de praticar nos limites da jurisdição local. Se quisesse praticar em Paris, o médico recém-chegado devia pagar uma soma vultosa e realizar uma bateria de exames teóricos. Havia apenas duas exceções: os *Prémiers Chirurgiens* e *Prémiers Médecins*, pois seus postos na corte lhes autorizavam a praticar onde quer que desejassem. São estas condições que exigem ao ex-estudante que possua uma sólida rede de pratos e de amigos que possam ajudá-lo a lidar com os encargos e teria sido virtualmente impossível para Ménuret se estabelecer em Paris por seus próprios meios.

Em Paris, Ménuret frequentou as aulas de química de Guillaume-François Rouelle (1703 – 1770), ministradas no *Jardin Royal* e se uniu ao seu conterrâneo Théophile de Bordeu no *Hôpital de la Charité*. Nos cursos de Rouelle, Ménuret entrou em contato com Gabriel-François Venel, que naquele momento também colaborava com a *Encyclopédie*. Este último, tendo percebido que não conseguiria atender à demanda que sua colaboração com Diderot lhe impunha, decidiu recrutar Ménuret para o auxiliar. Os artigos de Ménuret começam a partir do tomo VIII e vão até o XVII, contando com cerca de 90 artigos.

Até então, os colaboradores médicos identificados com o vitalismo haviam sido Bordeu, Venel e Paul-Joseph Barthez. Um recém-chegado, Henri Fouquet (1727 – 1806), Venel e Ménuret foram os únicos do núcleo original de vitalistas a continuar colaborando com a *Encyclopédie* após a crise que o dicionário vinha sofrendo desde 1757, e que culminou na suspensão do privilégio e quase extinção da empreitada em 1759<sup>74</sup>. Voltaire e d’Alembert se afastaram do empreendimento e vitalistas mais antigos como Bordeu e Barthez – devidamente instalados em postos universitários ou séquitos aristocráticos – também aproveitaram para se distanciar do que poderia se tornar um sério imbróglio em suas carreiras<sup>75</sup>.

Os *montpéliérains* – termo usado por Elizabeth Williams –, foram a corrente médica mais bem-representada na *Encyclopédie*. De acordo com essa autora, Bordeu, Barthez, Venel,

---

<sup>73</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 112.

<sup>74</sup> BADINTHER, Elizabeth. *As paixões intelectuais: Exigência de Dignidade*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 258.

<sup>75</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 185.

Ménuret e Henri Fouquet foram responsáveis por dar um “matiz insistentemente vitalista”<sup>76</sup> à medicina do empreendimento de Diderot d’Alembert. Como já foi dito, é precisamente nessa época, entre 1750 e 1760, que começa a tomar forma nítida o que se chamou pouco depois de “Escola de Montpellier”, cujas ideias foram consideradas retrospectivamente “vitalistas”. Com efeito, Ménuret é considerado por parte da historiografia um colaborador exemplar por ter, primeiramente, tido uma trajetória muito típica de um indivíduo formado em Montpellier<sup>77</sup>, além de ser considerado um dos responsáveis por fazer emergir uma “posição completamente articulada” do vitalismo<sup>78</sup>. A sua atuação, desse modo, responderia pelo surgimento de um conjunto claro de princípios teóricos, muito embora eles jamais tenham constituído uma doutrina monolítica<sup>79</sup>.

De fato, a produção de Ménuret conta com artigos de importância fundamental para o vitalismo. O principal deles foi o verbete “economia animal”<sup>80</sup>, conceito já mencionado antes. Podemos citar também o verbete “Pulso”, um dos maiores e mais densos que escreveu, e um tema de interesse que compartilhava com Bordeu e Fouquet<sup>81</sup>. Curiosamente, um dos verbetes mais longos de Ménuret se debruça sobre os poderes que a música teria sobre a saúde do homem. Denominado “Efeitos da Música”, o artigo ocupa as páginas 903 a 909 do volume IX da *Encyclopédie*. Não é longo como os demais, mas comparado a maior parte de sua produção – que envolve artigos de um ou dois parágrafos – ele realmente se destaca. É igualmente curioso que temas como “Mania” e “Melancolia” tenham tido tão pouco volume sob a pena de Ménuret e que “Efeitos da Música” ocupe mais espaço do que ambos juntos. Por quais razões ele teria tanto a dizer sobre um tema aparentemente marginal da medicina?

### 1.3 O verbete “Efeitos da Música”

Até aqui, buscou-se reconstituir os contornos de seu universo intelectual e cultural, partes de um contexto muito mais amplo, sem dúvida. Talvez possamos, a partir de agora, nos debruçar sobre o conteúdo de seu texto. O que chama atenção ao se iniciar a leitura do verbete

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>77</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 63.

<sup>78</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 23. Venel, dentre os *montpelliérains*, é o que ofereceu o maior número de artigos. Contudo, dos seus 747 artigos, apenas 28 deles são dedicados diretamente à medicina, sendo a maior parte voltada para a química, matéria médica e à farmácia. Fouquet, por seu turno, colaborou com apenas 5 artigos, todos eles sobre medicina. Barthez ofereceu 23, nenhum deles classificado como pertencendo a medicina, contudo, estão incluídos 15 verbetes sobre Anatomia. Bordeu ofereceu 1, o artigo “Crise”.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>80</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 63.

<sup>81</sup> Fouquet compôs o verbete “Sensibilidade”, que como foi apontado acima, é crucial no novo modelo fisiológico defendido pelos médicos de Montpellier e ao qual nos remeteremos ao longo deste trabalho.

são os termos da sua posição na ordem enciclopédica, que se encontram escritos entre parênteses logo após o título. Embora não pareçam importantes em uma primeira análise, os quatro termos nos ajudam a compreender a classificação mais geral do verbete com relação ao Sistema Figurado dos Conhecimentos de d’Alembert, publicado no primeiro volume da *Encyclopédie* em 1751. O primeiro termo é, compreensivelmente, “Medicina” que, seguindo o Sistema Figurado dos Conhecimentos, compreende o termo seguinte, “Dieta”. Aqui é necessário fazer um primeiro esclarecimento importante, pois no século XVIII o termo dieta tem um significado muito mais amplo do que aquele que atribuímos hoje.

A dieta dizia respeito ao que tinha capacidade de influenciar o estado de saúde do indivíduo, aqueles agentes externos e internos que se articulavam na produção do seu equilíbrio físico e moral. Como define o artigo “Dieta” do próprio dicionário – escrito por Arnulphe d’Aumont (1721 – 1800), médico formado em Montpéllier:

Assim, a dieta não consiste apenas de regular o uso dos alimentos e da bebida, mas também do ar no qual se deve viver, e de tudo o que com ele se relaciona, como o estado dos lugares, o clima, as estações; a prescrever os diferentes graus de exercício e de repouso aos quais se deve submeter, o momento e a duração da vigília e do sono; a determinar a qualidade e a quantidade das matérias que devem ser naturalmente evacuadas ou retidas dentro do corpo, e o bom efeito das paixões que compreende a medida do exercício sexual<sup>82</sup>.

Logo, a música faria parte dos elementos que na tradição médica hipocrático-galênica ganharam o nome de “não naturais”. Sem usar o termo, d’Aumont os evocou de modo que qualquer médico reconheceria: bebida e comida, sono e vigília, exercício e repouso, ingestão e excreção, ar e paixões. Mais adiante no artigo, vale notar, ele fez uso do sistema de remissões da *Encyclopédie* para enviar o leitor ao artigo “Não naturais”. Mas a qual deles a música corresponderia? Como se verá em pormenor adiante, é sobre as paixões que música exerce seus efeitos mais poderosos. Como aponta o Sistema de d’Alembert, a Dieta é parte da Terapêutica, que também compreende a Farmácia e a Cirurgia. Mas, além de fazer parte da Dieta, a música também é classificada sob o termo “Ginástica”. Eis outro termo que abarcava muito mais coisas do que o seu sentido moderno evoca. Em verdade, a ginástica e a música tinham uma relação antiga, como é visível em Platão, para quem o corpo precisa de ginástica e a alma de música<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> D’AUMONT, Arnulphe. “Diète”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. IV, p. 975. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/4/4906/>. Acesso: 03/11/2017.

<sup>83</sup> PLATÃO. *A República*, vol. 1. São Paulo: Ed. Garnier, 1965, p. 376 b – e.

Para ele, cada uma destas atividades tinha por objetivo harmonizar individualmente o corpo e a alma, e sendo praticadas em conjunto, harmonizariam os dois entre si<sup>84</sup>. Com a medicina, a ginástica se relaciona a partir da higiene. Conforme o Discurso Preliminar expõe,

“A *Higiene* pode ser considerada relativamente a *saúde* do corpo, a sua *beleza* e a suas *forças*, e se subdivide em *Higiene propriamente dita*, em *Cosmética*, e em *Atlética*. A *Cosmética* dará a *Ortopedia*, ou a *Arte de dar aos membros uma bela conformação*; e a *Atlética* dará a *Ginástica*, ou a *Arte de os exercitar*”<sup>85</sup>.

Há mesmo um artigo destinado à união das duas artes: “Ginástica Medicinal”, da autoria de Louis de Jaucourt (1704 – 1780), um discípulo de Boerhaave. O assunto é, na verdade, um tema de história da medicina antiga, e o artigo de Jaucourt identifica a ginástica medicinal como uma forma de dietética, e nela estavam incluídas atividades como caminhadas, tiro com o arco e dança. Muito provavelmente é por meio da dança que a música faria sua entrada – conforme já apontou Platão – na ginástica medicinal. As pistas que a própria *Encyclopédie* fornece parecem indicar, até aqui, que a medicina hipocrático-galênica tem relevância na concepção do verbete. O ambientalismo hipocrático e o forte retorno dos elementos não-naturais e da observação ao leito do doente são traços de uma herança hipocrática que era reivindicada abertamente em Montpellier, tanto por vitalistas como mecanicistas<sup>86</sup>. Eles constituíram o que autores como Rey e Williams identificaram com uma orientação prática no ensino em Montpellier. Isso se confirmará mais adiante, conforme o autor desenvolve sua argumentação em favor do uso da música como terapêutica.

De acordo com a abertura do artigo, a ação da música é “tão forte e sobretudo tão sensível”<sup>87</sup> que seria absurdo exigir provas de sua eficácia. É apenas em virtude de uma verdadeira patologia – “uma insensibilidade doentia” – que alguns indivíduos não são capazes de ver as evidências cotidianas dessa verdade por si mesmos, pois ela só se demonstra “aqueles que podem sentir”<sup>88</sup>. No entanto, se tomarmos um indivíduo que for dotado de uma medida

---

<sup>84</sup> GALENO, Claudio. *De sanitate tuenda libri sex*. Paris: Philibertus Rolletus/ Bartholomaeus Fraens, 1517. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/De\\_sanitate\\_tuenda\\_libri\\_sex.html?id=YI08AAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/De_sanitate_tuenda_libri_sex.html?id=YI08AAAACAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 03/11/2017.

<sup>85</sup> D’ALEMBERT, Jean Le Rond. “Explication du systeme”. DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. I, p. XLVII. Tradução minha. Itálico do autor. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/156>. Acesso em: 01/11/2017.

<sup>86</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of medical Vitalism. *op. cit.*, p. 40.

<sup>87</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 903.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

comum de sentimento, ainda que conheça muito pouco sobre música, ele experimentará certamente os seus efeitos.

Se transportarmos o homem mais incrédulo, e por consequência o menos conhecedor, a esses palácios encantados, essas academias de *música*, onde vemos a arte competir e superar a natureza; se ele escutar as declamações harmoniosas de uma atriz incomparável, sustentada pelo acompanhamento exato e proporcionado desses instrumentos tão perfeitos, poderá evitar de compartilhar dos sentimentos, das paixões, das situações expressas com tanta alma e verdade que, para me utilizar das palavras de um escritor do século passado, sua alma desprovida de toda ideia estrangeira, perdendo todo sentimento, não voará inteira sobre seus ouvidos? Não apenas sua alma será comovida, seu corpo receberá impressões igualmente vivas, um estremecimento maquinal involuntário se apossará dele, seus cabelos se ergueram docemente sobre sua testa e ele experimentará sem desejar-lo um horror secreto, uma espécie de contração em sua pele; poderá ele não acreditar se sentirá tão vivamente?<sup>89</sup>

Os efeitos da Música se encontram relatados em todas as histórias, antigas e modernas. Mesmo as épocas mais recuadas apresentam pistas da ação musical, mas essas histórias foram disfarçadas ou mistificadas como magia pelos poetas e charlatães, de modo a dar aos fatos naturais “uma aura de mistério e de divino” que fosse mais sedutora para os povos, fato que ainda se verifica em seu tempo, ainda que tenha sido várias vezes “desmascarado pelos Filósofos”<sup>90</sup>. Ménuret comenta que Abraham Kaau Boerhaave (1715 – 1758) – sobrinho e sucessor do famoso médico – acredita que os fatos prodigiosos relatados sobre “encantamentos e versos devem ser atribuídos à música”<sup>91</sup>. Assim, encantamentos e versos proferidos por magos ou poetas nada mais eram formas de acrescentar sentido místico ao simples efeito benéfico da música.

Píndaro afirmava que Esculápio – deus mitológico cujo nome grego é Asclépio –, patrono da medicina, utilizava canções para curar os enfermos, coisa que pode ter aprendido de seu pai, Apolo ou do centauro Quíron, seu preceptor (ambos exímios músicos). Em seguida, Ménuret relembra o mito de Orfeu e Eurídice, apontando o poder quase sobrenatural que o primeiro exercia com sua música, sendo capaz de ir aos infernos resgatar sua amada e de curá-la de uma picada recebida por uma víbora. É exatamente nesse tipo de cura, afirma Ménuret, que a música realmente pode ser de alguma ajuda; as demais ações fantásticas devem ser vistas

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> *Ibidem.*

com cautela. Essas alegorias e prodígios são, com efeito, “as cores com as quais eles desejaram pintar a verdade e transmiti-la”<sup>92</sup>.

Ao final desta breve introdução geral, o jovem médico apresenta a estrutura que orientará o restante do verbete: a verificação dos efeitos da música sobre os “corpos brutos”, sobre os animais e sobre o homem “considerado em suas relações com a Medicina e a Moral”<sup>93</sup>. Para tanto, o método seguido é baseado em observações e experimentos físicos:

Entre o grande número de observações que são apresentadas, escolheremos as que melhor se comprovem, apoiadas por autênticos testemunhos; nós já tivemos um número suficiente destas para poder negligenciar aquelas que poderiam fornecer a menor razão para dúvidas: seremos obrigados a passar muitas coisas em silêncio, para satisfazer à brevidade exigida pelo tempo e ordem prescritos neste Dicionário<sup>94</sup>.

Além de apresentar a estrutura do texto e os métodos utilizados, Ménuret também indica as fontes básicas que utilizou. Essa atitude foi bastante importante, por duas razões: em primeiro lugar, fica mais fácil rastrear algumas das ideias que ele apresenta ao longo do verbete; em segundo, porque ele aponta qual delas foi a mais importante para redigir o documento. Essa obra foi o *Tentamen de vi soni et musicae in corpus humanum* [Tratado sobre a força do som e da música no corpo humano], tese que foi escrita e defendida em Montpellier em 1758 por seu amigo Joseph Louis Roger e traduzida para o francês em 1803 por Étienne Saint-Marie (1770 – 1829)<sup>95</sup>. Um significativo detalhe: Roger faleceu em 1761. Talvez o uso de sua tese, que Ménuret afirma ser uma forma de tributo, se deva a esse fato, o que ajudaria a datar o artigo com mais exatidão.

Os demais trabalhos citados são *De Musica* [Da música], de Plutarco, “a história da Música do abade Bourdelot” e “os excelentes trabalhos dos padres Kircher e Mersenne”. Note-se que apenas dois deles são citados nominalmente, contudo, não é difícil identificar os demais. A obra de Pierre Bourdelot (1610 – 1684) se intitulava *Histoire de la Musique e de ses effets, depuis son origine jusqu'a present* [História da música e de seus efeitos, desde sua origem até

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 904.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps human* (trad. Etienne Saint-Marie). Lyon /Paris: Reyman / Brunot, 1803. Disponível em: <https://archive.org/details/traitedeseffets00roge>. Acesso em: 04/11/2017.

o presente, 1715]<sup>96</sup>. Os tratados de Athanasius Kircher (1601 – 1680) e Marin Mersenne (1588 – 1648) são, respectivamente, *Musurgia Universalis* [Fazer Musical Universal, 1650] e *L'Harmonie Universelle* [A Harmonia Universal, 1636]<sup>97</sup>. Não obstante a recomendação das obras acima, Ménuret lança mão de um vasto número de fontes, de onde retira evidências da ação da música.

Seguindo rigorosamente a ordem preestabelecida, o enciclopedista começa a tratar do primeiro item, a ação da música sobre os corpos brutos. Assim, ele fornece uma explicação da natureza física do som, que seria capaz de percorrer “1038 pés em um segundo”, não de forma contínua, mas na forma de vibrações sucessivas – ele “abala mais do que derruba” – que tem por efeito rarefazer o ar<sup>98</sup>. Em um trecho um tanto extenso, ele aponta experiências realizadas ou observadas pelos padres Kircher e Mersenne:

O ar carrega para os corpos circundantes a impressão da música, e faz nas igrejas ou salas de concerto, oscilar no seu compasso a chama das velas, a fumaça e os pequenos corpos que se vê subindo do chão na direção raios solares. Se colocarmos a uma pequena distância, dois violinos igualmente afinados, e nós tocamos um, o outro terá o mesmo som; se alguém preencher vários frascos de capacidade semelhante, e feitos do mesmo modo, contendo água ou licores diferentes, e raspar com os dedos na borda de um só, o licor se moverá em todos os outros; e, nesta experiência, que Kircher tentou pela primeira vez, observamos que os licores heterogêneos saltam tanto nesses frascos, quanto mais sutis forem; de modo que o espírito do vinho seja muito movido, o vinho muito menos, a água muito pouco, etc. Esta experiência aplicada ao corpo humano, pode dar a solução de vários problemas. Nós também vemos, quando cantamos ou tocamos algum instrumento perto da água, uma tensão muito acentuada na superfície: notamos o mesmo no mercúrio. O padre Kircher diz que viu uma rocha que o som de um tubo de órgão pôs em movimento. O padre Mersenne nos assegura que em Paris havia em uma igreja dos religiosos de São Francisco, um órgão cujo som sacudiu o seu pavimento. O Senhor Bourdelot relata que um músico que começou a cantar em um cabaré, todos os copos e as recipientes de vidro ressoaram de uma só vez, se agitaram até o ponto de se romperem<sup>99</sup>.

No trecho acima, ele está indicando o efeito físico do som, visivelmente bem documentado entre as fontes que utiliza. Notavelmente, Ménuret afirma que a ressonância

---

<sup>96</sup> BOURDELOT, Pierre Michon & BONNET, Jaques. *Histoire de la Musique e de ses effets, depuis son origine jusqu'a present*. Jean Cochart, Etienne Caneau e Jacques Quillau. Paris, 1715. Disponível em: <https://archive.org/details/histoiredelamusi00bonn>. Acesso em: 04/11/2017.

<sup>97</sup> KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, t. II. Roma: Ludovico Gignano, 1650. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123681g.r=musurgia?rk=21459;2>. Acesso em: 23/03/2017. MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle contenant la théorie e la pratique de la musique*. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v/f799.image>. Acesso em: 04/11/2017.

<sup>98</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 904.

<sup>99</sup> *Ibidem* p. 904.

observada entre os líquidos era uma experiência que “aplicada ao corpo humano, pode dar a solução de vários problemas”. Está implicada, assim, a possibilidade de analogia entre a ação de forças físicas sobre objetos inanimados e funções corporais. É importante recordar, a propósito dessa analogia, que os vitalistas não abriam mão de imagens e explicações mecânicas – o referencial da máquina continua sendo válido, como veremos –, mas explicitavam que elas não eram totalmente capazes de explicar o funcionamento da economia animal.

Mais adiante, seguindo para um segundo tema, ele se debruça sobre os efeitos da música nos animais, que segundo ele são “ainda mais frequentes e sensíveis”. Um fato observável por qualquer pessoa é modo como os canários reagem às músicas tocadas pelas *sérinettes* dos artesãos e fabricantes de órgãos. A princípio, o animal fica “imóvel e mudo nessa situação até que a ária termine”; após isso, ele “demonstra seu contentamento batendo as asas”, após isso ele reproduz a canção tentando acertar o tom. A *Sérinette* é um instrumento composto de um pequeno fole e de tubos que emitem os sons. Os sons são gravados como pinos metálicos em um cilindro operado a manivela, lembrando o mecanismo de uma caixinha de música, mas o timbre emitido lembra o de um órgão em miniatura, e o instrumento em si é aparentado ao realejo. O instrumento teria sido inventado na primeira metade do século XVIII, nas regiões próximas a Nancy e Mirecourt, se tornando um método para fazer com que os pássaros canoros aprendessem árias curtas (vide Figura 1).

Esta não é a única prática cultural de época reproduzida no verbete, pois o autor relata outras atividades que demonstram o gosto dos animais pela música:

Existem autores que afirmam que todos os animais são atraídos pela a música; a analogia, relação de organização com homem, favorece esta opinião; eles também pensam que cada animal tem uma predileção para certos sons, e que, escolhendo-o com habilidade, seríamos capaz de aprisionar todos eles. Esta ideia baseia-se no que foi observado entre os Caçadores que atraím habilmente o veado enquanto cantavam, a corça ao som da flauta; que se acalmoava com o chalumeau<sup>100</sup> a ferocidade dos ursos; a dos elefantes pela voz humana. É certo também que todos os pássaros são atraídos para armadilhas por apitos apropriados: é um dos truques mais comuns e mais eficazes daqueles que caçam com a rede. Em alguns países, a música às vezes é usada para pescar, o que a torna muito mais feliz por esse meio<sup>101</sup>.

Após essas práticas, ele também menciona o uso da música entre os pastores, onde ela parece ajudar os animais de carga a suportar fardos que, não fosse o som do flautim, seriam

---

<sup>100</sup> Um instrumento de sopro semelhante ao clarinete.

<sup>101</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 904.

derrubados ao chão após poucos metros de caminhada. Alguns animais, porém, reagem à música demonstrando um mal estar proporcional ao seu desgosto por um certo som: “Baglivi menciona um cão que gritava, gemia e ficava triste toda vez que ouvia o som de uma guitarra ou qualquer outro instrumento”<sup>102</sup>. O inglês Mead, cujo testemunho é “irreprochável”, relata o caso de um cão que apresentava a mesma reação aflitiva, mas que tendo sido levado ao limite de sua aversão, caiu morto<sup>103</sup>. Segue-se a esse pitoresco episódio a entrada no terceiro aspecto da ação da música:

É principalmente nos homens mais suscetíveis às diferentes Impressões e mais capazes de sentir o prazer que a Música excita, que realiza as maiores maravilhas, seja criando e animando as paixões, ou produzindo no corpo as mudanças análogas às que opera nos corpos brutos<sup>104</sup>.

A ação sobre o homem é mais poderosa quando a música atinge as paixões, conforme já assinalamos. “Paixões” é um termo utilizado para se referir aos sentimentos humanos, as forças, por vezes avassaladoras.

A música dos antigos, mais simples, mais imitativa, era mais patética e mais eficaz; eles se esforçaram mais para agitar o coração, para mover as paixões, do que para satisfazer a mente e inspirar prazer; suas histórias também estão mais cheias de fatos prodigiosos da Música do que as nossas, o que demonstram ao mesmo tempo que essa simplicidade talvez seja nada menos que uma consequência da suposta imperfeição de seus instrumentos e pouco conhecimento que lhes fora atribuída dos princípios de harmonia. Eles distinguiram duas árias principais, das quais uma, chamada frígia, tinha o poder de excitar a fúria, a raiva, animar coragem, etc. A outra, conhecida como o aria Dórica (modus doricus), inspirava as paixões opostas e restaurava os espíritos inquietos à um estado mais tranquilo. Galeno relata que um músico, tendo levado ao furor um grupo de jovens embriagados ao tocar a ária frígia, mudou de tom após o pedido dos mesmos e, tocando o modo dórico, os fez retomara a tranquilidade<sup>105</sup>.

A seguir, ele perfila uma série de relatos, retirados dos antigos, onde a música serviu para acalmar os animos, sendo ela capaz de inspirar as paixões desejadas – crença firme entre os antigos. A música, em resumo, serviria como remédio para a embriaguez – ela fora introduzida nos jantares exatamente para contrabalançar o uso excessivo do vinho – e a fadiga, por essa razão que fora introduzida nos bailes, nas ações militares e no comércio. Ela também teria o poder de auxiliar na civilização dos costumes dos povos bárbaros que a cultivassem. Há uma curiosa referência, dentre as diversas oferecidas, feita a respeito de um “homem velho,

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 905.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

mordido por uma tarântula, que quando lhe tocamos a ária apropriada, se põe de pé e dança durante horas seguidas com a mesma facilidade que um jovem de quinze anos”<sup>106</sup>.

Finalmente, essa mesma música que tornamos hoje tão doce, tão voluptuosa, tão tocante, e que parece ser feita apenas para cativar corações, para inspirar o amor, foi tão bem variada pelos antigos que Eles a usaram como um preservativo contra as setas do amor, e como um remédio seguro para a continência: os maridos ausentes, ao invés aplicar aqueles terríveis cintos, tão à moda e talvez tão necessários em certos países, preferiam deixar com as esposas um músico que lhes tocasse árias capazes de moderar os seus desejos, que só poderiam satisfazer à custa de sua honra<sup>107</sup>.

Ménuret concluiu esta parte do texto afirmando, um tanto jocosamente, que “não há sinal de que nossos ciumentos modernos tenham acesso a semelhantes expedientes”<sup>108</sup>. O autor segue alinhavando diversas ocasiões no passado e no presente – ele menciona a *Histoire de l’Academie royale des Sciences* [História da academia real de ciência]<sup>109</sup>, a publicação periódica da poderosa Academia de Ciências – em que a música foi de utilidade, constituindo uma longa lista de males humanos. A arte dos sons, segundo ele, serviria contra as pestes, a raiva, a gota, a ciática, a mordida da tarântula, o frenesi, a loucura, o delírio, a melancolia, a “paixão histérica” e até ajudaria a combater o medo da morte! Mas, se questiona o lucidamente o autor, o que seria verdadeiro nisso tudo? A partir desse momento, ele se propõe a tarefa de entender quais os efeitos reais da música e seu *modus operandi*.

Pode-se distinguir, a partir dos efeitos da música, duas formas principais de agir; uma puramente mecânica, dependente da propriedade que a *Música* possui, como o som de se propagar, de pôr o ar e os corpos vizinhos em movimento, sobretudo quando eles estão em uníssono; a outra maneira de agir *rigorosamente redutível à primeira*, é mais particularmente ligada à *sensibilidade da máquina humana*, ela é um resultado da impressão agradável que produz em nós o prazer excitado pelo som modificado, ou *Música*<sup>110</sup>.

O que se notar nesse trecho é precisamente o quanto as explicações físicas são importantes e instrumentais no modelo de compreensão de Ménuret. É também nessa altura que as explicações fisiológicas começam a aparecer:

1º. Se não se considerar o corpo humano como nada mais do que um conjunto de fibras mais ou menos tesas, e de licores de diferentes naturezas, *feita a abstração das suas sensibilidades*, suas vidas e seus movimentos, perceber-se-á sem dificuldade que a *Música* deve fazer o mesmo efeito sobre as fibras que aquele que ela faz sobre as cordas de instrumentos contíguos; que todas

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 905.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 906.

<sup>109</sup> ANONIMO. *Histoire de l’Académie Royales de Sciences*. Paris : L’Imprimerie Royale, 1756. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35505/f1.item.r=73>. Acesso em: 04/11/2017.

<sup>110</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907. Itálico nosso.

as fibras do corpo humano serão postas em movimento; que aquelas que são mais tesas, mais finas e mais ágeis serão preferencialmente afetadas, e que aquelas que estão em unísono o conservarão por mais tempo; que todos os humores serão agitados, e que o seu tremor será proporcional à sua tenuidade, como ocorre aos licores heterogêneos contidos em diferentes recipientes [...]; de modo que o fluido nervoso, se ele existe, será muito animado, a linfa menos, e os outros humores, na proporção da sua densidade<sup>111</sup>.

Ménuret sublinha, nesse momento, a ação da natureza física do som, abstraindo, em suas palavras, a sensibilidade inerente às partes do corpo. Sem a sensibilidade, a música age como determinado nos tratados de Kircher e Mersenne.

A música *considerada como um simples som ou ruído* age principalmente nas ramificações do nervo *acústico*; mas através dos anexos, das comunicações desses nervos com os de toda a máquina, ou, finalmente, por uma *simpatia ainda pouco determinada*, essa ação se manifesta em diferentes partes do corpo e, mais particularmente, *no estômago*. Muitas pessoas, ao disparar armas, sentem desconforto, uma espécie de aperto no estômago; e, além da surdez ocasionada por um grande ruído inesperado, vimos a mesma causa produzir vertigens, convulsões, ataques epiléticos e irritar feridas; e os cirurgiões observam todos os dias, no exército, o quanto as feridas se agravam e tomam um aspecto ruim, enquanto alguma batalha está sendo travada no vizinhança e se ouvem os tiros repetidos do canhão. Há uma observação relatada na história da Real Academia das Ciências, *ano 1752. pag 73.* de uma menina que foi atacada por ataques violentos de paixão histérica; depois de esgotar todos os remédios, um boticário disparou uma pistola ao lado de sua cama, o que fez uma revolução tão grande e feliz na máquina, que o paroxismo foi quase instantaneamente dissipado e não mais retornou<sup>112</sup>.

Neste trecho existem muitas referências diferentes, mas se destaca a noção de simpatias e a teoria do predomínio do centro epigástrico preconizada por Lacaze. O mais interessante é o uso do termo “máquina” para se referir ao corpo humano, o qual Ménuret utiliza de forma aparentemente intercambiável com o termo “economia animal”. É importante ressaltar que o verbete “economia animal” também foi escrito por ele, mas se encontra muitos volumes adiante do que contém o verbete “Efeitos da Música”<sup>113</sup>. “Máquina” e “corpo” são os únicos termos utilizados por ele sem implicar uma compreensão puramente mecanicista do homem, pois a máquina para os mecanicistas não tinha a propriedade da “sensibilidade”. Então o que ela teria a acrescentar? “Se, presentemente, vímos a máquina humana como dotada de uma sensibilidade requintada, que atividade a música não aproveitará disso?”<sup>114</sup>. Até aqui, a imagem transmitida é a de uma *máquina sensível*.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 907. Itálico nosso.

<sup>112</sup> *Ibidem*. Itálico nosso.

<sup>113</sup> O termo “economia animal” pertence ao tomo XI, pois o termo em francês começa com a letra o, “oeconomie animale”. Em compensação, ele utiliza o termo “máquina” seis vezes ao longo do verbete.

<sup>114</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

2º. Não é necessário ser um conhecedor para sentir prazer quando se ouve boa *música*, basta ser sensível; o conhecimento, e o amor, ou o gosto que o segue de perto, podem aumentar esse prazer; mas não o produzem completamente: em muitos casos, pelo contrário, o diminuem: a arte prejudica a natureza [...] <sup>115</sup>.

É exatamente nesse momento que o jovem enciclopedista começa a articular o campo médico com o campo musical. Sua definição de música é a que segue:

[...] a *Música* é uma construção, um encadeamento, uma sequência de tons mais ou menos diferentes; não emitidos por acaso e segundo o capricho de um compositor, mas combinados segundo regras constantes, unidos e variados segundo os princípios demonstrados da harmonia, de que todo homem bem organizado porta ao nascer uma espécie de regra; eles [os princípios] são certamente relativos à organização da nossa máquina, e dependem ou da disposição e de um movimento determinado das fibras do ouvido, ou de um amor natural que temos por um arranjo metódico <sup>116</sup>.

Que “princípios” seriam esses? E que “regra” os faz corresponderem “à organização de nossa máquina”? O que ele diz a seguir parece esclarecer essas dúvidas, mas apenas em parte.

Mas é necessário, para começar, uma proporção entre os tons musicais e o ouvido; existe um limite no registro grave abaixo do qual os sons não saberiam [sic] afetar agradavelmente ou mesmo serem ouvidos, e um limite no registro agudo que eles não podem ultrapassar sem excitar no ouvido uma sensação irritante. 3º a união dos tons intermediários compreendidos entre esses dois extremos deve ser tal que se possa perceber facilmente a relação que existe entre eles: o prazer nasce da consonância, e ele é particularmente fundamentado sobre a facilidade que o ouvido possui de captá-la[...]; 4º os compassos devem ser bem decididos e distintos; não se pode fluir da *Música* sem que se a perceba bem, sem que se possa segui-la maquinalmente, o corpo a obedece se conforma a ela maquinalmente através dos movimentos dos pés, das mãos, da cabeça e feitos sem atenção e sem participação da vontade, como que arrancadas pela força da *Música* <sup>117</sup>.

Talvez o trecho acima possa ser pensado como uma clara atribuição do efeito musical a uma estrutura física – o corpo tal como ele é –, um claro conhecimento empírico dos limites do sentido da audição. Há também uma indicação importante que remete com certa segurança para a ideia de que os vitalistas buscavam identificar tipos humanos <sup>118</sup>.

Há pessoas mal organizadas que não podem distinguir nem tom nem compasso, elas só ouvem um tom fundamental; A música é para elas apenas um barulho que é contido, chato e muitas vezes inconveniente, do qual não poderão desfrutar o menor prazer; há outros que são, ou naturalmente, ou por erro de hábito e de conhecimento, pertencentes ao grupo daqueles que dizem

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 907.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>118</sup> WILLIAMS, Elizabeth. *The physical and the moral: Anthropology, Physiology and Philosophical Medicine in France, 1750 – 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1994, p. 25 - 26.

ter um ouvido duro: pouco afetados por essas peças delicadas onde o compasso está oculto, onde é quase necessário adivinha-lo, e estar acostumado a senti-lo, eles são sensíveis apenas a compassos bem marcados e árias decidias<sup>119</sup>.

A sensibilidade possui, então, um papel importante nos efeitos da música, já que é graças a ela que a percepção adquire qualidade suficiente para que eles sejam possíveis. À música cabe se adaptar a essa diferença de “organização”:

[...] são necessárias as árias alegres, vivas, animadas, que comovem fortemente as fibras que a natureza, o uso e o habito não tornaram muito sutis; os compassos binários e terciários os agradam muito [...]; os tons agudos os afetam muito mais do que os graves, embora estes sejam os verdadeiros tons harmônicos, o fundamento da harmonia: a consonância de tons agudos parece mais agradável, porque sendo a coincidência de vibrações mais freqüente, a alma é mais frequentemente atingida por ela e se julga com mais facilidade<sup>120</sup>.

Fica cada vez mais complexo o entendimento que Ménuret possui dos efeitos da música. As explicações físicas, a sensibilidade, a teoria musical, todas estas coisas parecem peças de um quebra-cabeças que lembra uma medicina talvez mais eclética do que puramente “vitalista” ou “mecanicista”. Algumas das explicações avançadas até o presente momento tem grande relação com os desenvolvimentos da ciência acústica e da teoria musical, temas que os tratados de Kircher, Mersenne e Roger investigam a fundo. Minúcias teóricas dessas disciplinas estão espalhadas por todo o verbete. A aplicação da música enquanto terapia exige alguma perícia do músico, pois ele deve dominar uma espécie de alfabeto musical-emocional, dotado de termos como “maior”, “menor”, “ária”, “compasso” que tem uma imediata associação com termos como “alegria”, “bravura”, “tristeza” e “medo”.

Assim, quando se desejar aplicar a *Música* à Medicina, o compositor deve fazer suas melodias se adequarem ao estado do doente, escolher os tons mais apropriados a inspirar as paixões que parecerem convenientes; o músico deve, portanto [...] contribuir à ilusão e a complementar; por esse meio poder-se-á tornar confiante uma pessoa tomada de medo, acalmar os furores de um frenético, encantar, por assim dizer, as dores vivas que atormentam um gotoso; nós ajudaremos um melancólico, um hipocondríaco, ao fixar sua imaginação em objetos agradáveis, os desviando da consideração perpétua de seu estado, consideração esta que agrava, que aumenta a sensibilidade dos nervos e torna o mal-estar mais inquietante e as dores insuportáveis: nós poderemos diminuir, dissipar o sofrimento, e prevenir assim as suas funestas consequências: nós chegaremos mesmo a apreensão que frequentemente as acelera e as dispõe, ocasiona e torna piores e mais difíceis de combater, daí sua utilidade contra a hidrofobia, reconhecida por diversos autores, doença que é bem

---

<sup>119</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 908.

frequentemente determinada pelo medo e pela tristeza que o paciente mordido experimenta [...] <sup>121</sup>.

Não são necessárias muitas leituras em história da música para compreender que as noções expressas no trecho acima são típicas do pensamento musical europeu da época. O músico deve “contribuir à ilusão e a complementar”, para que o paciente não possa “evitar de compartilhar dos sentimentos, das paixões, das situações expressas com tanta alma e verdade” – como o autor escreve ao começo do artigo –, pois a música tem por objetivo primário *representar*. Dito isto, é fundamental tentar compreender o quanto as representações, conceitos formais e teorias acústicas da música moldam as explicações de Ménuret. Como veremos no próximo capítulo, a própria *Encyclopédie* esta repleta de verbetes que fornecem as mais variadas pistas que nos permitiriam pensar estas questões. Já no Discurso Preliminar, os editores deixam claro que “A música que não pinta nada é apenas barulho” <sup>122</sup>. Além disso, as fontes mencionadas pelo próprio Ménuret também constitui um dos elementos centrais da análise realizada mais adiante.

Outro ponto importante é a “sensibilidade”, que recentemente vem recebendo mais atenção de uma historiografia de caráter bastante variado. Estudos que perpassam o campo literário, científico, médico e mesmo o político vêm concordando a respeito da polissemia e complexidade do termo. Dentre esses estudos, o de James Kennaway se destaca por se dedicar a mostrar o papel da sensibilidade (entendida tanto dentro quanto fora do campo médico) e do sentimento nas concepções de música e de seu poder medicinal. Com efeito, ele afirma ter existido uma “cultura musical da sensibilidade” <sup>123</sup> durante o período do Iluminismo na França. Essa cultura, de acordo com ele, se sustentava sobre duas ideias centrais: a primeira, já bem estudada George S. Rousseau <sup>124</sup> era a de que a música é uma espécie de estimulante nervoso; a segunda era a de que a mesma seria capaz de ajudar o indivíduo a refinar os nervos e melhorar o seu instinto moral. Como consequência, a música adquire um caráter mais material, uma fisicalidade inédita até então. No próximo capítulo argumentarei que essa concepção mais física do som pode ser identificada no verbete de Ménuret, bem como as demais ideias propostas por Kennaway a respeito dos nervos e da sensibilidade.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>122</sup> DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. “Discours Preliminaire des Editeurs”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751, t. I, p. XII. Disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/node/88>. Acesso: 12/12/2017.

<sup>123</sup> KENNAWAY, JAMES. *Bad Vibrations*. *op. cit.*, p. 23.

<sup>124</sup> ROUSSEAU, George S. *Nervous Acts: Essays on literature, Culture and Sensibility*. New York: Pelgrave Macmillan, 2004, p. 46. Tradução nossa.

## Capítulo 2

### A cultura musical na França do século XVIII

Enquanto que a palavra moderna “música” serve como um termo comum para canções, sinfonias, hinos, e assim por diante, a *música* latina antes do século XVII não tinha necessária conexão com o som audível. A música do quadrivium foi o estudo matemático do tempo, razões e proporções que supostamente governavam tanto o cosmos quanto os reinos humanos. O som musical era apenas a expressão sentida das harmonias matemáticas inerentes à natureza, enquanto *musica instrumentalis* [música instrumental] foi a tentativa do homem de “imitar seu criador”, como Kepler definiu. A habilidade de escrever e tocar música era apenas uma atividade de artesãos e homens de ofício aprendida por meio da prática manual constante, ao invés do gênio inato apreciado dos filósofos<sup>125</sup>.

O primeiro parágrafo do verbete “Efeitos da Música” faz referência a um dos locais onde se podia ouvir música e constatar seus efeitos sobre nós. O homem que fosse a um desses “palácios encantados”, ou nessas “academias de *música*” poderia sentir em primeira mão os efeitos que ela provoca nas pessoas sensíveis. Do ponto de vista do tempo histórico, o ato de ir a uma academia de música era um fenômeno recente. O século XVIII viu o surgimento, em diferentes pontos da Europa, de novas práticas e novos estilos musicais, disseminando-se de forma desigual e adquirindo diferentes sentidos e consequências de Lisboa a São Petersburgo. O Século as Luzes é considerado o momento em que se dá o surgimento de concertos públicos e a formação propriamente dita de um “público”, a supressão da ornamentação improvisada na música orquestral, o declínio da música litúrgica e do patronato aristocrático, o apagamento das distinção entre drama e comédia no teatro musical e, por fim, do surgimento do hino nacional<sup>126</sup>.

Todos estes fenômenos possuíam uma cronologia particular de acordo com os espaços e sociedades onde se desenvolveram. O período em que Ménuret escreve, pretende-se sustentar, é particularmente importante. Este capítulo foi em muito inspirado pelas reflexões de James Kennaway, que investigou as representações médicas sobre os poderes musicais na história do Ocidente desde a antiguidade. De acordo com esse autor, o que caracterizou a associação entre música e medicina no século XVIII foram as conotações de ordem e imutabilidade que aquela arte adquirira. Essa ideia de ordem permanece central no século XVIII, mas em um contexto onde a música adquire uma fisicalidade inédita. Neste capítulo buscarei dar uma ideia geral de

---

<sup>125</sup> FIX, Adam. A Science Superior to Music: Joseph Sauveur and the Estrangement between Music and Acoustics. *Physics in Perspective*, Basel, vol. 17, mar.-jan. 2015, p. 176 – 177. Disponível em: <http://adsabs.harvard.edu/abs/2015PhP....17..173F>. Acesso em: 10/12/2017. Tradução nossa.

<sup>126</sup> ZASLAW, Neal. “Music and Society in the Classical Era”. In: ZASLAW, Neal (Ed.). *The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18<sup>th</sup> century*. United Kingdom: Macmillan Press Limited, 1989, p. 2.

como essa fisicalidade emergiu e de quais consequências ela teve para o pensamento de Ménuret.

Além disso, buscarei mostrar como ele se posicionou nesse momento de choque e de transição entre diferentes ideias, atitudes e sensibilidades coletivas para com a música, sobretudo a de ópera. Para isso, será necessário entender, no sentido mais geral possível, a situação da música na primeira metade do século XVIII: como se formaram as principais instituições musicais e como se constituíram novos hábitos musicais a partir da emergência das classes médias. Tentarei, por fim, ressaltar como as ideias de Ménuret sobre a música estão marcadas por essas mudanças sociais e culturais, e como, também, ele as interpretou e retratou.

## 2.1 As Academias de Música: “Palácios encantados”

Na França, que nos interessa mais de perto, o fenômeno das academias de música começou por volta de meados do século XVI<sup>127</sup>. A primeira academia dedicada à música foi fundada por Jean-Antoine de Baïf (1532 – 1589) sob os auspícios de Carlos IX. A *Académie de Musique et de Poésie*, fundada em 1570, tinha por objetivo ressuscitar a poesia e a música greco-romana. O empreendimento durou pouco, mas no século seguinte a fundação de academias seria uma das atividades mais importantes do poder político. Diversas delas surgiram na segunda metade do século XVII, notoriamente dedicadas a outras coisas além da música, como a *Académie Française* (1635), e a *Académie Royale de Sciences* (1666). Não obstante, a primeira instituição real dedicada exclusivamente à música foi a *Académie Royale de Musique* (1669). Esta última começou com o nome de *Académie d’Opéra*, que nas mãos de Pierre Perrin (1620 – 1675) e Robert Cambert (1628 – 1677), tinha o objetivo claro de fundar uma ópera à francesa. As academias criadas nas periferias do Reino, por seu turno, cresciam em número e viriam a se tornar “um dos elementos essenciais da paisagem social e cultural das principais cidades de província, sendo peças-chave do sistema provincial de sociabilidade cultural”<sup>128</sup>:

Se considerarmos as academias como instituições oficiais, dotadas de estruturas legais e materiais, que garantem sua permanência e estabilidade, se forem consideradas como instituições estabelecidas por cartas patentes reais, colocada sob a proteção de uma grande pessoa (rei, chanceler, governador, intendente) e apoiado por municípios ou Estados provinciais, se finalmente

---

<sup>127</sup> MICHAUX, Gerard. Naissance et développement des academies em France, XVIIe et XVIIIe siècles. *Memoires de l’A.N.M.*, Metz, vol. 32, 2007, p. 74. Disponível: [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34008/ANM\\_2007\\_73.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34008/ANM_2007_73.pdf?sequence=1). Acesso em: 10/12/2017. Tradução minha. É importante notar que o termo “académie” é utilizado no reino da França desde 1570, mas com o sentido mais predominante de “sociedade erudita”, e mesmo as primeiras instituições reais desse tipo – como a Académie de Poésie et de Musique – eram voltadas a todas as disciplinas.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 75.

considerarmos que formam corpos privilegiados, reconhecidos e controlados pelas autoridades públicas, não há dúvida de que o movimento acadêmico realmente nasceu na França apenas na segunda metade do século XVII<sup>129</sup>.

Como se vem notando, o fenômeno das academias eruditas correspondia não apenas à uma fuga dos meandros institucionais universitários e da sua inércia característica, como uma forma de ascensão da pequena e média nobreza ao conhecimento formal<sup>130</sup>. Nas academias científicas, homens obedecendo a um código de “polidez mundana” poderiam refinar seus costumes produzindo conhecimento novo ou difundindo conhecimento antigo<sup>131</sup>. Se o público frequentador das academias de música raramente se confunde com o vulgo, no século seguinte ele viria a se tornar cada vez mais popular e caminhava no sentido dos concertos públicos assistidos por um público pagante. Esse movimento já se encontra relativamente avançado na Alemanha na Inglaterra, onde a vida musical se ergueu sobre bases comerciais desde pelo menos 1670<sup>132</sup>. Na França, porém, a parte da população que constituía o terceiro estado podia ter acesso a música considerada erudita nas celebrações da Igreja ou nas festas públicas por ocasião da coroação, do nascimento ou do casamento de alguma autoridade secular<sup>133</sup>.

Se, por um lado, os eruditos e membros de uma nobreza de robe cada vez mais ciosa de discutir e ouvir música começam a se concentrar nas pequenas academias que pipocaram na primeira metade do século XVII – como a *Camerata de Bardi*, que deu origem à ópera –, por outro, os burgueses mais ansiosos por emular o estilo de vida da corte começavam a sentir a necessidade de divertimentos. Discutir, fazer e principalmente ouvir música são atividades cada vez mais necessárias socialmente. Todavia, uma parte expressiva da vida musical se movia em direções distintas<sup>134</sup>:

Se até então a música fizera parte da vida, das festas e dos acontecimentos cotidianos em todas as classes sociais, dali por diante ela ganharia uma orientação diferente. Embora uma parte da vida musical pudesse continuar a se exercer em outras áreas, ela passou a apresentar tendência a separar-se da vida cotidiana. Assiste-se progressivamente à formação de um público restrito de privilegiados, o que explica em parte o desenvolvimento da música de câmara, de início destinada apenas às próprias pessoas que a executavam e tocada por poucos e selecionados músicos em salões privados. Mas a

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> SHAPIN, Steve. *A revolução científica*. Lisboa: Difel, 1999, p. 141.

<sup>132</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 319.

<sup>133</sup> BEAUSSANT, Philippe. “A música barroca da França ‘clássica’”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *op. cit.*, p. 360.

<sup>134</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. *op. cit.*, p. 320.

monarquia francesa não era mais itinerante, e a centralização seguiu seu curso. Assim, a formação de um público de corte explica o rápido triunfo da *air de cour* [aria de corte] e, sobretudo, o desenvolvimento do *ballet de cour*<sup>135</sup>.

É precisamente na “fabricação do Rei” que boa parte da música francesa – sobretudo a vocal – desenvolve características que vão marcar seu desenvolvimento até meados do século seguinte. Os concertos de corte haviam surgido a partir de uma intensa institucionalização da música durante a centralização monárquica francesa:

O uso da música com fins políticos engendrava, contudo, recolhimento considerável: ela rodeava os soberanos; não se cogitava de disseminá-la entre a população, em busca, por exemplo, de resultados educativos[...]. Se é fato que, à “música do rei”, tocava uma função política na sociedade, suas fronteiras eram delimitadas pelo soberano e seus fins obedeciam às regras de um cerimonial que servia à glorificação da monarquia e do próprio soberano<sup>136</sup>.

A *Musique du Roi* [Música do Rei] havia se consolidado institucionalmente ao longo do reinado de Henrique IV. A forma que manterá por quase todo o século XVII e XVIII será a tripartição entre *Musique de Chambre*, *Musique de la Chapelle* e *Musique de l'Écurie*. A *Chambre* adquirira importância no reinado de Francisco I, e era destinada aos divertimentos do rei (balés, bailes, óperas e comédias). No outro extremo, a *Chapelle* era o órgão responsável pela música dos ofícios religiosos (missas, motetos, *te deum* e oratórios) semanais e extraordinários, de longe a mais importante e que empregava mais músicos. A *Écurie*, por fim, era a música destinada às aparições públicas, evoluções militares e procissões reais, ou seja, toda a música tocada em público. Em essência, a partir de Luís XIV os limites entre os três são fluidos, com a *Écurie* intervindo, por exemplo, em espetáculos de ópera com seus oboés, saquebutes e trompetes. Por força de economia, os três corpos de música foram fundidos em 1761 por Luís XV, altura em que a música da *Chambre du Roi* havia se tornado a mais importante e mais cara entre elas.

É no seio dos divertimentos e rituais de corte que se configura uma das formas musicais mais importantes até meados do século XVIII: a *tragédie en musique* ou *tragédie lyrique*. Essa forma de drama musical é vista hoje como o equivalente francês da forma operística desenvolvida por Monteverdi e seus companheiros da *Camerata de Bardi*, que culminara com a apresentação, em Florença, de *Orfeo ed Eudirice* em 1607. O começo tímido da ópera na Itália

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 317.

– *Orfeo* não chegaria a dez representações – não impediu que até meados do século XVIII a música vocal italiana se tornasse o estilo mais difundido no continente e que as óperas italianas tivessem patrocínio de Mazarino. A única nação com um estilo musical próprio seria justamente a França, onde a *tragédie lyrique*, desenvolvida por Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) se tornaria a principal forma de música vocal profana. Ironicamente, Lully era de origem italiana, naturalizado francês em 1661. Durante o processo de centralização monárquica, o músico foi encarregado da *Académie d’Opéra*, rebatizada de *Académie Royale de Musique*, após a falência de Perrin, que lhe vendeu seu privilégio.

Claramente que não foram apenas os eruditos da *Camerata* que “inventaram” a ópera. Embora seja inegável a influência do pensamento de Caccini, Bardi, Monteverdi e Vincenzo Galilei na conceituação da monodia, diversas formas musicais e dramáticas – incluindo as de origens populares – se envolveram no surgimento da *tragédie lyrique*. O *ballet de cour* era uma adaptação de mitologia e lenda medieval importadas da Itália e adaptadas em contextos palacianos, explorando a relação entre música e poesia; é sobre sua versificação rítmica intensa e com bases no solo vocal do *ballet* que Lully desenvolveu o recitativo francês, elemento característico da ópera barroca francesa<sup>137</sup>. Outro elemento importante é o fato de que o *ballet* era um espetáculo de corte cujos principais dançarinos eram o rei, a rainha, o delfim e as princesas, entre outros.

Era um espetáculo privado que a corte dava a si mesma. Mas é preciso lembrar que a dança era então, como formação para as armas e a música, e bem mais que a literatura, um item essencial da educação nobre: era menos um divertimento do que uma atividade séria, e seriamente desempenhada. A dança hoje em dia é uma diversão; então, era parte essencial do *decorum* barroco, em uma época e que “aparecer” era uma arte<sup>138</sup>.

Não apenas a importância da dança na cultura francesa – que orientava a prática instrumental – como também as ideias renascentistas em torno do teatro clássico contribuíram para influenciar fortemente o surgimento de um teatro musical francês:

Os poetas franceses, tal como os membros da *Camerata* do conde Bardi, estavam fascinados pela possibilidade de formas nas quais a música e a poesia se integrassem, e começaram a promover encontros na *Académie de Poésie et de Musique* em 1570 quase 30 anos antes que os intelectuais florentinos começassem seus debates. [...] O objetivo da *Académie* era a restauração de um estilo que seus componentes acreditavam ter sido uma das glórias da era

---

<sup>137</sup> RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 181.

<sup>138</sup> BEAUSSANT, Philippe. “A música barroca da França ‘clássica’”. *op. cit.*, p. 367.

clássica da literatura grega; descobriria um estilo musical que não mais tratasse versos como simples matéria-prima para exploração pelo compositor, mas um estilo no qual, reforçado pela música, os versos seriam declamados de modo que a música mantivesse o atrativo próprio ao mesmo tempo que o esquema verbal de ritmo e inflexão fossem realçados por sua união com valores musicais de ritmo e tom determinados. [...] Os eruditos renascentistas estabeleceram que a música deve ter sido destinada não a “expressar” as palavras de uma peça grega, mas a transmiti-la com o máximo de eficácia pelo domínio do tom e do ritmo. Essa noção é que eles introduziram na mistura de canto, dança, coro e mímica que era o *ballet de cour*<sup>139</sup>.

Instalada no teatro da *Salle du Palais-Royale* em 1673, a ópera da *Académie Royale de Musique* se encontrava sob o poder crescente de Lully desde 1671. Com a ajuda dos libretos dramáticos de Philippe Quinault (1635 – 1688), começam a fixar o molde rígido dentro do qual se desenvolveria o drama musical francês. Seguindo um esquema que se tornaria cliché, a primeira *tragédie lyrique* Lully foi *Cadmus et Hermione* (1673).

A ópera francesa, tal como concebida por Lully e tal como permaneceu até Rameau, inclusive, um século mais tarde, era essencialmente diferente da ópera italiana. Derivava diretamente do balé de corte: era um balé construído em torno de uma ação dramática cantada. Os coros, e a dança desempenhavam apelo considerável. Por outro lado, a própria ação dramática era visivelmente modelada a partir da tragédia clássica: a recitação, desdenhada na ópera italiana depois de Cavalli, permanecia dominante. A ária nunca se emancipou verdadeiramente do verso, cujas inflexões o canto tinha que seguir. [...] A contribuição mais importante de Lully foi a criação do *recitatif français* [recitativo francês], que todas as tentativas de fazer teatro musical haviam buscado até então evitar, e que, muito provavelmente por conta da ascendência italiana, ele soube resolver bem. Esse recitativo era resultado de uma “amplificação”, feita pela música, da recitação declamada da tragédia, tal como esta última era praticada no Hôtel de Bourgogne. Foi ao recitativo, e não ária (originária da *air de cour*), que Lully confiou as grandes cenas dramáticas de suas óperas<sup>140</sup>.

E era um espetáculo grandioso, dependente de aparatos de cena complexos, composto de atores, cantores e dançarinos de balé, geralmente dedicada a temas mitológicos e refletindo toda a suntuosidade e pompa que a corte podia manter. Os valores absurdos que a ópera custava eram reflexo direto do poder e da abastança do monarca. Tudo devia refletir

[...] as ideias do rei e seus cortesãos por sua elegância, glorificação da graça e da coragem e reflexos que obrigatórios da magnificência real em seus prólogos. O êxito nesses dois objetivos contribuiu para mostrar até que ponto

---

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 369.

Luís XIV representava um ideal nacional e passou a encarnar o que, ao ver de seu povo, devia ser um teatro francês<sup>141</sup>.

Na ópera de corte, em Versalhes ou Fontainebleau, apenas se entra mediante convite, e o enredo povoado de temas clássicos e mitológicos era de difícil compreensão para pessoas sem uma educação abastada. Mesmo nas primeiras experiências do século XVII em que se admitiu a entrada de um público pagante na ópera como forma de fazer face às despesas, ainda haviam diversas regras de admissão que seriam restritivas para a maior parte dos habitantes do reino<sup>142</sup>. Ademais, a dependência de patrocínio aristocrático era a marca das ciências e das artes no século XVII; como afirmou Mario Biagioli, o mecenato foi o sistema social em que o conhecimento da Nova Ciência se tornou possível e que o moldou de maneiras decisivas<sup>143</sup>. Isso não era muito diferente no caso da música:

O músico compunha e tocava para um auditório bem definido, que ele conhecia bastante, em ocasiões que lhe eram familiares e em lugares e conjuntos que conhecia igualmente bem: a corte, a capela, a igreja, o salão, o *collegium musicum* da sua cidade. Nessas condições, a maior parte de essas composições era de obras de circunstância, compostas para um fim bem determinado e que, em seguida, eram deixadas de lado<sup>144</sup>.

Não havia um mercado de música propriamente dito, e tampouco livre o suficiente para que um compositor se arriscasse a tentar a vida longe do abrigo das cortes, das igrejas ou das municipalidades<sup>145</sup>. Na maior parte das vezes o estatuto social do músico era o de um criado, frequentemente implicando o uso de uma *libré* (um tipo de uniforme que se usava em serviço) exigindo que ele fosse compositor, executante, professor e supervisor musical muito mais do que um especialista em alguma atividade (como compor óperas e balés) – as vezes seu contrato determinava atividades que não chegavam a ser musicais de todo.

É certo que o século XVII verá surgir uma especialização maior dos músicos, sobretudo com a aparição de grupos de instrumentistas de corte com um estatuto social diferenciado e não muito preocupados com a estrutura corporativa, como foi o caso de François Couperin (1668 – 1733). Couperin, junto de outros músicos do rei, conseguiram efetivamente desarticular a única

---

<sup>141</sup> RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. *op. cit.*, p. 266.

<sup>142</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. *op. cit.*, p. 321.

<sup>143</sup> BIAGIOLI, Mario. *Galileu, cortesão: a Prática da Ciência na Cultura do Absolutismo*. Porto: Porto Editora, 2006, Introdução.

<sup>144</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. *op. cit.*, p. 321.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

confraria de músicos, *Saint-Julien -des -Menestriers*, em 1707. Essa guilda havia lutado para obter jurisdição sobre a atividade de compositores e tecladistas desde 1668, mas graças à ação de Couperin, com ajuda da autoridade real, Paris por muito tempo não teria uma instituição que unisse compositores e executantes<sup>146</sup>. A única instituição ficaria sendo a *Académie Royale de Musique*, encarregada de policiar a competição e o repertório dramático, sempre em concordância com os interesses da Coroa, isto quer dizer, muitas vezes em detrimento dos músicos e para benefício de uma elite que era o estamento que mais se beneficiava da vida musical<sup>147</sup>.

As condições para o músico eram variáveis, e a sua situação social podia até ser determinada pela especialização em algum instrumento que fosse mais valorizado do que outro por determinada cultura, como o alaúde o foi na França por volta desse período.

No século XVII, os músicos não queriam ampliar o seu público, mas conservar o que já tinham (evidentemente, isso não vale para os músicos itinerantes). No entanto, as relações dos músicos sedentários – empregados de cortes, de igrejas ou de cidades – com seus patronos e seu público eram pessoais e individuais. Tudo se passava entre pequenos grupos, quer se tratasse de corte, residência aristocrática ou igreja. Não havia público anônimo. Naquela época, apesar do surgimento dos primeiros indícios de uma vida musical nos meios burgueses e urbanos, essa vida – no que dizia respeito à música erudita – permanecia, no essencial, elitista<sup>148</sup>.

Durante muito tempo, assim, as situações apresentadas até aqui contribuíram para a inexistência de uma identidade profissional coletiva entre os músicos, fato que só se alteraria nas duas últimas décadas do século XVIII.

O que se vem tentando afirmar até aqui é como a transformação da cultura musical francesa – novos estilos, novos gêneros e instituições e novos sentidos da experiência musical – se produziram e que forças sociais e políticas estavam implicadas nisso. O barroco – convencionalmente identificado com o intervalo entre 1650 e 1750 – era um estilo internacional. A experiência cotidiana, as formas de pensar a música e as suas funções sociais são profundamente características de uma formação social que, embora tenha compartilhado diversos traços com outros territórios, deu origem a uma cultura musical particular. O século

---

<sup>146</sup> GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. *Politics, the French Revolution, and Performance: Parisian Musicians as an Emergent Professional Class, 1749 – 1802*. 2015. 262 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia) – Department of Music, Graduate school of music, Duke University, Durham, 2015, p. 60. Disponível em: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/9944>. Acesso em: 10/12/2017.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>148</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. *op. cit.*, p. 325.

XVII marca, em primeiro lugar, a separação cada vez mais nítida de uma música “das ruas” em relação a “dos castelos”<sup>149</sup>. Os primeiros concertos pagos, feitos em 1641 por Jacques Champion de Chambonnières (1601 – 1672)<sup>150</sup>, a pujança da família Couperin, de onde saíram os mais excelentes cravistas do Reino até o século XVIII, o esplendor da música de igreja dominada por Michel Richard Delalande (1657 – 1726) e, por fim, a suntuosidade das óperas de Lully são expressivos exemplos.

Constituem-se, logo, três categorias principais de música: a de igreja, de câmara e de teatro, representando também estilos particulares. No geral, a corte podia abrigar todas as três formas, subsumindo também suas funções sociais específicas. A música de Igreja passa a sofrer ingerências do poder real na introdução de instrumentos como o órgão, ou na promoção da pompa e do fausto ligados à realeza. De longe, é a ópera que se consolida como gênero preferido do público, e por volta de 1687 – ano da morte de Lully –, a *Académie* já pode se gabar de ser um dos primeiros teatros europeus. Nas mãos dos sucessores de Lully, ela se instalará também em Rouen, Lille, Bordeaux e Lyon. O privilégio da instituição passou de mãos diversas vezes ao longo dos primeiros anos do século XVIII, mas sempre sendo o direito sobre uma instituição em déficit. As *tragédies lyriques, pastorales, ópera-ballets* e *comédie-lyriques* interpretadas na ópera da *Académie* se tornavam cada vez mais sofisticadas na tentativa de melhorar os rendimentos e quitar as dívidas, com efeito obviamente diverso do esperado.

O Teatro da Feira Saint-Germain ou o da Feira Saint Laurent se tornaram um importante centro de divertimentos após o fechamento do Teatro Italiano por Luís XIV em 1697. Ali se mesclavam todas as classes sociais, e o local contava com público cativo desde que os comediantes e cantores italianos conseguiram retornar a Paris em 1716. A Feira de Saint-Germain ocorria em duas ocasiões anuais, atraindo espetáculos de dança e divertimentos populares. Ménuret, em uma passagem breve sobre a atração dos animais pela música, afirma que o Padre Boudelot ali viu uma dança “bastante complexa” ser executada por um grupo de ratos adestrados!<sup>151</sup>

Em breve, por volta dos anos 1720, o repertório da *Académie de Royale de Musique* seria também representado pelas companhias que haviam se instalado no Teatro da Feira. Em 1731 os artistas obtêm a construção de uma sala condizente com a importância do *Theâtre de*

---

<sup>149</sup> BEAUSSANT, Philippe. “A música barroca da França ‘clássica’”. *op. cit.*, p. 360.

<sup>150</sup> FULLER, David. “Jean Champion, Sieur de Chambonnières”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition*. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>151</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 905.

*la Foire*, como era chamado. Ali teriam lugar, em parte por tradição e em parte por imposição do privilégio de outros estabelecimentos, espetáculos distintos, como pantomimas, danças e *vaudevilles*. As trupes estrangeiras enfrentavam fortes oposições, por vezes, das instituições de privilégio. Os comediantes franceses, basicamente duas trupes por volta de 1680, haviam se fundido na *Comédie Française* por graça de Luís XIV. Quando as trupes francesas de província – chamadas *foraines* – que se apresentam anualmente na Feira se consolidam na *Opéra Comique* em 1714, a *Comédie* reagiu violentamente. Por ser o espetáculo mais popular entre os parisienses, a *Opéra Comique*, ainda que não-oficial e precária em quase toda sua existência, e continuou estreando paródias operísticas até a Revolução. Como espetáculo, as obras que hoje chamamos de *Opéra Comique* (o termo é do século XIX, o usual no XVIII era *comédie mêlée d'ariettes*, “comédia misturada com árias”) se opunham ao caráter mais elevado e sério das suas rivais. Uma citação extensa, mas interessante, pode nos ajudar a ter uma ideia do tipo de problemas que o privilégio levantava:

Em 1697, quando a Comédie-Italienne foi suprimida e seus atores expulsos da França, os Théâtres de la Foire rapidamente se apropriaram de seu grande repertório (publicado em 1694 por Evaristo Gherardi como Théâtre italien), preenchendo a lacuna deixada por Arlequin e Scaramouche. O conteúdo musical dessas comédias consistiu em composições originais (aberturas, danças, sinfonias dramáticas), vaudevilles e paródias ampliadas das óperas mais populares de Lully. Em 1699 (20 e 27 de fevereiro), os Théâtres de la Foire sentiram a força total de seu principal antagonista, a Comédie-Française. Os *forains* foram proibidos de realizar comédias ou farsas inteiras, mas eles contornaram isso executando fragmentos; Quando todos os diálogos foram proibidos em 1707, os *forains* os converteram em monólogos. Em 1708 Guyenet, diretor da Opéra, deu-lhes permissão para usar músicas, danças e mudanças de cenário, mas em 1710 este privilégio foi revogado e os *forains* foram reduzidos ao uso de cartazes grandes ('éritaux') exibindo o texto de cada artista, no início em prosa e depois em *couplets* (estrofes na poesia francesa). Com a permissão da Opéra, esses *couplets* foram aplicados a canções populares dos vaudeville. A orquestra, que em 1714 consistia de nove ou dez instrumentos, tocava as músicas, o público cantava as palavras e os atores atuavam em mímica. A.-R. Le Sage criou o vaudeville quase sozinho no Arlequin roi de Sérendib (1713) [...]. Em 1716, em troca de um pagamento anual de 35 mil libras, a Opéra permitiu aos Théâtres de Foire darem "espetáculos misturados com música, dança e sinfonias sob o nome de Opéra-Comique". Este termo apareceu pela primeira vez em avisos de publicidade em 1715, e o primeiro trabalho a assumir o título foi o Télémaque de LeSage, uma paródia da ópera de Destouches. No dia da abertura da Opéra-Comique na Foire St. Laurent (25 de julho de 1715), "a Comédia e a Opéra estavam desertas", segundo o Mercure de France. A Comédie-Française retaliou; De novembro de 1718 a 1724, apenas apresentações de marionetes e dançarinas de corda foram permitidas nos Théâtres de la Foire. Em 1716, uma trupe de atores italianos sob a direção de Luigi Riccobini foi convocada pelo Regente para Paris. Eles eram conhecidos como o Nouveau Théâtre Italien e moravam no Hôtel de Bourgogne, no Marais. O Nouveau Théâtre Italien aproveitou a

nova rodada de restrições mencionadas acima e preencheu a lacuna em La Foire St. Laurent com apresentações regulares de 1721 a 1723<sup>152</sup>.

Havia uma outra trupe, dos comediantes italianos, que, como mencionado acima, tinha conseguido retornar a Paris, notoriamente sob proteção do Duque de Orleans. Essa trupe – *Nouveau Théâtre Italien* [Novo Teatro Italiano] – se instalara no teatro do Hôtel de Bourgogne, onde representava *opera buffa* – um gênero de comédia em música em oposição a *opera seria* – e também obras em francês, rivalizando com a *Comédie Française*. Seu destino seria a fusão com a *Opéra Comique*, em 1762<sup>153</sup>, com o nome de *Comédie Italienne*.

Na década de 1760, as comédies *mêlées d'ariettes* eram mais do que meros *opere buffe* em francês. O diálogo e as construções animadas de cenas e atos de acordo com os princípios da *comédie* ilustram a herança nativa. As audiências exigiam excelência na atuação, bem como no canto. Do vaudeville os compositores de divertimentos herdaram formas estróficas e outras formas simples para suas árias e um estilo vocal muitas vezes perto de músicas populares. Os libretistas (que muitas vezes também eram dramaturgos) garantiram que os textos apresentavam uma variedade de entretenimento teatral e acompanhavam as últimas tendências. Mas a *opera buffa* forneceu modelos importantes para árias mais floridas (geralmente atribuídos à heroína), para duetos conversacionais e ocasionalmente para um conjunto instrumental maior<sup>154</sup>.

Nada está mais relacionado a ascensão das classes médias do que a ópera cômica, pela considerável simplicidade de montagem, a leveza dos temas – que não envolviam heróis mitológicos ou históricos – e pela sua tendência de fazer graça da nobreza e da dos divertimentos sérios, como a *opera seria* italiana ou a *tragédie lyrique*. Além do mais, a ópera cômica era mais fortemente marcada por um caráter local, ao contrário de outros gêneros que haviam passado por uma profunda internacionalização. Por fim, era aberta e acessível, em média, a pessoas de todas as condições<sup>155</sup>. A *opera buffa*, em especial, acabaria caindo no gosto do público francês – desde a classe média até a nobreza – por volta de 1750, quando ela era ainda interpretada como um intermédio cômico para as *tragédies lyriques*<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> ANTHONY, James R. “Théâtres de la Foire”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>153</sup> *Idem.* ; COOK, Elisabeth. “Paris”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>154</sup> BARTLET, M. E. C.; SMITH, Richard L. “Opera Comique”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>155</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVIII”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org). *op. cit.*, p. 416-17.

<sup>156</sup> VIGNAL, Marc. “As novas correntes musicais de 1750 a 1780”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org). *op. cit.*, p. 534- 35.

Embora seja um tanto complexo, este é apenas um histórico bastante geral dos divertimentos ou dos espetáculos sérios e seu desenvolvimento ao longo da segunda metade do século XVII até a primeira metade do XVIII. Nesses contextos institucionais desenvolveu-se uma cultura musical. Talvez agora possamos, ainda que com algumas limitações, retornar à imagem evocada por Ménuret no início de seu verbete:

Se transportarmos o homem mais incrédulo, e por consequência o menos conhecedor, a esses palácios encantados, essas academias de *música*, onde vemos a arte competir e superar a natureza; se ele escutar as declamações harmoniosas de uma atriz incomparável, sustentada pelo acompanhamento exato e proporcionado desses instrumentos tão perfeitos, poderá evitar de compartilhar dos sentimentos, das paixões, das situações expressas com tanta alma e verdade que, para me utilizar das palavras de um escritor do século passado, sua alma desprovida de toda ideia estrangeira, perdendo todo sentimento, não voará inteira sobre seus ouvidos?

Conforme temos visto, as academias de música se desenvolveram um pouco por toda parte em fins do século XVII, atingindo algumas vezes um público mais amplo. Também acompanhamos o surgimento da ópera francesa, sua rivalidade, mas também sua inesperada dívida para com a ópera italiana. O contexto evocado por Ménuret, em que uma atriz declama harmoniosamente, pode em certa medida ser compreendido como uma alusão ao estilo declamatório começado por Lully. Embora não existam quaisquer pistas mais profundas no verbete, é possível que ele se refira à *Académie Royale*, sinônimo direto de ópera em sua época. Do contrário, porque ela apareceria associada ao termo “palácios encantados”? Na França do século XVIII, o termo *académie* também podia se referir a simples apresentações públicas ou execuções privadas de música<sup>157</sup>. Se o autor tem em mente um contexto mais estreito do que o da grande ópera, podemos evocar as academias de província ou mesmo um âmbito mais privado de um concerto de salão. O que não torna essas conjeturas tão importantes é o fato de que a música de câmara francesa deve muito ao gênero operístico<sup>158</sup>.

Uma arte com dimensões condizentes com as condições de uma burguesia urbana ascendente, a música de câmara na acepção que teria até por volta de 1750 é aquela que não se distingue pela pompa de corte ou o luxo de grandes senhores, e por isso é mais “intimista”<sup>159</sup>.

Gozando de considerável prosperidade econômica, a burguesia em parte retomou elementos da vida musical da corte e dos salões da aristocracia, e em

---

<sup>157</sup> BROWN, HOWARD M.; FENLON, Ian. “Academy”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>158</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVIII”. *op. cit.*, p. 412-413.

<sup>159</sup> BEAUSSANT, Philippe. A música barroca da França “clássica”. *op. cit.*, p. 380.

parte criou, já em meados do século, os elementos de uma cultura musical autônoma, sobretudo nas grandes cidades europeias, como Londres, Paris, Leipzig, Hamburgo, Viena, Veneza e Nápoles<sup>160</sup>.

A música se torna o símbolo de estatuto social dessa classe média ascendente, ciosa de afirmar sua personalidade, mas inicialmente fazendo-o por meio de usos e hábitos das classes aristocráticas. Não obstante, as academias, concertos privados e saraus a domicílio tinham o papel de reforçar a distinção social obtida no trabalho comercial, que por ser extenuante, exigia um divertimento capaz de aliviar suas labutas. Esse argumento é utilizado com frequência por Ménuret, para quem a música tem na diminuição do esforço físico uma das suas maiores funções. O que se percebe, de outro lado, é uma concepção mais prática e social da música, no que ela “podia acrescentar à vida mundana e à moda”, mais ou menos em detrimento de seu valor estético<sup>161</sup>.

Os gêneros surgidos a partir dessa necessidade social se tornariam relevantes. O mais famoso, a “cantata francesa”, uma espécie de “ópera em miniatura” com dois ou três cantores e alguns instrumentos. Grandes compositores desse tipo de música foram Joseph Mouret (1682 – 1738), André Campra (1660 – 1744), Louis-Nicolas Clérambault (1676 – 1749) e Nicolas Bernier (1664 – 1734). A suíte (um conjunto de danças) teve grandes compositores, como Marin Marais (1656 – 1728), Antoine Forqueray (1671 – 1745), Jacques-Martin Hotteterre (1674 – 1763), Pierre Danican Philidor (1681 – 1731), Michel de La Barre (1675 – 1745) e Michel Corrette (1707 – 1795). O grande violinista e compositor Jean-Marie Leclair (1697 – 1764), por seu turno, foi um mestre da sonata (de origem italiana)<sup>162</sup>.

O surgimento de concertos públicos dependeu, de acordo com o historiador da música Henry Raynor, de dois fatores: a aparição de um público apreciador disposto a pagar para ver peças sendo executadas – em vez de tomar parte na apresentação – e uma autoridade municipal disposta a patrocinar esse tipo de espetáculo<sup>163</sup>. A ideia de concerto presume a atenção à música, em um acontecimento onde ela é o centro, ideia que ainda era estranha a maior parte da experiência musical europeia até o século XVII. A música experimentada era a música do serviço religioso, do *courrousel* real, ou seja, da ocasião vivida em que ela participava como arte auxiliar. Desse ponto de vista, o aparecimento de eventos cuja única função era entrar em

---

<sup>160</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVIII”. *op. cit.*, p. 412.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> BEAUSSANT, Philippe. “A música barroca da França ‘clássica’”. *op. cit.*, p. 380.

<sup>163</sup> RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. *op. cit.*, p. 363.

contato com a música, em que ela era o “centro da atenção social”<sup>164</sup> é uma novidade sem precedentes. Na França, o público tinha o hábito, talvez desde antes de Lully, de cantar as árias apresentadas na ópera a tal ponto que um cronista descreve o começo de uma delas como uma daquelas ocasiões em que um ministro religioso começa um hino e sua voz logo é abafada pela da congregação<sup>165</sup>. Atenção, portanto, ainda não queria dizer silêncio ou ausência de movimento por parte da plateia: esse tipo de etiqueta só se consolidaria de verdade no século XIX.

Na França, o *Concert Spirituel* foi o primeiro concerto público, fundado em Paris sob os auspícios de Anne-Danican Philidor (1681 – 1728), oboísta da *Musique du Roi*. A iniciativa de Philidor teve diferentes motivações, das quais a principal era a ausência de música durante as festas religiosas. Durante cerca de trinta e cinco dias no ano, a *Académie Royale de Musique* fechava suas portas em respeito ao calendário litúrgico, deixando a cidade sem uma fonte importante de espetáculos, pois a instituição detinha o privilégio sobre toda e qualquer música tocada na capital. Philidor, tendo em mente a onda dos concertos privados sob subscrição que eram dados nos salões de personalidades como o embaixador da Inglaterra, o duque d’Aumont, o tesoureiro Antoine Crozat, Madame de Prie e o príncipe de Conti, tratou de adquirir uma permissão para dar concertos de “música de capela”<sup>166</sup> utilizando a orquestra da ópera e solistas da *Chapelle*<sup>167</sup>. Assim, em 1725, surge o mais duradouro concerto público pago francês, executado na *Salle des Cent Suisses* no Palácio das Tulherias. Como o respeito aos dias santos era ainda uma regra, o *Concert Spirituel* não executava música vocal em francês, e no início apenas apresentou obras sacras (motetos, cantatas e outros) e instrumentais. A partir de 1728, entretanto, o espetáculo passa a apresentar música em francês, sobretudo trechos de óperas<sup>168</sup>. O espetáculo se tornou notável pela aparição de virtuosos vindos da Itália, dos estados alemães e da Inglaterra, e graças a ele diversas formas e gêneros musicais foram introduzidos na capital.

O tipo mais comum de concertos durante o século 18 foi o dado por uma sociedade musical local. Chamados de sociedade, academia ou *collegium musicum*, esses clubes eram constituídos principalmente por amadores, mas sua direção musical geralmente era de profissionais que trabalhavam de forma diversificada como músicos da igreja, professores de música ou dançarinos. As organizações geralmente surgiram de grupos de executantes que se conheceram informalmente. Durante o século 17, começaram a se constituir

---

<sup>164</sup> WEBER, William. “Concert (II)”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

<sup>165</sup> RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. *op. cit.*, p. 267.

<sup>166</sup> ANTHONY, James R.; COOK, Elisabeth. “Paris”. *op. cit.*, s/p.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. *op. cit.*, p. 370.

como sociedades e a realizar concertos públicos, e em alguns casos evoluíram para conjuntos profissionais no século XIX. Os primeiros incorporados foram aqueles em Frankfurt em 1713 e em Hamburgo, sob a direção de Telemann, em 1723. Em Paris, os principais conjuntos deste tipo foram o Concert des Amateurs (1769) e o Concert de la Loge Olympique (1780). [...] As sociedades não eram estritamente burguesas em seus membros ou em seus públicos, já que muitos deles atraíam os proprietários de terras e os artesãos mais bem educados. As sociedades mais conhecidas apareceram no norte e no centro da Alemanha, especialmente em Hamburgo, Lübeck e Leipzig, mas as sociedades musicais também eram fortes na Suíça, na Boêmia, na Áustria e na Escandinávia. Durante o século 18, surgiram em muitas partes da Grã-Bretanha e da França. A Académie de Musique estabelecida em Nantes em 1727, por exemplo, não só realizou concertos públicos, mas também realizada na instalação do prefeito e na procissão até a catedral no dia do seu santo padroeiro<sup>169</sup>.

O *Concert Spirituel* em especial, marcou a transferência de músicos da corte em Versalhes para Paris, que começava adquirir mais importância como centro musical. Um pouco por toda a parte, a música de concerto e a ópera se deslocava dos palácios dos reis para os palácios das musas:

As sociedades musicais ficaram em segundo lugar apenas para as cortes enquanto rede pela qual as novas obras circulavam pela Europa. As performances dos músicos na corte gradualmente se deslocaram para salas de concertos nas grandes cidades. Durante o século XVIII, o domínio pessoal dos monarcas deu lugar a estruturas burocráticas e a uma atividade política pública, e as instituições urbanas começaram a substituir os palácios como foco de vida social e cultural entre as classes altas. Os concertos foram realizados por várias combinações de amadores e profissionais, dependendo do tamanho e qualidade dos estabelecimentos de música da corte<sup>170</sup>.

Dessa forma, a cultura musical se aburguesa progressivamente, mas não adquire ainda os contornos que teria numa sociedade propriamente burguesa como no século XIX, algo que só se tornará visível na França por volta do último quartel do século XVIII.

A criação de academias se aprofunda no século XVIII, na França, graças à emergência de um público burguês desejoso de ouvir música. Na França, academias organizadas como sociedades de concerto, sobretudo de amadores, mas com participação cada vez maior de profissionais, existiram desde a primeira metade do século [XVIII] em Paris, Marselha, Bordeaux, Nîmes, Lyon, Lille e noutros pontos. [...] As academias de província, da mesma forma que as parisienses [...], contribuíram de maneira considerável para a extensão da cultura musical na França, sobretudo nos meios burgueses<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> WEBER, William. “Concert (II)”. *op. cit.*, s/p.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVIII”. *op. cit.*, p. 417.

O patrocínio nobre era procurado quase sempre, pois era difícil que órgãos como estes conseguissem oficialização sem o concurso de uma figura aristocrática. Com o tempo, passam a compartilhar o espaço das academias, lado a lado, o burguês e o nobre, contribuindo para uma cultura musical que não seria nem totalmente aristocrática nem totalmente burguesa. Antes disso, os salões principescos já se haviam aberto para uma elite de financistas e outros grandes burgueses<sup>172</sup>. A academia era mais fácil de manter do que uma orquestra particular, pois além de contar com a participação gratuita de amadores, podia cobrar a entrada mediante um sistema de subscrição, algo proibido a salões privados<sup>173</sup>.

Os novos espaços descritos aqui vão ser relevantes no desenvolvimento de uma nova cultura sentimental. O salão é um dos mais importantes nesse processo:

No salão, os grupos amigáveis perseguiam em primeiro lugar os prazeres estéticos, mais tarde intelectuais; nobres e plebeus, patronos ricos e escritores sem dinheiro misturados numa base de igualdade e de companheirismo. Em alguns casos, as ligações sexuais baseadas na "inclinação" foram celebradas. No início do século XVIII, lojas maçônicas também começaram a se espalhar, oferecendo um modelo masculino de companheirismo caloroso que ultrapassou as rígidas fronteiras sociais<sup>174</sup>.

Uma cultura de sentimentalismo nasce, assim, a partir de diversos espaços externos à corte. Ainda que em alguns deles a etiqueta de corte ainda exista<sup>175</sup> – como na ópera da *Académie* – novos modos de sentir e pensar estão sendo gestados ou veiculados nesses locais:

[...] novos modelos atrativos de refúgio emocional vieram a ser disseminados em centenas de romances, peças de teatro, pinturas e óperas. Esses modelos assumiram uma série de novas formas importantes: o casamento baseado no afeto, a família do pai benevolente ou figura paterna, as comunidades naturais que se imaginavam existir em ilhas tropicais ou em desertos do Novo Mundo [...]. Esse período, como já foi dito, tem sido muitas vezes considerado como uma "era da razão" em que uma nova ciência da natureza foi popularizada e novas doutrinas políticas e econômicas, como a idéia do contrato social ou as leis de oferta e demanda, adquiriram grande prestígio [...]. Mas aqui desejo insistir no caráter emocional especial de algumas (mas não de todas) dessas novas práticas, sobre a nova visão das emoções como uma positiva nos assuntos humanos e sobre o entusiasmo pela expressão emocional e pela intimidade – para o refúgio emocional de um código de honra prevaemente – expressa por muitos atores centrais aos eventos que conduzem à Revolução e

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 417.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>174</sup> REDDY, William M. *Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 145. Tradução minha.

<sup>175</sup> JHONSON, James H. *Listening in Paris: a cultural history*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 10.

continuam após ela. Proponho chamar coletivamente esses eventos interligados daquela época de "sentimentalismo" [...] <sup>176</sup>.

Juntamente com novas formas de sentir e pensar, desponta uma concepção de música como capaz de ajudar o indivíduo a refinar os nervos e o senso moral. A sensibilidade é tanto um resultado como um traço desse refinamento e do pertencimento a uma ordem aristocrática <sup>177</sup>.

Salões nobres, residências burguesas, salas de concertos, igrejas e quatro teatros públicos fariam com que fosse possível escutar música em Paris quase todos os dias. A música que se materializava nesses espetáculos certamente tinha dimensões maiores que no século XVII, mas não era ainda um de massa como seria no período pós-1789. Mesmo no século XVIII, a entrada na ópera do *Pallais Royal* seria cercada de restrições de etiqueta. Sob Lully, a ópera cobrava duas libras e doze *sous* pelos lugares na galeria e na plateia, e cerca de 10 libras nos melhores lugares <sup>178</sup>. A nobreza ocupava os camarotes, muitas vezes alugados por temporada e ocupados como verdadeiras *maisons* particulares. Os autores, por seu turno, recebiam 100 libras de *royalty* pelas 10 primeiras representações de sua obra, 50 nas próximas 20 ou (30 se fossem tragédias) apresentações, passando a obra ao total controle da *Académie Royale de Musique* após a quadragésima apresentação <sup>179</sup>. Esse regulamento mudaria apenas em 1776, em um clima de reforma que atingiria a ópera de alto a baixo.

Mais do que a formação de um público para a música, e de uma música cada vez mais aceita como objeto estético em si mesmo, o século XVIII também viu a articulação de um saber científico sobre os sons, que teve especial amplitude em Paris, nas primeiras décadas do século XVIII. A acústica, tornada popular através das produções de Joseph Sauveur (1653 – 1716), também viria a influenciar a forma de praticar e de pensar – sobretudo ao nível das ideias formais e científicas – a música na França.

## 2. 2 As Academias científicas: a formação da Acústica

A música é um exercício aritmético e oculto da alma, em que ela não sabe que está contando <sup>180</sup>.

---

<sup>176</sup> REDDY, William M. Framework for the History of Emotions. *op. cit.*, p. 146. Tradução minha.

<sup>177</sup> KENNAWAY, James. Bad Vibrations. *op. cit.*, p. 25.

<sup>178</sup> RAYNOR, Henry. História social da música: da Idade Média a Beethoven. *op. cit.*, p. 274.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> HANOVER. G. W. Leibniz Bibliothek. Prateleira LBr 1015 Bl. 8v. Carta a Christian Goldbach, 17 de abril de 1712. Tradução minha. Disponível em; <http://www.leibniz-translations.com/goldbach.htm>. Acesso em: 12/12/2017.

Se o fenômeno das academias de música permitiu a um público cada vez maior ter acesso à mesma em doses regulares, é também no contexto de academias eruditas que o conhecimento sobre o som se desenvolveu. O que é mais interessante no texto de Ménuret é o fato de que as academias estão por toda a parte, implicitamente, servindo de contexto ou de instituição-chave para pessoas como Mersenne, Bourdelot e Renaudot. Em parte essas instituições se rebelavam contra a inércia institucional que marcava as universidades no momento em que a Nova Ciência emergia<sup>181</sup>, ainda constituída de muitas possibilidades e disputas entre modelos epistemológicos distintos<sup>182</sup>. O que se busca aqui é realizar uma breve análise da formação da acústica no século XVIII e como ela permitiu que duas atividades musicais distintas, a prática e a teoria, começassem uma unificação. O maior responsável por esse movimento na França, foi o músico Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764).

O saber físico sobre o som sofreu um substancial incremento durante o século XVII. Galileu Galilei, filho do músico Vincenzo Galilei (note-se que era ligado à *Camerata de Bardi*), deu um importante passo ao associar o tom de uma nota musical ao número de vibrações ou oscilações que uma corda produzia ao emití-la, e não apenas função do comprimento dessa mesma corda. Logo, uma nota é aguda por comportar o maior número de oscilações por intervalo de tempo que outras notas. Marin Mersenne, cujos trabalhos são recomendados por Ménuret para o estudo da música, foi o primeiro a medir a frequência (resultado da quantidade de vibrações pelo tempo) de uma nota musical, por volta de 1636<sup>183</sup>. Mersenne foi um monge da ordem dos mínimos que habitou em Paris no século XVII, mantendo ali uma academia onde se discutiam diversas matérias. O monge era conhecido pela sua amizade com Descartes e pela sua produção gigantesca em teoria musical, fabricação de instrumentos e especulação filosófica e teológica sobre a música. A menção a Mersenne no verbete parece casual, mas, na verdade, Ménuret faz uso de um conceito teorizado pelo monge sobre a relação entre a música enquanto som e o nosso prazer.

O conceito utilizado se chamava “teoria da coincidência das vibrações”, e está presente na *Harmonie Universelle* de Mersenne. Ela tem alguns elementos fundamentais:

---

<sup>181</sup> SHAPIN, Steven. A revolução científica. *op. cit.*, p.141.

<sup>182</sup> CAMENIETSKY, Carlos Z. “Baroque Science Between the Old and the New World: Father Kircher and His Colleague Valentin Stansel (1621 – 1705)”. In FINDLEN, Paula (ed.). *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York – London: Routledge, 2004, p. 311.

<sup>183</sup> ROSA, Carlos A. de Proença. *História da Ciência: a ciência moderna*. Volume II, tomo I. Brasília: FUNAG, 2012, p. 137.

O primeiro deles consistia na determinação da natureza física do som. Em certa medida, isso é uma marca distintiva dessa teoria com respeito a todas as soluções teóricas anteriores. Certamente, havia em todas elas um reconhecimento implícito de que o som é o efeito de um fenômeno físico; contudo, parece-me que é apenas na teoria da coincidência que encontramos um esclarecimento mais preciso do que está em jogo. O som passa a ser entendido como o resultado de um choque de partículas ocasionado pela vibração de um corpo. Nesse contexto, já se encontra potencialmente incluído o segundo componente fundamental: a necessidade de um meio circundante que transmita a vibração. É precisamente aí que entra em cena a analogia com o arremesso de uma pedra num lago tranquilo. A transmissão das “batidas” é efetuada de um modo muito parecido com as ondulações que observamos quando atiramos a pedra. Ao serem percebidas pelo ouvido, tais vibrações são interpretadas como som. Eis o terceiro componente – este não mais de ordem puramente física, mas tangente ao contexto fisiológico. De fato, explicar os efeitos das vibrações no ouvido humano requer, por um lado, uma teoria fisiológica da audição e, por outro, uma teoria sobre os sentimentos resultantes da impressão originária por determinados intervalos musicais<sup>184</sup>.

O som, para Mersenne, é um “movimento capaz de ser ouvido”<sup>185</sup>, entendido em termos físico-matemáticos. Mas além disso, possui uma relação de intimidade com a teoria de como se percebem os sons, e é nisso que consiste a teoria das coincidências: sobre uma base como acabamos de descrever, ergue-se a explicação de que a percepção das consonâncias se dá exatamente quando o movimento de duas notas produzidas simultaneamente coincide no tempo. Isso explica, em termos de matéria e movimento, porque sentimos prazer ao escutar dois sons harmoniosos. Vejamos como Ménuret explica a percepção da música: “a consonância dos tons agudos parece mais agradável, porque sendo a coincidência das vibrações mais frequente, a alma é mais frequentemente atingida por elas, e se julga mais facilmente”<sup>186</sup>.

O registro em que opera a teoria de Mersenne é bastante importante, pois se trata de uma das manifestações do projeto mecanicista de compreensão do fenômeno sonoro. Esse programa seguirá pelo século XVII, desenvolvendo explicações físico-matemáticas, sempre auxiliada pela verificação experimental – de caráter diverso e à qual se atribuíam diferentes papéis –, em trabalhos de diferentes personagens, como Daniel Bernouilli, Joseph Sauveur, Newton, Euler, d’Alembert e Rameau<sup>187</sup>. A acústica, assim, se formalizou e estruturou solidamente no século XVIII, muito antes de outras áreas como a óptica e a termodinâmica<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> SILVA, Paulo T. A harmonia mecanicista de Mersenne. *Discurso*, São Paulo, n. 37, 2007, p. 79.

<sup>185</sup> *Ibidem*, 87.

<sup>186</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908.

<sup>187</sup> SILVA, Paulo. T. A harmonia mecanicista de Mersenne. *op. cit.*, p. 304.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

Esses estudos tiveram como efeito o de tornar a música um fenômeno cada vez mais materializado. Como diriam Suzannah Clark e Alexander Rehding, se referindo ao *Abregé de Musique* de Descartes, que abre afirmando “hujus objectus est sonus” (“cujo objeto é o som”): “com apenas um pouco de exagero essas quatro palavras resumem o impacto da revolução científica na música – mudar de uma música enquanto força divina para uma música enquanto fenômeno material”<sup>189</sup>.

Para Descartes, “o prazer era uma magnitude geométrica”<sup>190</sup>, determinado “por uma certa proporção entre o objeto e o sentido”. Sendo assim, o prazer se enquadrava na relação de proporções geométricas entre as sensações e os estímulos recebidos, de modo que a percepção facilitada tinha mais influência no prazer do que uma miríade de objetos aberrantes poderia produzir; o prazer é produzido pela capacidade de perceber distintamente as partes harmônicas entre si. Como afirmou Ménuret, “se julga mais facilmente” as consonâncias que se produzem no registro agudo em razão da frequência com que as coincidências de vibração ocorrem.

As questões que ligam William Derrham (1657 – 1735), Mersenne e Kircher são também de importância capital para compreender o que é a acústica em Ménuret. O artigo de Derrham citado no verbete pertence às *Philosophical Transactions*, foi publicado em 1708 após a realização de diversas medições importantes da velocidade do som, tanto as realizadas desde Mersenne, quanto as que o autor e seus amigos da Royal Society haviam presenciado. O artigo reúne, assim, diversas medições em diversas condições atmosféricas que se imaginava serem capazes de alterar a sua propagação. Determinantemente, *Experimenta et observationes de soni motu* (Experimentos e observações sobre o movimento do som) pretende refutar a ideia de Kircher de que a velocidade do som é variável<sup>191</sup>. Não obstante os esforços de diversos estudiosos, em um empreendimento que envolveu desde a *Accademia del Cimento*, passando pela Royal Society e a *Académie Royale de Sciences*, o século XVIII não chegou perto de uma conclusão clara em razão da diferença considerável entre a velocidade obtida por cálculo – sobretudo o cálculo rigoroso de Newton – e a obtida por experimento.

Ménuret não parece recorrer ao jesuíta Athanasius Kircher para outra coisa que não sua enorme capacidade sintética, seus experimentos diversificados e sua revisão da *Affektenlehre*. De todas as seis menções ao nome de Kircher, a maior parte se dá relacionada a experiências ou observações – que, de resto, caracterizam o uso das demais referências citadas por Ménuret

---

<sup>189</sup> PESIC, Peter. *Music and the making of modern Science*. Massachusetts: MIT, 2014, p. 90.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> BAILHACHE, Patrice. *Une histoire de l'acoustique musicale*. Paris : CNRS Editions, 2001, p. 153.

– de física, como a já descrita no capítulo anterior. Ao contrário de Mersenne e Descartes, Kircher cria que o som era uma qualidade cuja origem estava “na percussão dos corpos”<sup>192</sup>. Em grande parte, a tratadística de Kircher disponível à época de Ménuret trazia conteúdos tradicionais sobre a música. O jesuíta do Colégio Romano não compartilhava muitas das ideias de Mersenne: Kircher entendia o mundo como um todo orgânico, onde a natureza equivale “ao tecido das relações entre as coisas da qual nada pode escapar”, estrutura que era governada por simpatias cuja quantificação era impossível<sup>193</sup>. Uma importante noção é o de “música das esferas”:

Athanasius Kircher, na conclusão do livro *Musurgia Universalis*, publicado em 1650, procura demonstrar que toda a natureza não passa de música perfeita. Texto curioso onde o autor faz uma síntese de suas ideias com base em uma ampla e antiga tradição que visa comparar o mundo e seus fenômenos com uma sinfonia, um instrumento musical ou uma música. A harmonia da qual Kircher fala nestas cem páginas é caracterizada por uma preocupação estética, bem como por várias outras propostas da harmonia do mundo: a criação é linda [...]; a obra de Deus é perfeita, e cada coisa tem seu lugar e função determinados em todo o universo. Mas o jesuíta é acima de tudo um estudioso e seu discurso não se limita ao reconhecimento da beleza do mundo criado. Ele busca reunir seu conhecimento da natureza dentro de uma concepção harmônica do mundo<sup>194</sup>.

O “pitagorismo” aparente no trecho, tradição musical originada das ideias do matemático Pitágoras, pensava que “a harmonia musical e a cósmica estavam interconectadas”<sup>195</sup>. Pitágoras descobriu que as consonâncias mais agradáveis guardavam relações aritméticas entre si: a oitava, a quinta e a quarta eram respectivamente 1:2, 2:3 e 3:4<sup>196</sup>. A tradição pitagórica cristianizada associa a música ao número, mas não necessariamente assumia que Deus escreveu o livro da natureza por signos matemáticos; o número expressa abstratamente a harmonia entre as partes do todo, acessível pela razão e não pelos sentidos. O que o século XVII opera é precisamente a tensão entre “a ordem musico-matemática abstrata e o empirismo”<sup>197</sup>. Mersenne reconhece que a “consonância forma um continuo em vez de grupos discretos e que os homens percebem a consonância não apenas pela razão mas pelo sentido da

---

<sup>192</sup> CAMENIETZKI, Carlos Z. *L'harmonie du monde o XVIIIe Siècle : Essai sur la Pensée Scientifique d'Athanasius Kircher*, 698pf. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia) – Université Paris-Sorbonne, Lille, 1995, p. 461.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 553. Tradução nossa.

<sup>195</sup> NEUBAUER, John. *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992, p. 34.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 30. Descartes defenderá que o melhor tratamento é o geométrico e não o aritmético. Cf. PESIC, Peter. Music and the making of modern Science. *op. cit.*, p. 90.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 36.

audição”<sup>198</sup>. O conhecimento do aparelho auditivo é fundamental e ambos os tratados de Kircher e Mersenne oferecem descrições do seu funcionamento.

A crença na “harmonia universal” ou na “música das esferas” se manterá, entretanto, como um tópico retórico, um ponto de passagem obrigatório na tratadística musical posterior. É graças a ela que Kennaway pode afirmar em seu texto que a associação da música com a ordem – seja ela abstrata ou concreta, celeste ou terrena, social e política – é o seu traço mais importante no período antes de 1789. O texto de Ménuret não reflete isso diretamente, mas a partir das associações com o vitalismo, é possível pensar que a saúde também é uma questão de boa ordem e equilíbrio. Esse equilíbrio não é, contudo, o equilíbrio humoral, banido paulatinamente da fisiologia, mas o equilíbrio de influências externas – os seis não naturais – que o indivíduo recebe, principalmente as paixões.

Não obstante o interesse nas experiências – que não tinham a mesma relevância para o próprio Kircher – Ménuret aproveita muito bem os comentários que o jesuíta faz sobre a relação entre música e emoções. Vejamos em detalhe:

Hoje distinguimos duas espécies de tons, alguns das quais são chamadas de maiores e outros menores. Veja: *Maior, Menor & Musica*. O padre Kircher observou que esses tons tinham propriedades muito diferentes, e que tinham como objetivo excitar cada uma das paixões particulares; assim, o primeiro dos maiores é preenchido com majestade para inspirar a piedade e o amor de Deus; O segundo é, quando é baixo, mais adequado à ternura e à piedade; Quando ele é animado, ele excita a alegria; o terceiro e o quarto derramam lágrimas e dão compaixão; O quinto é feito para inspirar grandeza de alma e ações heroicas; a sexta e a duodécima coragem animada e a ferocidade do guerreiro, & c. Os tons menores são mais particularmente destinados a excitar medo, tristeza, comiseração, etc. Assim, quando se deseja aplicar a Música à Medicina, o compositor deve fazer sua aparência apropriada à condição do paciente e escolher os tons mais adequados para inspirar as paixões que parecem ser adequadas [...]<sup>199</sup>.

Um pouco antes desse comentário, Ménuret havia falado de como estes “tons” afetavam as emoções quando abordava a música dos antigos gregos, que ele julgava mais “patética”:

Eles distinguiram duas árias principais, das quais uma, chamada *Frígia*, tinha o poder de excitar fúria, raiva, animar coragem, etc. a outra, conhecida como a *ária dórica* (modus doricus), inspirava as paixões opostas e restaurava os espíritos inquietos para um estado mais tranquilo. Galeno fala de um músico que, com a *ária Frígia*, induziu ao furor um grupo de jovens bêbados, mudou

---

<sup>198</sup> FIX, Adam. *A Science Superior to Music*. *op. cit.*, p. 175.

<sup>199</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908. Tradução nossa. Ênfase no original.

de tom ao pedido dos mesmos, tocou o *Dórico* e no mesmo instante eles retomaram a tranquilidade<sup>200</sup>.

O que se configura nessas passagens é uma clara relação entre uma situação presente onde a música barroca se consolidava cada vez mais em torno dos modos maior e menor, naquilo que seria o sistema tonal consolidado no século XVIII, e as antigas associações entre modos ou organizações sonoras distintas – dórico, frígio, eólio, lídio e assim por diante – e estados específicos da alma. O que isso é propriamente atendia desde o século XVII pelo nome de *Affektenlehre* [doutrina dos afetos]<sup>201</sup>. A doutrina dos afetos nunca foi verdadeiramente uma doutrina no sentido estrito, pois teve muitas formas distintas que nunca chegaram a hegemonizar a prática e a teoria musical. Uma definição razoável desse pensamento, entretanto, pode ser feita da seguinte forma: a doutrina dos afetos estabelece que o objetivo da música é a comunicação de sentimentos entre o músico e o ouvinte. A música é capaz de induzir ou de representar diferentes estados de espírito, e é mediante o domínio de técnicas de composição e de expressão – os diferentes modos, tonalidades, acordes e intervalos – que se pode atingir esse fim. A base desse pensamento está na ideia grega do *éthos* musical, onde cada escala ou modo estava associado a uma emoção (vide Figura 2)<sup>202</sup>.

A doutrina dos afetos é muito mais importante para a Europa de fala alemã, onde ela teve figuras de vulto na sua elaboração como o músico Johann Mattheson (1681 – 1764) e o próprio Kircher. Todavia, a concepção de que a música é capaz de imitar a natureza e as emoções – a ideia de *mímesis* – esteve presente em quase todas as produções sobre teoria e prática musical entre os séculos XVII e XVIII. A ideia de imitação é um pressuposto central da estética musical barroca e, mais do que isso, é um dado da cultura artística ocidental. É um conjunto de práticas, códigos e representações sobre o papel da música e como ajudá-la a desempenhá-lo. Para além da ideia formal sobre a função social da música, existe a crença do compositor em seu ofício de que a mesma tem por objetivo reproduzir a natureza – desde o som dos pássaros ao suspiro amoroso –, comunicar imagens, sentimentos e ideias por meio de

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 905. Tradução nossa. Ênfase no original.

<sup>201</sup> A ideia de afeto (*afekt*) vem de vem do termo grego *pathos*, que chegou ao vocabulário francês via latim (*passio*). Afetos ou paixões são estados emocionais induzidos desde fora. O princípio fundamental da *Affektenlehre* era o de que a música podia induzir estados emocionais específicos no ouvinte. Essa tarefa podia ser desempenhada de muitos modos, seja pela associação de claves, ritmos, acordes ou movimentos melódicos a sentimentos específicos. Cf. Neubauer, John. La emancipación de la música. *Op. cit.*, p. 71, 72 e 76.

<sup>202</sup> FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 108.

códigos de práticas musicais<sup>203</sup>. Tomemos por exemplo os prelúdios de François Couperin. Alguns deles tem um título, como “A convalescente”, que deve exprimir a ideia ou sentimento geral da peça.

Os desenvolvimentos pelos quais a acústica passará durante as primeiras décadas do século XVIII trarão novos sentidos para o conceito de imitação, por isso é importante que deixemos de parte esse tema, pelo momento, para retornar ao objeto que viemos descrevendo até aqui. O estudo do som adquire novo folego na obra de Sauveur. Educado em La Flèche, o jovem matemático se tornou professor no Collège de France em 1681 e membro da *Académie Royale de Sciences* em 1696. O estudioso dedicou seus últimos vinte anos de vida à criação do que ele mesmo denominou *acoustique* [acústica]. Curiosamente, Sauveur sofria de problemas auditivos, e dependeu de assistência de músicos como Étienne Loulié (1654 – 1702), que acabaram por divergir de muitas das suas conclusões matemáticas quanto aos temperamentos musicais e a um sistema de música alternativo. Segundo Adam Fix, Sauveur acabou operando um divórcio relativo entre a música e os estudos feitos desde Mersenne<sup>204</sup>. Ele desenvolve com mais precisão matemática as leis que o monge havia postulado para descrever a frequência em cordas oscilantes – de utilidade direta para músicos e construtores de instrumentos.

Sauveur ficou muito conhecido na França pela sua formalização dos harmônicos, mas, como Fontenelle reconheceria em seu elogio fúnebre, ele teve o mérito de ter “encontrado uma pilha fragmentária de experimentos acústicos desorganizados e feito dela uma ciência coerente do som”<sup>205</sup>. Os grandes tratados *Musurgia Universalis* e *Harmonie Universelle* são bons exemplos desse tipo de “pilha fragmentária” – embora não tão fragmentária assim – que estava à disposição dos estudiosos do som. Ménuret recorre a esses tratados exatamente pelo número elevado e diversificado de observações neles presentes<sup>206</sup>. Sauveur, contudo, fez mais que consulta-las: ele as reproduziu e tornou mais precisas.

Sauveur seguiu uma tradição de pensamento musical preocupada principalmente com quatro questões: a natureza física e as propriedades do som, a divisão da oitava, a mecânica da audição humana e (talvez acima de tudo) o problema da consonância. Destes, Sauveur trabalhou extensivamente – mesmo maniacamente – nos dois primeiros, especulou brevemente sobre o terceiro, e praticamente ignorou o quarto. Em 1701, Sauveur reconheceu que

---

<sup>203</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech, Ways to a New Understanding of Music*. Portland: Amadeus press, 1995, p. 119.

<sup>204</sup> FIX, Adam. *A Science Superior to Music*. *op. cit.*, p. 187.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>206</sup> Provavelmente ele os conheceu de maneira indireta, a partir do *Traité des Effets de la Musique Sur le Corps Humain* [Tratado dos efeitos da música sobre o corpo humano], de seu amigo e condiscípulo em Montpéllier, Joseph-Louis Roger.

a acústica – definida enquanto o estudo dos corpos vibrantes e ondas que se propagam através de meios – não poderia mais ser devidamente chamada de *música*. Em vez disso, ele tornou claro em seu inédito *Traité de la theorie de la musique* de 1697 que “o objeto da música é som no sentido em que ele é agradável às partes do ouvido”. Sauveur designou a acústica como o estudo de *todos* os sons e, portanto, “uma ciência superior à música”. No pensamento de Sauveur, não havia harmonia abstrata separada do som e não havia som separado da mecânica dos corpos vibrantes. A acústica investigava apenas a natureza do som, nunca a harmonia da natureza<sup>207</sup>.

Desse modo, começam os primeiros estudos acústicos que não se destinam exclusivamente – como antes, com Mersenne e Kircher, Kepler, Descartes e Beeckmann – a explicar a harmonia musical. O som se torna um fenômeno mecânico cujo estudo compreende a música, mas vai além dela, porque explica o som em geral. É interessante como isso afetou a terapia de Ménuret porque nela o ruído também possui importância terapêutica: um curioso caso mencionado por ele conta de um jovem apotecário que curou uma epilética ao surpreendê-la com um tiro de fuzil!<sup>208</sup> Eis um bom exemplo de como o jovem médico estava afinado com as novas concepções. Mas antes de chegar até Ménuret, um percurso sinuoso aguardava os estudos acústicos.

A investigação em separado do sentido da audição, do som e do cérebro tiveram um efeito paradoxal na compreensão da música, pois geraram desconfiança com relação à percepção. Sauveur assumia que a sensação não tinha relação direta, mas uma modesta correspondência com a realidade:

A sensação não tinha nenhuma semelhança necessária, apenas uma correspondência, à realidade. Sauveur admitiu, por exemplo, a possibilidade de que “uma impressão em certos nervos pode gerar uma *sensação* de som completamente diferente do *fenômeno* do som (que ele viu como ondas que emanam de corpos sonoros e viajando através de um meio). Clarificando ainda que um intervalo musical é uma “união de impressões”, de modo que as impressões “coincidem de vez em quando”, Sauveur afirmou que a “teoria da coincidência” da consonância e, mais originalmente, que a música são fundamentalmente uma percepção humana – harmoniosas vibrações que ocorrem no “tímpano do ouvido” em vez de nos corpos vibratórios ou no ar intermédio. Assim, cordas vibrando com frequências  $f$  e  $2f$  irão coincidir bastante frequentemente, mas não se pode falar sensivelmente de uma *oitava*, a menos que estas vibrações coincidentes formem impressões em um ouvido menos humano. Assim, por analogia, se um alaúde é dedilhado em uma floresta e ninguém está lá, ele fará o som, mas não fará música. Além disso,

---

<sup>207</sup> FIX, Adam. *A Science Superior to Music. op. cit.*, p. 174. Tradução nossa.

<sup>208</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

uma oitava pode ser percebida por algum outro estímulo de nervos auditivos sem corpos vibrantes<sup>209</sup>.

Enquanto a acústica se torna quantificada, a música é descrita por ele em termos mais subjetivos. Acompanhando Mersenne, Sauveur insistiria que não existiam diferenças absolutas entre consonância e dissonância – antes descrita em grupos discretos como frações 1:2, 4:7 – mas um contínuo. O hábito traria o gosto por ambas ao ouvinte, e logo, a vivência individual e preferências adquiridas com a experiência eram tão importantes para a sensação de prazer quanto as explicações matemáticas que se poderia fornecer. A consonância entendida como prazer que se obtém ao escutar certos intervalos musicais era um julgamento estético mais do que uma experiência direta da realidade do fenômeno sonoro<sup>210</sup>.

Apesar de ter realizado essa separação complicadora entre o fenômeno do som e a sua percepção, a descoberta dos harmônicos é que produziria uma revolução na teoria musical. Sauveur afirmou que cada som produzido por um corpo homogêneo não é um som simples, mas composto por outros sons mais agudos, cuja frequência tem relação numérica com a do som fundamental que os originou. O principal tratado citado por Ménéuret, do qual ele afirma ter retirado “muitas luzes”, está basicamente construído sobre as ideias de Sauveur. O *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, de Joseph-Louis Roger dedica sua primeira parte inteiramente à física do som. Teoria dos “sons harmônicos” é definida da seguinte forma:

Esses sons, exprimidos por frações que tem a unidade por denominador, são chamados harmônicos, porque eles produzem um certo número de vibrações inteiras enquanto que o som fundamental, ou da totalidade da corda, não produz mais que uma. As cordas esticadas, quando se as pinça de uma certa maneira, têm a propriedade de fornecer esses sons<sup>211</sup>.

Esse fenômeno já havia sido notado antes por Mersenne, que não se aprofundou muito no seu estudo. Sauveur, por seu turno, descreveu a série harmônica com todos os seus componentes, o que incluía as consonâncias – expressas pelas razões simples, 1:2, 2:3 e 4:5 – e as dissonâncias – como 4:7 –, que produziam sons desagradáveis para muitos estudiosos.

Os harmônicos portanto, não precisam ser harmoniosos no sentido tradicional. Ao contrário do apelo de Mersenne à natureza em si mesma, a natureza artificial e mecanizada de Sauveur não discriminava entre consonância e dissonância; apenas os seres humanos poderiam fazer isso. Assim, Sauveur

---

<sup>209</sup> FIX, Adam. *A Science Superior to Music. op. cit.*, p. 177. Tradução nossa. Ênfase no original.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>211</sup> ROGER, Joseph- Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain. op. cit.*, p. 37-38.

uma vez mais abdicou da responsabilidade de demarcar o limite entre som musical e o som em geral, colocando esse problema firmemente sob a jurisdição dos praticantes de música<sup>212</sup>.

Segundo Adam Fix, a relação entre música e ciência no século XVIII não se deu por meio da filosofia ou de teorias, mas a partir da produção de instrumentos e convenções pelos estudiosos da acústica – como a frequência padrão, o temperamento igual e o metrônomo – e que foram sendo paulatinamente adotados pelos músicos<sup>213</sup>. Assim, a acústica não se voltava para corroborar ou aperfeiçoar a teoria musical, explicando a natureza da harmonia e da consonância, mas a prática musical – em plena ascensão durante o Barroco – e seus problemas. Essa utilidade prática já era visível para muitos. Conforme explicou Joseph-Louis Roger, a utilidade do “som fixo” é a de permitir que duas orquestras, uma em Roma e outra em Paris, “executem no mesmo tom”, e que se conheça os limites da audição humana: “por meio do som fixo, nós sabemos que o som mais agudo que nós podemos ouvir tem 6400 vibrações por segundo”<sup>214</sup>. Se Sauveur criou uma acústica que lavava suas mãos diante da tarefa de explicar o prazer da consonância e da harmonia musical, logo surgiu uma teoria musical baseada na natureza e na investigação do som físico. Essa criação se deve a Jean Philippe Rameau.

Rameau nasceu em Dijon em 1683; era o sétimo filho do organista Jean Rameau e de sua esposa Claudine Demartinecourt. Ser o sétimo de onze filhos pode ter sido a razão pela qual sua educação foi deficiente, tendo o pequeno Rameau sido retirado da escola por seu desempenho insuficiente. Sua prosa seria problemática até avançada idade, embora os relatos mais antigos digam que antes de aprender a escrever ele já dominava as notas musicais. Com dezoito anos, decidiu pela carreira musical e foi enviado para a Itália pelo pai (recurso comum à época), onde ficou menos de seis meses. Muito pouco se sabe sobre esses primeiros anos de vida, mas após a virada do século, no ano de 1702, ele já se encontra empregado como organista na Catedral de Avignon, embora tenha andado por diversas outras cidades nos quinze anos seguintes<sup>215</sup>.

Em 1722, pouco antes de ir para Paris, Rameau publica seu primeiro trabalho teórico, o *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels* [Tratado da harmonia reduzida a seus princípios naturais]. Rameau não havia entrado em contato com o trabalho de Sauveur, e os

---

<sup>212</sup> FIX, Adam. A Science Superior to Music. *op. cit.*, p. 184.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>214</sup> ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain. op. cit.*, p. 9 – 10.

<sup>215</sup> GIRDLESTON, C. M. *Jean-Philippe Rameau: his life and work*. New York: Dover Publications, 2014, cap. 1.

esboços do seu *Traité* remontavam a sua estadia em Clermont-Ferrand, em 1715. O que Rameau teoriza especificamente no tratado deve mais à tradição pitagórica, que ele utiliza a partir da divisão da corda<sup>216</sup> e na derivação dos intervalos consonantes a partir dela. Rameau expressa também o seu desejo de ver a teoria servir a prática musical, e com esse intuito, ele tenta alcançar leis para compreender como se daria a produção e progressão de acordes<sup>217</sup>.

Para Rameau, foi apenas questão de deixar de considerar as dissonâncias na “série harmônica” de Sauveur, deixando os intervalos consonantes restantes. Se soamos uma corda afinada em dó, as divisões sucessivas dessa mesma corda pelo meio (dó seguinte mais agudo), a dois terços (sol) e quatro quintos (mi) originarão as notas do acorde de dó maior<sup>218</sup>. Esse fenômeno era conhecido por todos os músicos e acústicos, desde Pitágoras. O que Rameau fez foi realizar diversas inferências a partir disso. A principal delas é que a nota dó, segundo nosso exemplo, seria a produtora da tríade de dó; à isso Rameau deu o nome de *basse fondamentale* [baixo fundamental]. Segundo Neubauer, são estes dois princípios – o “dedutivo e o permutacional” – que definem o sistema de Rameau. O princípio dedutivo permite produzir uma “hierarquia dos materiais musicais”:

Os intervalos se geram a partir de um som fundamental, segundo o princípio que afirma que as notas mais agudas estão de alguma maneira contidas nas mais graves. A ordem que seguem responde a dois princípios que, em certos momentos, entram em mutua contradição. À semelhança de Descartes e outros, Rameau ordena as consonâncias de acordo com a simplicidade das *ratios* matemáticas: “A ordem em que se originam, assim como a perfeição dessas consonâncias se determina pela ordem dos números. Assim, a oitava entre 1 e 2, que é a primeira a se produzir, é mais perfeita que a quinta entre 2 e 3 (*Tratado* 6). Porém, esta hierarquia muda pelo princípio permutacional de inversão. A inversão de um intervalo – que se obtém subindo uma oitava sua nota mais grave – se deriva sempre do (e, portanto, se subordina ao) intervalo primário que contém por si só a “ordem natural” (*Tratado* XLVI)<sup>219</sup>.

O princípio permutacional se baseava na identidade das oitavas. Lembremos da sequência dó, dó’, sol e mi. Ela não aparece na ordem em que o acorde de dó maior era usado: dó, mi e sol. Rameau contornou isso dizendo que se tratava meramente de uma inversão do acorde, ou seja, ele mantinha sua identidade não importando se estivesse na ordem fundamental

---

<sup>216</sup> A divisão da corda era um procedimento em que uma corda estendida e afinada em uma certa nota era dividida pelo dedo. Cada divisão obtinha um intervalo musical consonante: no meio, obtinha-se a oitava, a 2:3, para a quinta e a 4/5 para a terça. Geralmente era feita utilizando um instrumento de uma corda só chamado Monocórdio.

<sup>217</sup> CHANDLER, B. Glenn. Jean-Philippe Rameau and the *Corps Sonore*. *Athens Journal of Humanities and Arts*, Athens, vol. 4, n.1. Jan. 2017, p. 8.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>219</sup> NEUBAUER, John. La emancipación de la música. *op. cit.*, p. 123. Tradução nossa.

(dó – mi – sol) ou não. Com a associação entre a teoria original do *Traité* e o corpo sonoro de Sauveur, surge o tratado *Nouveau Système de musique théorique* [Novo sistema de música teórica], publicado em 1726. O tratado de 1722 já lhe rendera um crescente renome, e Rameau escreveu seu trabalho de 1726 quando já estava instalado em Paris; com 42 anos, ele está recém-casado com Marie-Louise Mangot, uma jovem de 19 anos. Rameau passa a utilizar as teorias acústicas de Sauveur como confirmação de seu procedimento feito em 1722, através da divisão da corda. O músico simplesmente fez o que Sauveur se recusou a fazer: ignorou, dentre os diversos tons produzidos pelo corpo sonoro, aqueles que eram dissonantes demais, e assim, acabou deixando apenas as notas que dão origem aos acordes. Assim, para Rameau, a natureza mesma confirmava suas conclusões: a tríade existe na natureza, mais do que em um procedimento de divisão numérica de uma corda estendida. Como nota Chandler, a respeito de Joseph Sauveur:

Sauveur afirmava que todos os corpos ressonantes obedecem à lei dos harmônicos. Ele percebeu que os harmônicos de número irregular eram mais fáceis de ouvir que os de número regular, que o ouvido tende a reconhecer os intervalos de quinta e de terça em adição à fundamental e que a série harmônica contém as notas do acorde maior em suas duas possíveis inversões além da sua posição fundamental. Uma vez informado das descobertas de Sauveur, bastava um pequeno passo para aplicação do princípio do *corps sonore* à teoria do baixo fundamental<sup>220</sup>.

Os problemas que sua fundamentação acústica da música gerariam se fizeram sentir desde cedo, como a falha em explicar nos mesmos termos as tríades menores, o modo menor e a origem do acorde de subdominante. O leitor, contudo, não precisará desses pormenores para compreender a intenção deste capítulo, dos quais ele pode prescindir. O que está em jogo, conforme se quer apontar, é a nova compreensão de Rameau: “a música era tanto uma ciência quanto uma arte e, enquanto tal, requer especulação teórica e metodologia prática”<sup>221</sup>. Além disso, o vocabulário do músico – baixo fundamental, *corps sonore*, tônica, dominante, inversões – está presente tanto em Ménéret quanto em Roger, embora mais ostensivamente neste último<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> CHANDLER, B. Glenn. Jean-Philippe Rameau and the *Corps Sonore*. *op. cit.*, p. 13. Tradução nossa.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>222</sup> Veja, por exemplo, em “[...] as notas agudas afetam muito mais que as graves, ainda que estas últimas sejam os verdadeiros tons harmônicos, o fundamento da harmonia”. DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X, p. 908.

Entre 1730 e 1752 Rameau teve uma ascensão enorme como teórico musical. Por outro lado, sua carreira como músico demorou um pouco mais a decolar. Ele passou seus primeiros anos tentando achar libretistas para ajudá-lo a compor uma ópera, e, enquanto isso, compôs música para o Teatro de Feira e o Italiano, obtendo alguma popularidade nesses espaços. Por volta de 1733, o arrecadador de impostos Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière (1693 – 1762) se torna seu patrocinador. La Pouplinière era um grande mecenas das artes, mantendo um salão na Rue de Richelieu, local que frequentaram também Voltaire e Rousseau<sup>223</sup>. Rameau finalmente estreia sua primeira ópera em 1735; *Hippolyte et Aricie* [Hipólito e Arúcia] sofreu críticas por parte dos músicos, que a acharam difícil e volumosa demais. O compositor André Campra diria que com a música de *Hippolyte et Aricie* se poderia fazer outras dez óperas<sup>224</sup>. Deu-se uma querela entre os defensores da tradição lullista e os defensores da nova orquestração e da nova composição, frutos da ousadia de Rameau. Vencedor da controvérsia, entre os 52 e os 81 anos, ele comporia quase que uma ópera por ano, e por volta de 1745, tendo se tornado compositor da Câmara do rei, ele era “universalmente admirado” e “cumulado de honrarias”<sup>225</sup>. Em 1751, por exemplo, o público identificou o músico em uma apresentação de *Pygmalion* [Pigmaleão] e irrompeu em ovações que comoveram profundamente<sup>226227</sup>.

Pelos anos 1750, o músico começa a flertar com o partido filosófico e com a *Académie Royale de Sciences*. Tudo começara em 1737, quando ele publicou *Génération Harmonique* [Geração Harmônica], obra de síntese entre as publicadas anteriormente, que o músico dedicou à *Académie* na esperança de ser ali admitido.

No ano de *Castor e Pollux*, submete ao julgamento da Academia um trabalho de erudição, *A geração harmônica*. Enuncia doze proposições acústicas baseadas em sete experiências de ressonância e vibração dos corpos, e explica a harmonia por uma hipótese de Mairan sobre a elasticidade do ar que torna

---

<sup>223</sup> BEAUSSANT, Philippe. “Jean-Philippe Rameau (1693 – 1764)”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). História da Música Ocidental. *op. cit.*, p. 494.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 495.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> “As obras dramáticas de Rameau cobrem todos os gêneros praticados na ópera da época. A *tragédie lyrique* [tragédia lírica], em primeiro lugar: obra em cinco atos, de enredo corrido e sem se desviar do tom sério, contido, como *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre* [Zoroastro], *Les Boréades*. A *Pastorale héroïque* [Pastoral heroica]: obra em três atos, de tom mais ligeiro (*Zaïs*, *Acante* e *Céphise*). A *opéra-ballet* [ópera-balé]: obra com muitos enredos, mas brevemente tratados – um por ato –, que se agrupam em torno de um tema, e que destina um espaço muito grande à dança; a mais conhecida dessas *opéras-ballet*, merecidamente, é *Les Indes galantes*, cujos quatro enredos só tem em comum seu exotismo. Dignas de menção, nessa categoria, são *Fêtes d’Hébé* e *Les Surprises de l’amour* [As surpresas do amor]. Havia também o que ficou conhecido como *actes de ballet*, peças de ato único cujo tom é em geral ligeiro: *Pygmalion*, *La Naissance d’Osiris* [O Nascimento de Osíris], *Anacréon* [Anacreonte]. E, por fim, a comédia: *Paltée*”. *Ibidem*, p. 497-98.

possível a produção e a percepção de vários sons ao simultâneos. No dia 12 de janeiro de 1737, Réaumur, Mairan e o abade de Gamaches emitem uma opinião elogiosa sobre este tratado de música “que pretende demonstrar a ligação entre leis da harmonia e das matemáticas”. E concluem: “Os pontos de vista fundamentados do grande saber que ele demonstra em sua arte e do que ele já apresentara em seus escritos sobre harmonia pareceram-nos novos e dignos de atenção dos eruditos”<sup>228</sup>.

A admissão esperada na *Académie*, porém, não veio junto do elogio. Ainda assim, sua obra despertara a atenção de Diderot, que se oferece para a ajuda-lo a apresentar as *Memoires ou l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique* [Memórias onde se expõem os fundamentos do sistema de música teórica e prática] diante dos membros daquele corpo. Após uma exposição, em 19 de novembro de 1749, um parecer favorável de d'Alembert o motiva a utilizar seu discurso para compor um novo tratado, o *Démonstration du principe de l'harmonie* [Demonstração do princípio da harmonia]. Os enciclopedistas, que haviam aprovado o discurso de Rameau diante da *Académie*, se sentiram ofendidos pelo uso desautorizado do termo “demonstração”, pois isso queria dizer que a sua teoria estaria provada – demonstrada – e para muitos deles esse não era o caso.

A metodologia de Rameau não via no experimento “o ponto de partida ou o critério final para a conclusão científica”<sup>229</sup>. Se por um lado os enciclopedistas o admiraram pela sua avidez em “aplicar a ciência e a razão às artes” e por basear os fatos no “princípio único e simples” do baixo fundamental, por outro desprezaram sua herança metodológica cartesiana<sup>230</sup>. Apesar da rusga com os enciclopedistas, o trabalho de Rameau passa a gozar de intensa vulgarização, por duas razões: o século XVIII já se identifica como o momento em que a literatura didática e técnica de música se amplia e ganha as prensas com mais facilidades, como também o crescente público musical que se interesse nesses assuntos<sup>231</sup>. Christian Iordanou fez notar que, para o intervalo 1751 – 1760, 53.33% dos tratados sobre música são interpretações, defesas ou críticas do sistema rameauísta<sup>232</sup>.

Pode ser evidente para nós, mas não o era, de maneira alguma, na época. Um som jamais é puro, ele é a combinação de um som fundamental com sons

---

<sup>228</sup> BADINTHER, Elisabeth. *As paixões intelectuais: desejo de glória (1735 – 1751)*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 158.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>231</sup> IORDANOU, Charis. *La théorie de la basse fondamentale en France : Étudo de sa diffusion et de sa didactisation a XVIIIeme siècle*, 627f. Tese de Doutorado (Doutorado em Musicologia) – École Doctorale V, Université Paris-Sorbonne, Lille, 2011, p. 177. Disponível em: [http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Iordanou\\_Charis\\_2011.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Iordanou_Charis_2011.pdf). Acesso em: 15/12/2017.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 179.

secundários que chamamos de “harmônicos”. O achado de Rameau consistiu em explorar até as últimas consequências o fato, comprovado empiricamente, de que o acorde perfeito maior constitui-se dos primeiros harmônicos naturais. Assim, toda a lógica da composição musical clássica vê-se fundada na razão. Um homem do século XVIII precisava disso para sentir-se à vontade. Em 1722, Rameau voltou a instalar-se em Paris de onde não mais arredaria o pé. Já se tornara celebre, mas somente como teórico e filósofo; para a cabeça de seus contemporâneos era difícil aceitar que Rameau fosse “também” músico. É que naquela época os compositores não tinham habito de divagar longamente sobre a teoria; dali para a frente as coisas mudaram<sup>233</sup>.

Quando chegamos ao ano de 1752, a Enciclopédia está a todo vapor e a carreira de Rameau – e da ópera francesa – está iniciando um sinuoso declínio. Seu valor como *philosophe*, entretanto, foi decisivo enquanto durou.

### **2. 3 Da Encyclopédie, a Querela dos Bufões (1752 – 1754) e as mudanças no gosto musical parisiense**

PARTIDÁRIO, s. masc. (*Gram.*) Aquele que abraçou o partido de alguém ou alguma coisa; houve um tempo em que se pensou tratar aqui dos *partidários* da música italiana como se fossem criminosos de estado<sup>234</sup>.

Até aqui, tentamos reconstituir, de modo bem geral, a situação da música na primeira metade do século XVIII. Vimos como se formaram as suas principais instituições e como novos hábitos e atitudes associados as classes emergentes e às elites se formaram. Nesta parte, o que busquei ressaltar é como as ideias de Ménuret sobre a música estão marcadas por essas mudanças sociais e culturais, e como, também, ele as interpretou e retratou. O contexto da *Encyclopédie* nos ajudará a filtrar e compreender não apenas as questões que se colocaram para o jovem médico e as influencias que sofreu, mas também as opções que faz entre aquilo que o enciclopedismo lhe oferecia e aquilo em que acreditava. De todo o material disponível, é possível depreender uma seleção, por meio do sistema de remissões do dicionário e por meio das *omissões* que o próprio Ménuret fez, deliberadamente, ao construir seu argumento sobre a natureza e o poder da música. Ao longo do texto, portanto, busquei relacionar as ideias do verbete aos debates musicais que ocorreram na década de 1750 envolvendo os enciclopedistas.

---

<sup>233</sup> BEAUSSANT, Philippe. “Jean-Philippe Rameau (1693 – 1764)”. *op. cit.*, p. 494.

<sup>234</sup> DIDEROT, Denis. “Partisan”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, vol. XII, p. 105. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.11:96.encyclopedie0416>. Acesso em: 15/12/2017.

Em primeiro lugar, é importante notar que o verbete de Ménuret figura junto aos demais verbetes incluídos na rubrica “Musique” [Música], que compreendia a artigo homônimo e alguns outros, como “Musique des Hebreux” [Música dos Hebreus] e “Musique, Prix de” [Prêmio de Música]. À exceção do verbete de Ménuret e de Musique des Hebreux, os demais artigos são de Jean-Jacques Rousseau, que como se sabe foi o responsável por redigir a parte de música da *Encyclopédie*. As remissões contidas em Efeitos da Música são quase todas feitas a artigos da pena do genebrino. No geral, o conjunto de verbetes da rubrica não tem muita aparência de coesão. Musique, o artigo principal e mais extenso, contudo, é uma obra de dedicação, bem como a de Ménuret.

Não parece ter havido qualquer chance de que Ménuret e Rousseau tenham se conhecido em virtude da sua colaboração, pois os artigos do genebrino estavam prontos desde muito antes que o médico estivesse em Paris<sup>235</sup>. Além disso, Diderot e Rousseau haviam rompido em 1757<sup>236</sup>, sem comunicação pessoal após isso. É provável, contudo, que Ménuret tenha trabalhado com os manuscritos de Rousseau, de onde ele tirou algumas ideias gerais e indicações de leitura, como os tratados de Kircher e Mersenne. É realmente curioso que alguns historiadores do vitalismo tenham dito que Ménuret algumas vezes assinara seus livros como “Jean-Jacques” em vez de “Jean-Joseph”, justamente para expressar sua admiração por Rousseau<sup>237</sup>.

Ménuret, de fato, reproduz algumas das afirmações de Rousseau e do Discurso Preliminar. O artigo “Musica”, de Rousseau, é de aparência bastante corriqueira até que se passem algumas páginas. Ele começa descrevendo, de maneira bem tradicional, as divisões usuais da música antiga e da moderna, mostrando os conteúdos de cada uma delas. Na música especulativa, por exemplo, alguns autores associam o prazer que experimentamos à comparação entre as diferentes características graves e agudas, rápidas ou lentas, e isso está presente em Ménuret<sup>238</sup>. Mas o genebrino se distancia disso à medida em que prossegue seu verbete. Após falar de como os pitagóricos enxergavam “música” em todas as coisas, e criam que a harmonia da alma podia ser reestabelecida por meio dessa arte, ele afirma: “A *Música* parece desprovida

---

<sup>235</sup> Rousseau afirmou que após entregar seus artigos, em 1751, só os viu após a sua publicação. Cf. NEUBAUER, John. La emancipación de la música. *op. cit.*, p. 141.

<sup>236</sup> BADINTHER, Elizabeth. As paixões intelectuais: Exigência de Dignidade, vol. 2. *op. cit.*, p. 228.

<sup>237</sup> WOLFE, Charles T.; TERADA, Motoichi. The animal economy as object and program in Montpellier Vitalism. *op. cit.*, p. 543.

<sup>238</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Musique”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X, p. 898. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/10/3792/>. Acesso em: 12/12/2017.

hoje desse grau de potência e de majestade, ao ponto de nos fazer duvidar da verdade desses fatos, ainda que atestados pelos mais judiciosos historiadores e pelos mais graves filósofos da antiguidade”<sup>239</sup>.

Em seguida, ele afirma: “Se nossa música exerce pouco de seu poder sobre as afecções da alma, em compensação ela é capaz de agir fisicamente sobre o corpo; testemunha disso é a história da tarântula [...]”<sup>240</sup>. Logo, o filósofo reconhece que o som físico age sobre o homem de forma efetiva, e como exemplo disso ele cita o tarantismo, espécie de ritual folclórico em que os habitantes da região italiana da Apúlia buscavam na música e na dança o antídoto para a picada da aranha. O tarantismo era um fenômeno misterioso, estudado desde o século XVII por diversos pensadores; com efeito, era a única doença cuja cura – diziam os médicos – dependia unicamente da música. Ménuret admite que no tarantismo, ela “se tornou o remédio específico [...], onde deve-se notar que age principalmente excitando o paciente à dança, e é ineficaz se não produzir esse efeito”<sup>241</sup>. Esse tema é relevante e interessante, mas será abordado com mais vagar no capítulo seguinte, onde retomaremos as ideias médicas que Ménuret mobiliza para pensar sua terapia. Além do tarantismo, Rousseau cita algumas das experiências físicas de Kircher, e outras observações que Ménuret também menciona. Mas enquanto elas servem de analogia para a ação da música em Ménuret – pois ela é “o som modificado”<sup>242</sup> –, Rousseau crê que as mesmas não passam de pura física.

Todos esses exemplos, cuja maior parte pertence mais ao som do que à Música, e para os quais a Física pode dar algumas explicações, não nos tornam mais inteligíveis ou mais credíveis os efeitos maravilhosos e quase divinos que os antigos atribuem à Música. Vários autores se atormentaram na tentativa de explica-los<sup>243</sup>.

Rousseau julga que é necessário tentar reconstituir a prática musical grega, procedimento cujo objetivo é demonstrar que os recentes esforços dos músicos e acústicos contribuíram para tornar a música moderna francesa variada apenas em aparência, pois a riqueza original da *mousiké* grega havia sido abolida em nome de novos temperamentos e práticas que não melhoraram, e sim, abafaram a graça e a leveza da melodia por meio de acompanhamentos pesados e complexos. Em suma, a música moderna era muito inferior à

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 899.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 899.

<sup>241</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 906.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 907.

<sup>243</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Musique”. *op. cit.*, p. 900. Tradução nossa.

antiga. Certo que os instrumentos gregos eram inferiores e que eles também não conheciam a música “a diversas partes”, ou seja, a harmonia e o contraponto<sup>244</sup>.

Os argumentos de Rousseau são muito contundentes no sentido de condenar a música francesa e defender a italiana como a única que corresponde aos verdadeiros ideais da imitação – a simplicidade e a naturalidade –, como o trecho abaixo sugere:

Nós ganhamos deles por este lado, e é uma vantagem considerável, uma vez que é certo que a harmonia é o verdadeiro fundamento da melodia e da modulação. Mas não abusamos dessa vantagem? É uma dúvida que se está muito tentado a ter quando se ouve nossa ópera moderna. O que! esse caos, essa confusão de partes, essa multidão de instrumentos diferentes, que parecem insultar-se mutuamente, aquele barulho de acompanhamentos que sufocam a voz sem sustentá-la; assim como tudo isso os faz verdadeiras belezas da música? É aí que ela obtém força e energia? Seria, portanto, necessário que a música mais harmoniosa fosse, ao mesmo tempo, mais emocionante. Mas o público aprendeu forçosamente o contrário. Consideremos os italianos nossos contemporâneos, cuja música é o melhor, ou antes, a única boa no universo, no julgamento unânime de todos os povos, exceto os Franceses que preferem a sua. Vide qual a sobriedade nos acordes, que bom critério na harmonia! Essas pessoas não pensam em medir em partes a estima que tem pela música; Suas óperas são apenas duetos, e toda a Europa os admira e imita. Certamente não é por multiplicar as partes de sua música que os franceses conseguirão fazer com que ela agrade aos estrangeiros. A harmonia é admirável se utilizada adequadamente; tem encantos aos quais todos os homens são sensíveis; mas não deve absorver a melodia ou o *bel canto*. Nunca os mais belos acordes do mundo serão interessantes, como as inflexões tocantes e bem organizadas de uma voz bonita; e quem reflete sem parcialidade sobre o que o toca mais em uma música bonita e bem interpretada, sentirá, diante do que quer que seja dito, que o verdadeiro império do coração pertence à melodia<sup>245</sup>.

A crítica prossegue, ainda mais contundente, dessa vez atingindo a prática vocal e poética da ópera francesa, cujos músicos não são capazes de embelezar com devido critério:

Não é que eles não saibam fazer um acompanhamento das palavras *acalmar* ou *repouso*; que eles não sejam muito atentos para expressar a palavra *céu* por sons altos, as palavras *terra* ou *inferno* por sons baixos, a executar trilos para *relâmpago* e *trovão*, para fazer *saltar um furioso monstro* por vinte saltos de voz e outras puerilidades semelhantes. Mas abraçar a ordem de uma obra, expressar a situação da alma ao invés de se divertir no sentido particular de cada palavra; para materializar a harmonia dos versos, imitar, em uma palavra, todo o encanto da poesia por uma música adequada e relativa, eis o que eles ouvem tão pouco, que eles pedem a seus poetas pequenos versos cortados, prosaicos, irregulares, sem número, sem harmonia, polvilhados com pequenas palavras líricas, *flui*, *roubai*, *glória*, *murmúrio*, *eco*, *ramagem*, no qual esgotam todo o seu conhecimento harmônico; eles começam mesmo a fazer

---

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 901. Itálico nosso.

suas próprias músicas e, em seguida, fazem as palavras caberem pelo versificador: a música governa e a Poesia é a sua empregada e serve, que de tão subordinada, não se percebe na ópera que o que se está ouvindo são versos<sup>246</sup>.

Logo, a música moderna age contra seus próprios efeitos, pois o seu verdadeiro poder é o de acompanhar e embelezar a poesia, tornando-a eficaz não aos sentidos, mas ao coração. Ménuret, Rousseau e o Discurso Preliminar convergem, até aqui, numa visão negativa dos músicos de seu tempo. Observemos o seguinte trecho do verbete Efeitos da Música: “Ao prazer que excita a Música, pode-se unir seu efeito sobre as paixões, parte em que a música moderna é muito inferior à antiga, sem dúvida pela simples falta de atenção de nossos músicos”<sup>247</sup>. O Discurso Preliminar, ao examinar o lugar da música entre as artes, admite que a capacidade de imitação dessa arte é menor do que a das demais, e isso “se deve atribuir menos à sua natureza do que a pouca invenção e recursos na maioria dos que a cultivam”<sup>248</sup>.

Comparando os trechos acima, percebe-se que o estado contemporâneo da música é deplorado por todos os autores. Ménuret está em uníssono com o dicionário e com Rousseau, quanto ao seu desajuste. Este último, contudo, atribui o fato a uma artificialidade da harmonia, um exagero tomado por sofisticação; o Discurso Preliminar atribui a pouca capacidade de imitar da música moderna à falta de gênio dos compositores, pois é deles que depende o estudo das formas de representar a natureza, de imita-la por meio de sons<sup>249</sup>. Ainda que os músicos já estivessem começando a desfrutar de melhores condições gerais de vida, a música ainda é considerada como a arte a ocupar o último lugar na ordem da representação e sua falta de autonomia com relação à palavra – a música instrumental ainda era mal recebida na França – refletiria esse fato<sup>250</sup>. Apesar de adotar os argumentos que colocam as mazelas da música sobre as costas dos músicos de seu tempo, Ménuret não condena a harmonia, como Rousseau, e não pede do músico um gênio requintado, mas sim, apenas simplicidade, naturalidade e facilidade de assimilação.

As diferentes camadas de argumentação, os discursos distintos que circulavam sobre a música naquele momento parecem se amalgamar uns sobre os outros em sua fala; ele assume

---

<sup>246</sup> *Ibidem*. Itálico do autor.

<sup>247</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908.

<sup>248</sup> DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. “Discours Preliminaire des Editeurs”. *op. cit.*, p. XII. Disponível em: <https://encyclopedie.uchicago.edu/node/88>. Acesso: 12/12/2017.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. Politics, the French Revolution, and Performance. *op. cit.*, p. 53-57.

certas opiniões sem, contudo, leva-las até suas consequências mais diretas. Tentaremos explicar isso com mais clareza, pois o que imaginamos é que o texto de Ménuret sintetiza diversas tendências discursivas sobre a música que haviam tensionado a atmosfera intelectual parisiense alguns anos antes da sua chegada. Por um lado, o que cremos é que ele evita questões que seriam complicadas do ponto de vista político, mas não deixa de considera-las sob uma forma menos radical. Tomemos como ponto de partida a crítica final de Rousseau:

Por que a velha música de Lully nos interessa tanto? Por que todos os seus emuladores ficaram tão longe atrás dele? é porque ninguém entre eles compreendeu, como ele, a arte de combinar música com palavras; É que o seu recitativo é, de todos, o que mais se aproxima do tom da natureza e da boa declamação. E ainda sim o acharíamos muito distante disso se desejássemos examiná-lo de perto! Não vamos, então, julgar os efeitos da música antiga pelos nossos, já que ela não nos oferece mais qualquer coisa de semelhante à primeira<sup>251</sup>.

O ponto abordado por Rousseau é delicadíssimo, já que por “emuladores” de Lully ele está se referindo a toda a música de ópera francesa, incluindo o famoso Rameau. Como já afirmamos, Rameau não era apenas famoso como teórico; a partir de 1733, ele estreia como compositor de óperas e de balés na *Académie Royale de Musique*. Para muitos ele era um continuador da tradição de Lully, mas para um incomodado partido dentro e fora da *Académie* ele havia desvirtuado as ideias centrais do estilo lullista. O tipo de comentário que acabamos de ler parece inocente, mas pouca coisa era inocente no século em que a crítica estética e política andaram lado a lado. As palavras de Rousseau provavelmente teriam um gosto diferente para Ménuret, lidas pelo final da década de 1750.

Como devemos notar antes de prosseguir, toda a discussão acima se deu dentro da teoria da imitação. A *mimesis* foi a estrutura geral dentro da qual se deram as discussões sobre a diferença de valor entre a música antiga e a moderna. Basicamente existiram diversas versões, predominantes em diferentes contextos nacionais ou intelectuais. John Neubauer divide as tradições ou correntes miméticas da seguinte forma: (1) retórica musical, (2) teoria dos afetos, (3) teoria da entonação e (4) expressão musical. A noção retórica tentava associar códigos musicais a figuras retóricas – como se ela buscasse equivalentes musicais para o convencimento:

Nossas estruturas musicais diferem dos dispositivos retóricos da pura fala apenas em seu plano, temas ou objetos: portanto elas devem observar os

---

<sup>251</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Musique”. *op. cit.*, p. 901. Tradução nossa.

mesmos seis elementos que são prescritos ao palestrante: introdução, discurso, proposição, argumento, refutação e conclusão [...] <sup>252</sup>.

A dos afetos, como expliquei, buscavam codificar métodos de induzir emoções no ouvinte. A teoria da entonação buscava reproduzir musicalmente a entonação da voz – sua maior criação foi o estilo recitativo –, as pausas e pontuações e, por fim, a ideia de expressão condiz com a tentativa de caracterizar a imitação de emoções por esse termo, reservando a palavra “imitação” para os sons presentes na natureza. Conforme veremos mais adiante, a noção de natureza – seja como um conjunto de leis, seja como um estado originário e mais “natural” – também varia de autor para autor. Como sintetizou Neubauer, “a mimesis relaciona a música com a natureza insistindo que os sons representam” <sup>253</sup>.

Quase todos os tratados teóricos e didáticos da primeira metade do século 18 devotam muitos capítulos à retórica musical e aplicam a terminologia retórica à música. Um repertório de expressões formulares (figuras musicais) estava disponível para representar as emoções e para “figuras de discurso”; um vocabulário de possibilidades musicais, por assim dizer <sup>254</sup>.

É útil notar que, apesar das classificações expostas acima, “os mais variados tipos e métodos se mesclam e não podem ser diferenciados” <sup>255</sup>. Neubauer e Harnoncourt divergem quanto à relação ou separação entre a retórica musical e a teoria das paixões, mas não é necessário se prender a uma estrita separação, tampouco a uma relação direta: é mais prudente levar em conta as diferentes acepções que a ideia de imitação adquire em cada autor. Harnoncourt fala exclusivamente de música instrumental, e vale a pena recuperarmos, com ele, algumas categorias imitativas utilizadas por músicos e teóricos da música. O que nos interessa de perto é o aspecto prático envolvido nas categorias imitativas, pois ele irá governar o fazer musical e as expectativas que o público de música criava com relação a peças instrumentais: “Afim, a música Barroca sempre tenciona fazer um discurso, representar e evocar ao menos um sentimento geral ou *Affekt* [afeto]. E finalmente, “falar em tons” desempenhava um papel fundamental na música entre 1650 e 1850” <sup>256</sup>.

A possibilidade de transformar música em discurso podia ser derivada da prática musical desenvolvida em torno do texto litúrgico ou dramático:

---

<sup>252</sup> MATTHESON *Apud* HARNONCOURT, Nikolaus. Baroque Music Today. *op. cit.*, p. 119.

<sup>253</sup> NEUBAUER, John. La emancipación de la música. *op. cit.*, p. 188.

<sup>254</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. Baroque Music Today. *op. cit.*, p. 119.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 118. Tradução nossa.

Um motivo familiar de uma peça vocal é incorporada em uma peça instrumental e frequentemente tem um significado simbólico ou enigmático. A base mesma do discurso tonal está provavelmente conectada com essa citação consciente, e é ao mesmo tempo o seu vocabulário, por assim dizer: o repertório de figuras. Essas figuras são mais ou menos sequências fixas de tons que eram usados no século XVII no recitativo e solo vocal para certas palavras e conteúdos expressivos. Separados de seus textos, esses motivos eram então usados como figuras puramente instrumentais, mas eram capazes de evocar o sentido ou sentimento original no ouvinte através da associação. O conteúdo do discurso tonal era assim muito mais concreto do que nós pensamos, um fato que é também documentado nas fontes<sup>257</sup>.

Era esperado dos músicos que sua música pudesse falar, expressar. A prática mais antiga e mais direta era imitar o canto dos pássaros, o ruído do trovão e o furor de uma tempestade; outros investiam na “pintura” de quadros musicais – *tableaux*. Ancelet, um arguto observador da cena musical parisiense, falando das divergências violentas no gosto dos ouvintes da música italiana e da francesa, afirmaria que

[...] eu não conheço nada além de uma só [música], que é aquela que faz quadros, que pinta melhor as paixões e os diferentes caracteres, aquela que, em uma palavra, emprega com critério a melodia e a harmonia, segundo a natureza e a verdade, em consequência dos temas e palavras<sup>258</sup>.

A *Encyclopédie*, por se turno, localizou a música instrumental no ultimo grau na escala da imitação da natureza:

O seu desrespeito pela música instrumental se baseou sobre uma grande suposição subjacente e articulada por toda a *Enciclopédia*: A música era uma arte imitativa apreciada principalmente pelo reconhecimento da mente (*l'esprit*) do fenômeno natural que a mesma procurava imitar. Como a arte imitativa tinha parâmetros identificáveis dentro do qual julgar o seu valor, a música era tratada mais como uma experiência objetiva do que subjetiva<sup>259</sup>.

Uma ideia que perdurará por todo o século XVIII, a inferioridade da música instrumental é um fato para muitos dos seus debatedores, para os quais a falta de um elemento racional representado pela palavra prejudicaria a sua capacidade de imitar<sup>260</sup>. O músico fazia um cálculo

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 120. Tradução nossa.

<sup>258</sup> ANCELET. *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam : 1757, p. 5. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/Observations\\_sur\\_la\\_musique\\_les\\_musicien.html?id=uSx9uAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Observations_sur_la_musique_les_musicien.html?id=uSx9uAAACAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 15/12/2017.

<sup>259</sup> GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. Politics, the French Revolution, and Performance. *op. cit.*, p. 66 – 67.

<sup>260</sup> LOPES, Rodrigo. *O Conceito de Imitação na ópera Francesa do Século XVIII*, 158 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlia de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014, p. 31.

racional sobre sua composição, de modo a afetar e induzir o ouvinte à comoção mediante sua união ao aspecto cênico e poético; a ausência da palavra, contudo, era inadmissível, pois com o valor da arte todo associado à edificação moral, o grande apelo musical aos sentidos e à sensibilidade devia sempre estar a serviço de uma linguagem concebida como mais racional<sup>261</sup>. As regras da imitação, entretanto, estavam longe de ser consensuais, como afirmamos. Na tradição francesa podemos dizer que houve em grande parte o predomínio do gosto pela música unida às palavras no espetáculo da tragédia, onde a sua forma – devidamente contida e direcionada – realçaria o efeito das palavras. O que se vêem notando é o caráter marcadamente racional das categorias afetivas empregadas em música<sup>262</sup> nesse momento:

Pela perspectiva racional, a ópera primeiramente era captada e compreendida pela razão através dos ouvidos, seus modelos retirados da natureza reconhecidos e avaliados segundo as regras de imitação e verificado se a verossimilhança havia sido realizada com sucesso, e só depois disso eram os efeitos passionais promovidos de maneira controlada, pois a tragédia, e por consequência a ópera, era um deleite para as paixões humanas [...]<sup>263</sup>.

A música, assim, entendida por grande parte dos letrados como uma linguagem avessa à razão, devia se submeter a ela para que pudesse estar conforme o bom gosto; bom gosto que, ao menos no que dizia respeito às *tragédies lyriques*, estava conforme aos ideais aristocráticos. A realeza “procurava ver no palco a representação de seus costumes e comportamentos”<sup>264</sup>, por isso a ópera tinha um sentido didático e prático muito importante. Ela era a “encenação musical de crenças e identidades”<sup>265</sup>. A natureza, para essa sensibilidade do classicismo francês, era simples e clara e por isso se identificava com a razão; se muitos dos críticos do melodrama francês o vexaram por ser monótono, muitos deles talvez não ignorassem que a monotonia era um verdadeiro valor: “ela representava a linearidade da razão”; não obstante, ela também evocava

[...] a pouca mobilidade das hierarquias sociais, as quais permaneceriam sempre iguais em seus lugares, e essa estrutura social, com todos os status bem definidos, era o material literário usado nos textos das representações da ópera e os mesmos usados com a função de aperfeiçoamento dos costumes e produção dos efeitos morais em seus espectadores<sup>266</sup>.

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 33 – 34.

<sup>262</sup> FUBINI, Enrico. *Estética da Música. op. cit.*, p. 104.

<sup>263</sup> LOPES, Rodrigo. O Conceito de Imitação na ópera Francesa do Século XVIII. *op. cit.*, p. 37.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>265</sup> GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. Politics, the French Revolution, and Performance. *op. cit.*, p. 26.

<sup>266</sup> LOPES, Rodrigo. O Conceito de Imitação na ópera Francesa do Século XVIII. *op. cit.*, p. 41.

A ópera francesa era “talhada para se encaixar no gosto dos súditos mais distintos do rei”<sup>267</sup>, e ali era possível ver a “exibição do poder social”<sup>268</sup>. As pessoas iam à ópera da *Académie* para serem vistas, o que os contemporâneos chamavam de “arte de aparecer”, em um espetáculo moderado e contido tanto no sentido de evitar o efeito efetivamente trágico e tenso – “mais *galante* do que triste”<sup>269</sup> –, que, para os cultores do estilo italiano, estimulava aos sentidos mais do que a alma. O gosto era ditado, na prática, por grupos de pessoas poderosas socialmente, cujas reações aos trabalhos dos artistas podiam ser observadas pelas demais parte do público e adotadas. A moda mantinha seu poder sobre o gosto individual. A revolta de Rousseau para com a ópera francesa não é nada casual, porquanto “a experiência musical no Antigo Regime é estranhamente mundana, não sendo íntima o suficiente para transportar a alma nem majestosa o suficiente para unir seu público fragmentado”<sup>270</sup>. Ao contrário de ir à ópera para se emocionar, ia-se para polir as maneiras sociais, aparecer, conversar e para, claro, adquirir gosto e seriedade.

Conforme caminhou o século, e a despeito do preconceito com a música instrumental, os sentimentos começaram a ganhar mais importância como critérios do julgamento. O desdobramento de uma estética do gosto e dos sentimentos, cultivada por Charles Batteux (1713 – 1780) e Jean-Baptiste Dubos (1680 – 1742), e a ascensão da burguesia ao gozo dos prazeres musicais viriam a tornar a música uma experiência cada vez mais subjetiva<sup>271</sup>.

O que era moderno era a aceitação do nível interno do receptor do princípio da imitação pelo julgamento a partir dos sentimentos, apesar da estreita relação com as paixões humanas como campo específico da imitação. Daí a ideia de que o músico deveria imitar os tons, os acentos, os suspiros e as inflexões da voz, ou seja, todos os sons que a própria natureza expressava em sentimentos e paixões<sup>272</sup>.

Diante dessa nova legitimidade do sentimento, porém, existem diferentes interpretações. O bom gosto cultivado na ópera francesa – e defendido por Dubos e Batteux – previa que os sentimentos eram mediados ou medidos pela razão, em nome da moderação e do equilíbrio. Como havíamos dito mais acima, a irracionalidade da música instrumental era um problema para a tradição francesa; com Rameau, abre-se uma via de valorização dessa atividade, uma vez

---

<sup>267</sup> JHONSON, James H. *Listening in Paris. op. cit.*, p. 10.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>271</sup> LOPES, Rodrigo. *O Conceito de Imitação na ópera Francesa do Século XVIII. op. cit.*, p. 83.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 96.

que as suas regras ganham um caráter constante e racional. O compositor ainda se encontra, portanto, dentro de uma concepção tipicamente francesa e pitagórica de como a música se relaciona à razão e ao número. Mas a importância do sentimento no julgamento estético aumentara consideravelmente por volta do meio do século XVIII. Joan DeJean, estudando as querelas entre os Antigos e os Modernos, afirma que nas primeiras décadas do século XVIII, a sensibilidade do coração se torna, com Dubos, “o guia mais confiável para o julgamento estético”<sup>273</sup>. A música é vista como tendo o império dos corações, órgão que havia destronado o cérebro como sede das emoções na cultura francesa e na medicina de finais do século XVII:

[...] as descobertas científicas da época e a continuada pesquisa médica auxiliaram a fazer do coração um centro de especulação cultural ativa. A convergência do discurso de domínios tão radicalmente diferentes quanto a cardiologia e o misticismo garantiu a promoção do coração como metáfora universal da interioridade. Em última análise, o coração foi a única representação da interioridade desejada pela nascente era da *sensibilité*<sup>274</sup>.

A nova legitimidade da sensibilidade do coração, junto com a aparição da ópera bufa – gênero mais “lacrimajante” que a *tragédie* – e a crise do gosto nacional francês trouxeram mais dinamismo ainda para a questão de qual era a música que realmente pintava melhor as paixões. As divisões quanto ao que deveria ser a regra da imitação e a prática musical condizente com elas acabaram por produzir conflitos de repercussões surpreendentemente sérias. O mais importante deles foi, sem dúvida, a Querela dos Bufões. Tudo teve início em agosto de 1752, quando uma companhia itinerante italiana – autointitulada Os Bufões – se instalou na Ópera e começou a dar espetáculos de intermédios cômicos e óperas bufas. Em 1º de agosto a companhia encena *La serva padrona* [A serva patroa], pequeno e espirituoso intermédio cômico composto por Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736). A despeito do ínfimo sucesso obtido pela mesma peça em 1746, a representação de 1752 teve uma recepção estrondosa, provocando uma guerra de panfletos que só terá paralelo, segundo Judith Massin, no caso Dreyfus<sup>275</sup>. As razões do conflito são diversas, dentre as quais podemos crer que as mais importantes são, em primeiro lugar, uma mudança cultural que havia se preparado nas primeiras décadas do século e que se aprofundara após 1750. Em segundo lugar, e como resultado, um notório esgotamento da popularidade das *tragédies lyrique* junto do público, agora cada vez mais entusiasmado pelas

---

<sup>273</sup> DEJEAN, Joan. *Antigos contra Modernos: As Guerras Culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 140.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>275</sup> GOLDET, Stéphane. “A Querelle des Bouffons”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental. op. cit.*, p. 501.

óperas bufas, sobretudo após a abertura do Teatro da Feira em 1751, que se encontrava fechado por ordem real. A ópera séria francesa não mais emocionava, e sim, os enredos mundanos e simplórios, onde se empregava poucos atores em cenas e ações cuja naturalidade e conexão era mais favoráveis à verossimilhança do que os balés intermináveis da *tragédie lyrique*. A expressão dos sentimentos cotidianos era mais realista, não era necessário o maquinário extravagante e complexo demandado pelas óperas grandiosas; não haviam, de resto, episódios “estranhos à ação”<sup>276</sup>.

Com feito, a Querela dos Bufões estava preparada desde fevereiro de 1752, quando um estrangeiro recentemente radicado em Paris, Friedrich Melchior, o barão de Grimm (1723 – 1807), escrevera uma carta sobre a ópera *Omphale*, de André Cardinal Destouches (1672 – 1749). Na *Lettre sur Omphale*, Grimm elogia as óperas italianas, que vinham fazendo público cativo além dos alpes e não poupa reproches ao estilo francês. O sucesso estrondoso dos Bufões apenas fez adicionar tensão a um clima já instável, onde muitos não admitiam que um estrangeiro falasse em termos tão desrespeitosos de sua música; além disso, para muitos defensores da sobriedade do drama lírico francês, era absurdo que as pessoas rissem nas operas bufas!

A partir de agosto de 1752, as representações dos italianos na Ópera – que se alternavam com obras do repertório próprio da Académie Royale de Musique, como *Acis et Galatée* [Acis e Galatéia] – foram cada vez mais tumultuadas. Discussões, trocas de insultos, chegou-se mesmo as vias de fato. Os partidários da música francesa agruparam-se no *coin du roi* (o “canto do rei”, ou seja, sob seu camarote), e os da música italiana no “canto da rainha”. A “guerra dos cantos” não tardou a apoderar-se de todos os ânimos [...]<sup>277</sup>.

A “Guerra dos Cantos”, ou dos Bufões, prosseguiu dividindo os entusiastas da ópera italiana e da ópera francesa. Os ânimos se acalmaram por volta do outono de 1753, quando a companhia itinerante se recolheu para voltar apenas no ano seguinte. Até então, haviam já fluído rios de tinta em elogio ou crítica dos estilos. Foi quando Rousseau publicou sua *Lettre sur la musique française* [Carta sobre a música francesa], e reacendeu a querela com ímpeto ainda mais violento. Até então, dos enciclopedistas mais notáveis, apenas Diderot, Grimm e d’Holbach haviam arriscado escrever libelos durante o conflito; Rousseau, por seu turno, passara esse tempo apenas observando os ânimos e esperando o momento oportuno de se pronunciar sobre os méritos da música francesa e da italiana. Quando o fez, contudo, deu início

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 502.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 503.

a um duelo com Rameau que logo eclipsaria a Querela. Cabe examinarmos esse importante episódio porque ele nos oferece a oportunidade de conhecer as ideias – e as personagens – em combate sem que seja necessário recorrer ao volume completo dos panfletos, que monta a 2.400 páginas!<sup>278</sup>

Mas o que exatamente há de inflamador na *Lettre sur la musique française*? E o que há nela de novo? Rousseau a começa por anunciar, bem no espírito de seu século, que era necessário submeter a música francesa “ao cadinho da razão”, ou seja, pô-la a prova, “pois, como dizia outrora um sábio, cabe ao poeta fazer poesia, e ao músico fazer música; mas não compete senão ao filósofo falar bem de um e de outro”<sup>279</sup>. São típicas dessa fase do pensamento de Rousseau algumas afirmações que expressam uma certa aderência aos preceitos de Rameau:

Como a harmonia tem seu princípio na natureza, ela é a mesma para todas as nações; ou, se houver algumas diferenças, estas são introduzidas pela diferenças da melodia. Assim, é apenas da melodia que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional; ainda mais que, sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente dito que deve sofrer mais sua influência<sup>280</sup>.

O primado da harmonia, da qual deriva a melodia, e o papel desta última como traço distintivo dos estilos nacionais são os conceitos mais importantes expressos neste trecho inicial. Mas, longe de quererem dizer que Rousseau está de acordo com o gosto francês, elas lhe servirão para provar que o mesmo não segue as próprias regras. De início, o que pode parecer mais insultuoso para o leitor é o fato de que Rousseau pretende verificar, antes de tudo, se os franceses têm de fato uma música ou, no tom que o escritor reforça ao longo da obra, qualquer coisa remotamente próxima disso. Ele começa admitindo como fato que existem línguas mais apropriadas à música do que outras: “uma língua composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações, e à qual falassem ainda outras condições essenciais”<sup>281</sup>.

Tal língua, quando musicada, não saberia fazer “mais que ruído”<sup>282</sup>, pois o que é mais importante nas línguas é que elas possuam, por origem, uma prosódia que contribua ao

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 505.

<sup>279</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Trad. José Oscar Marques e Daniela Garcia. Campinas: IFCH – Unicamp, 2005, p. 5. Disponível em: [http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta\\_sobre\\_a\\_musica\\_francesa.pdf](http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta_sobre_a_musica_francesa.pdf). Acesso em: 15/12/2017.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 5 – 6.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

fenômeno. Rousseau nota que os ritmos musicais gregos eram todos originários dos arranjos de “sílabas longas e breves”<sup>283</sup>. A boa língua, assim, faz convergir seu ritmo com o do canto, e a música deve se subordinar totalmente a isso. Uma música onde não se perceba o ritmo assim concebido com facilidade, nada mais faria que desagradar, ou antes, agradar apenas aos ouvidos do país em que se a cultivasse. Durante todo o procedimento aqui estudado, Rousseau mal esconde o fato de que ele se refere a língua francesa, cujas sílabas seriam irregulares, incomensuráveis, que logo forçariam a música a adaptar-se a uma prosódia assim formada; o resultado seria um conjunto que não teria a concordância necessária entre notas e sílabas<sup>284</sup>.

Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras; o que é muito evidente na música grega, da qual todos os ritmos não eram mais que fórmulas rítmicas obtidas por todos os arranjos das sílabas longas ou breves, e dos pés aos quais a língua e a poesia eram suscetíveis. De modo que, embora se possa muito bem distinguir, no ritmo musical, o ritmo da prosódia, o ritmo do verso e o ritmo do canto, não se deve duvidar de que a música mais agradável – ou, ao menos, a mais bem cadenciada –, é aquela em que estes três ritmos confluem conjuntamente da melhor maneira possível<sup>285</sup>.

Sobre essa inadequação de origem surgiriam diversas adaptações por parte dos cantores e dos músicos cujo efeito seria encobrir o ritmo natural. Para Rousseau, como resultado disso haveria apenas uma separação aberrante entre a música instrumental e o canto, este último perdendo seu poder e servindo, na verdade, de “acompanhamento ao acompanhamento”<sup>286</sup>.

Os instrumentos desejariam seguir o compasso, mas como o canto não tolera nenhum constrangimento, ouvir-se-ia, frequentemente, nas mesmas passagens, os atores e a orquestra contrariando-se e obstaculizando-se mutuamente. Essa incerteza, e a mistura das duas características introduziriam, na maneira de acompanhar, uma certa indiferença e uma negligência que se tornariam tão habituais que os instrumentistas não poderiam, mesmo executando boa música, imprimir-lhe força e energia. Executando-a à maneira da sua, eles a embotariam completamente, tocando *forte* o que deveria ser *doce*, e *doce* o que deveria ser *forte*, e não conheceriam uma única nuance desses dois termos. [...] A orquestra, por mais numerosa que fosse, não faria efeito algum, ou apenas um muito desagradável. Como a execução seria sempre frouxa, e como os instrumentistas preferirão tocar segundo as regras consagradas a ir de acordo com o compasso, não estariam jamais juntos; não conseguiriam extrair um som puro e afinado, nem

---

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 9.

executar nada segundo seu caráter próprio, e os estrangeiros ficariam totalmente surpresos que uma orquestra glorificada como a primeira do mundo estivesse à altura apenas dos tablados de um botequim de subúrbio. É natural que esses músicos se encolerizem com a música que teria posto a nu seu embaraço, e logo, somando ao mau gosto a má vontade, juntariam a intenção premeditada à sua ridícula execução, para o que bem poderiam ter confiado em sua falta de habilidade<sup>287</sup>.

A seguir o autor se esmera por estabelecer alguns parâmetros para se julgar com neutralidade suficiente a questão da inadequação da língua francesa e da adequação da italiana ao canto, fato que segundo ele pode ser atestado a despeito de qualquer “preconceito”. Rousseau cita então algumas experiências, como a reação de músicos italianos ao cantar árias em sua língua e em língua francesa:

Mas os italianos, solfejando com muita exatidão nossas árias mais comoventes, não puderam jamais identificar nelas nem as frases nem o canto; essa não era para eles uma música com sentido, mas apenas sequências de notas dispostas sem critério e como que por acaso; eles as cantavam precisamente como vós leríeis palavras árabes escritas em caracteres franceses<sup>288</sup>.

Os “experimentos” seguintes servem para provar que a língua francesa não tem musicalidade, empregando-se, entre eles, um armênio “entusiasta da música do Sr. Rameau”, cuja expressão se transforma quando canta uma ária italiana pela primeira vez. O autor segue, a partir daí, analisando as vantagens da música italiana, cuja língua seria mais doce e permitiria mais liberdade<sup>289</sup>. Quanto às modulações (mudança de tonalidade), que pela doçura típica da linguagem poderiam ser mais bruscas<sup>290</sup>. Rousseau argumenta, por fim, que:

A terceira vantagem – e aquela que dá à melodia seu maior efeito – é a extrema precisão do ritmo que se faz sentir tanto nos movimentos mais lentos como nos mais vivos; precisão que torna o canto animado e interessante, os acompanhamentos vivos e cadenciados, que multiplica realmente os cantos fazendo de uma mesma combinação de sons tantas melodias diferentes quantas são as maneiras de escandi-las; que traz ao coração todos os sentimentos, e ao espírito todos os quadros; que dá ao compositor o meio de pôr em música todas os tipos imagináveis de falas, de várias das quais não temos sequer ideia, e que torna todos os andamentos adequados a exprimir todos os caracteres, ou um único andamento apto a contrastar e mudar de caráter à vontade do compositor<sup>291</sup>.

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 16.

Em seguida a esse trecho, ele faz uma crítica final à excessiva liberdade da linha de baixo, que adquire os contornos a importância das vozes agudas. Para Rousseau, o que rege a beleza da ópera italiana e de toda boa música é a “unidade da melodia”, cuja caracterização está toda exposta nos trechos acima e é inédita com relação ao que o filósofo havia escrito na *Encyclopédie*. Embora admita que a melodia nasce da harmonia, é certo, mas não se pode fazer boa música se a harmonia ofusca a melodia em vez de reforça-la. Em suma, para afetar o ouvinte, a música deve ser totalmente diferente do estilo cultivado na França.

Mas há também uma diferença essencial em Rousseau quanto à linguagem dos sentimentos, e que é muito marcante em relação à frieza e monotonia da *tragédie*: na música italiana os “cantos divinos dilaceram ou encantam a alma, põem o espectador fora de si, e lhe arrancam, em seus transportes, os gritos com os quais jamais nossas tranquilas óperas foram honradas<sup>292</sup>. Além disso, Rameau fora frequentemente criticado pela sua complexidade, dificuldade e excesso de harmonia, sobretudo após fazer alterações na orquestra da ópera, que tinha a mesma organização desde Lully. Ironicamente, ele era visto por alguns como o maior continuador de Lully – a grandiosidade e pompa real de suas óperas muito depõe nesse sentido – e, ao mesmo tempo, por seus italianismos! Rousseau não parece reconhecer esse mérito híbrido das suas composições, ou se o reconhece, é negativamente.

Para que a música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que toda as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disse se apercebam. Em duas palavras, é preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma ideia ao espírito<sup>293</sup>.

Eis aí a fórmula: uma música que reforce a melodia – o princípio da “unidade de melodia” –, que se configure conforme a natureza, isto é, pela simplicidade. As composições de Rameau eram por demais estudadas, barrocas demais, para serem eficazes. Toda a preocupação de Rousseau está em caracterizar essa realidade, essa verossimilhança da prática musical com o sentimento tal como ele é experimentado:

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 17.

É preciso poupar a dureza das dissonâncias, os sons penetrantes e reforçados, o fortíssimo da orquestra para os momentos de desordem e de transtorno, em que os atores, parecendo esquecer-se de si mesmos, levam seu desregramento para dentro da alma de todo espectador sensível, e o fazem experimentar o poder da orquestração sobriamente manejada. Mas esses instantes devem ser raros e conduzidos com arte. É preciso já ter disposto, por uma música doce e afetuosa, o ouvido e o coração à emoção, para que um e outro se prestem a essas comoções violentas, e é preciso que passem com a rapidez que convém a nossa fraqueza, pois quando a agitação é muito forte, ela não poderia durar, e o que está fora da Natureza não nos toca<sup>294</sup>.

Não por acaso, ao falar da natureza, Rousseau se volta para a teoria de Rameau. O que o genebrino argumenta contra a prática de composição do velho músico vem da própria teoria do baixo fundamental, o princípio da harmonia. Para Rousseau, se os intervalos simples têm o poder de alegrar, dar confiança ou coragem, porque acumula-los uns sobre os outros em acordes cheios? O contraste, para ele, acabaria anulando o efeito esperado<sup>295</sup>. Rameau se vê atacado pelos seus próprios princípios. Rousseau ataca desde as ideias acima, passando pelas inversões dos acordes que se tornaram possíveis em sua teoria. De uma forma que não deixa de soar irônica, ele chega à conclusão de que o uso da harmonia devia ser criterioso e nunca lançar mão dos acordes cheios, o que estaria respaldado em “um certo princípio fundado na natureza”<sup>296</sup>. Rousseau brinca, assim, deliberadamente com a linguagem de Rameau. A unidade de melodia é a resposta para as dúvidas sobre o bom gosto na hora de imitar<sup>297</sup>.

A seguir, Rousseau ataca o recitativo francês. Eis um passo complicado: o recitativo francês é de criação de Lully e teve um importante continuador em Rameau. Sua principal marca era que, a despeito do italiano, ele era mais cantante, pouco distinto do canto mesmo. O recitativo italiano, na sua modalidade mais comum como *recitativo secco*, era mais próximo da declamação. O que Rousseau teoriza como recitativo são os monólogos ou diálogos que unem a ação cantada da não cantada; na ópera francesa, a maior musicalidade do recitativo torna essas partes indistintas e, o que é mais contrário ao seu senso de bom gosto, as ações mais importantes estão a ele destinadas, enquanto que na ópera italiana, destinam-se ao canto.

As questões abordadas na carta são densas, e parte delas não diz respeito ao ponto que desejamos estabelecer aqui. Cabe, contudo, resumir os seus objetivos: provar que a capacidade da música francesa de imitar a natureza é limitada e que a da música italiana, pelos princípios

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 21 – 22.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 25.

expostos até então, era muito maior. Um procedimento final, que muito provocará Rameau particularmente, é a crítica ao monólogo da ópera *Armide*, de Lully. Essa peça era a mais famosa e mais celebrada do compositor de Luís XIV, e o monólogo *Enfin il est en ma puissance* [Enfim ele está sob meu poder] retrata a fúria de Armide, que tendo o herói Renaud desacordado diante de si, toma de um punhal para vingar-se daquele que lhe trouxera tantas mazelas. Rousseau parece ter escolhido esse monólogo em especial porque ele havia sido analisado por Rameau em seu *Nouveau Système de musique*, em 1726.

Rousseau analisa o recitativo, um ótimo exemplo de como as ações centrais do enredo não eram cantadas, e pretende provar com isso que a ópera de Lully não seguia em nada os preceitos de simplicidade e naturalidade que apregoava. O *philosophe* se esmera em demonstrar como as inflexões do acompanhamento não ajudam a reforçar e imitar os sentimentos implicados na atitude de Armide, desde seu júbilo por ter se apossado de um adversário indefeso, até sua dúvida diante da súbita piedade que sente por ele. O monólogo termina com Armide se dando conta de que a piedade tem por fonte a admiração e paixão secretas que nutria por seu conquistador implacável, mas para Rousseau, essas transformações do sentimento mal são sugeridas pelo acompanhamento. Conclusão: a música francesa “tem grande necessidade do auxílio dos olhos para poder ser suportável aos ouvidos”<sup>298</sup>. O último parágrafo da carta é ainda mais fulminante:

Creio ter mostrado que não há nem 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 colégio. 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<sup>299</sup>.

Como condenação do estilo de Rameau e do gosto nacional francês – que era em grande parte o gosto real e aristocrático –, os argumentos de Rousseau, bem como os de qualquer *buffoniste* [“bufonista”, apoiador dos Bufões e da ópera italiana], eram argumentos de perigoso aroma subversivo. Mas não era a primeira vez que o filósofo havia chamado a atenção de toda a capital com suas ideias: em 1749 ele havia provocado um escândalo com a publicação de seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, onde afirmava que “as artes, letras e ciências se tecem

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 37.

como guirlandas de flores em volta das correntes de ferro que subjagam [os homens]”<sup>300</sup>. Rousseau defendera, ousadamente, que as artes e as ciências haviam contribuído para a corrupção dos costumes e não para o seu avanço, pois os homens haviam se afastado de um estado natural para se lançarem no excesso de luxo; a cultura moderna não era nada mais que uma armadilha onde a humanidade caíra pelo “desejo idólatra do saber”<sup>301</sup>.

A *Carta* representa uma reafirmação das experiências de vida e das ideias expostas em 1749. Rousseau acabara de voltar de um trabalho como secretário do embaixador francês em Veneza, entre 1743-44, quando teve oportunidade de conhecer a música italiana. Voltaria da Itália totalmente convertido e, após a “iluminação de Vincennes”<sup>302</sup>, ele poria no papel suas ideias sobre a artificialidade e corrupção da cultura de seu tempo. Para Rousseau, posteriormente, a harmonia nada mais era que um dos índices dessa corrupção: a música originária, natural, nascida do lamento visceral dos primeiros homens perdera sua beleza e seu poder e, para compensá-lo, acumulou-se dessas “belezas de convenção”<sup>303</sup>. Rousseau se converteu, com o *Discurso sobre as ciências e as artes*, em um dos maiores críticos da civilização e dos costumes de seu tempo. O que mais nos interessa, dentre as diversas críticas que seu *Discurso* comporta, é a crítica à música e ao luxo; de acordo com a leitura de Robert Wokler, Rousseau afirma que

[...] nossa pureza original sofreu uma degradação progressiva sob o império do prazer e dos hábitos sofisticados, com o “véu pérfido da polidez” e “todos os ornamentos degenerados” da moda, até que nossa virtude prístina desapareceu como que levada por uma torrente [...]. Nossas ciências e artes, observa Rousseau, não inspiram coragem ou patriotismo aos indivíduos; pelo contrário elas lhes sugam a seiva da devoção ao Estado e a força de protegê-lo contra invasões [...]. Por um lado, sugere Rousseau, todas as nossas ciências se formaram a partir do ócio, e cada disciplina surgiu dos vícios gerados pela indolência – a astronomia da superstição, por exemplo, a geometria da avareza, a física da excessiva curiosidade. Por outro lado, nossas artes são em todos os lugares alimentadas pelo luxo, o qual nasce da preguiça e da vaidade dos homens. Rousseau apresenta o luxo como característica fundamental, pois, diz ele, o luxo raramente pode prosperar na ausência das artes e das ciências, enquanto estas nunca existem sem ele<sup>304</sup>.

---

<sup>300</sup> Rousseau *Apud* WOKLER, Robert. *Rousseau*. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 22.

<sup>301</sup> WOKLER, Robert. *Rousseau. op. cit.*, p. 23.

<sup>302</sup> Segundo o relato do autor, esse episódio se deu quando ia visitar Diderot na prisão do Castelo de Vincennes, onde este havia sido preso após publicar a *Carta sobre os cegos*. No caminho de Vincennes, Rousseau teve a iluminação que daria início as questões que desenvolveria nos seus escritos posteriores.

<sup>303</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. *In* Coleção Os pensadores. São Paulo: A Abril Cultural, 1978, p. 189.

<sup>304</sup> WOKLER, Robert. *Rousseau. op. cit.*, p. 37.

Todas as ideias presentes no *Discurso* e nas entradas para a *Encyclopédie* foram amadurecidas entre 1749 e 1751, período anterior à Querela. Diderot e d’Alembert estavam ainda muito distantes de concordar com isso e por razões óbvias, pois como um dicionário cuja maior glória estava precisamente em promover as ciências e as artes poderia estar de acordo com o louvor da ignorância e da simplicidade? O Discurso Preliminar chega a criticar essa posição, mas em 1753, quando a *Carta sobre a música francesa* vem à luz, os editores se vêem diante de um conflito muito mais sério, no qual se viram obrigados a tomar posição ao lado de seu colega de empreendimento.

Michel O’dea nos indica as complexidades da relação entre Rameau, Rousseau e os editores. Uma publicação no *Mercur de France* feita por d’Alembert em 1780 argumenta que Rousseau aprovava em muito as teorias de Rameau, mas que as tinha exposto de forma muito displicente em seus artigos para o dicionário. Essa relativa concordância com Rameau desapareceu após a querela pessoal provocada por um seu comentário a respeito de uma ópera de Rousseau:

O Sr. Rousseau, em seus artigos de música, muitas vezes passou pelos princípios de Rameau em silêncio, ou fez pouca menção a eles, para combatê-los; Em primeiro lugar, aprovou-os; mas ele mudou de ideia depois de uma discussão que teve com o músico erudito. Achei-me obrigado a fornecer, no final dos artigos de Sr. Rousseau, o que não havia dito, ou a repelir os golpes que ele, na minha opinião, trouxe injustamente ao Sr. Rameau; e essas adições são todas referidas na minha marca distintiva. O meu trabalho [Os elementos de música], portanto, não é feito de acordo com os artigos em questão, uma vez que contém uma doutrina que muitas vezes não se encontra neles, e às vezes uma doutrina contrária<sup>305</sup>.

Pelas razões expostas por d’Alembert, não é tão difícil conceber porque as menções a Rameau são tão pouco elogiosas. O próprio artigo “Música”, em um de seus últimos parágrafos, menciona os mestres da música de todos os tempos, e entre os modernos, por último, está “o célebre Sr. Rameau, cujos escritos tem algo de tão singular que fizeram uma grande fortuna sem terem sido lidos por ninguém”<sup>306</sup>. Talvez se trate de uma referência à complexidade do raciocínio do músico e da dificuldade prática de aplicar todos os seus princípios à música; por outro lado, a prosa difícil do compositor, mal escolarizado, pode ter sido uma razão para o comentário, o que só o torna ainda mais ofensivo.

---

<sup>305</sup> D’ALEMBERT. *Apud* O’DEA, Michel. Consonances et dissonances: Rousseau et D’Alembert face à l’oeuvre théorique de Jean-Philippe Rameau. *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, Online, vol. 35, n.7, fev. 2011, p. 109. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rde/174?gathStatIcon=true&lang=en>. Acesso em: 15/12/2017.

<sup>306</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Musique”. *op. cit.*, p. 902.

A querela pessoal, que precedeu a pública provocada pela *Carta*, deu ensejo a uma resposta do velho músico, que publicou em 1754 as suas *Observations sur notre Instinct pour la musique et son principe* [Observações sobre o nosso instinto para a música e seu princípio]. As *Observations* basicamente procuram defender a música francesa das acusações de Rousseau, mas através da defesa dos princípios teóricos e expressivos da sua teoria. Rameau se apega ao seu estilo de compor, que segue a forma natural como percebemos e derivamos as consonâncias umas das outras. O texto de Rameau é difícil, não apenas pela limitação objetiva que acometia o músico, mas porque, em contrapartida, seu pensamento musical é altamente complicado e minucioso.

O músico dá todas as respostas que nos interessam de perto logo no prefácio do texto. De início, Rameau rebate a ideia de que é a melodia que concentra o poder expressivo da música.

É apenas à harmonia que compete agitar as paixões, a melodia deriva sua força somente desta fonte, da qual emana diretamente: e quanto às diferenças do grave ao agudo e assim por diante, que são apenas modificações superficiais da Melodia, elas somam praticamente nada, como é demonstrado no decorrer da Obra, por exemplos marcantes, onde o princípio é verificado pelo nosso instinto e este instinto pelo seu princípio, isto é, onde a causa é verificada pelo efeito que experimenta, e esse efeito por sua causa. Se a imitação de ruídos e movimentos não é tão frequentemente usada em nossa música como na Italiana, é porque o objeto dominante da nossa é o sentimento, que não possui movimentos definidos e que, portanto, não pode ser escravizado por nenhuma medida regular, sem perder aquela verdade que constitui seu encanto. A expressão do Físico está no compasso e no movimento, a do Patético, pelo contrário, está na Harmonia e nas inflexões: o que deve ser pesado antes de decidir sobre o que deve pesar na nessa balança<sup>307</sup>.

Curiosa certamente é essa última afirmação, onde Rameau separa a expressão física da expressão “do patético”. O emprego desta última palavra merece esclarecimento, pois um resgate do termo grego *pathos* (sofrimento, paixão). O termo “paixão”, utilizado para se referir aos sentimentos – “as paixões” – deriva de *pathos* por meio do vocábulo latino equivalente: *passio*. A paixão implica solidão, na medida em que somos afetados por um objeto externo, padecemos sua *ação* sobre nós; não está implicada a ideia de relação ou de reação. O músico retira do âmbito do ritmo a expressão dos afetos, e o coloca como predicado da harmonia; o procedimento é contrário ao de Rousseau, que põe toda a sua fé na melodia, na qual o ritmo é

---

<sup>307</sup> RAMEAU, Jean- Philippe. *Observations sur notre Instinct pour la musique et son principe*. Paris: PrauLt le Fils, 1754, p. VII – VIII. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232867/f9.image>. Acesso em: 15/12/2017.

determinante. O que é mais importante na preferência de Rameau pela harmonia é o fato de que apenas a melodia era uma questão de gosto<sup>308</sup>.

Nas *Observations*, o que o autor propõe é, em primeiro lugar, reconhecer que nada na música se faz sem a observância natural do baixo fundamental e do corpo sonoro<sup>309</sup>. Rameau pretende, então, defender a prática francesa – sobretudo a sua prática –, amparada teoricamente na obra da sua vida. Sabe-se que longe de serem interpolações, o procedimento era realmente a base da sua composição nas *tragédies lyrique*<sup>310</sup>; não por acaso, o texto também expõe os elementos de um vocabulário musical, utilizado para esse fim. Conforme asseverou Cynthia Verba, Rameau vê a harmonia como que “derivando da natureza” e que, por consequência, existe uma “universalidade dos efeitos expressivos – eles são vistos como tendo bases racionais e científicas”<sup>311</sup>. É justamente isso que o as *Observations* procuram expor. O que é mais importante nessa exposição é como ela põe em prática a ideia do princípio da harmonia:

O Princípio em questão não é apenas o de todas as Artes do gosto, [...] mas também é, ainda, o de todas as Ciências sujeitas ao cálculo: o que não se pode negar sem negar, ao mesmo tempo, que essas Ciências não se fundam nas proporções e progressões, das quais a Natureza nos informa no Fenômeno do Corpo sonoro, com circunstâncias tão marcadas, que é impossível recusar à sua evidência: muito menos negá-la! Se não há proporção, não há Geometria<sup>312</sup>.

A ambição de Rameau é julgada desmedida pelos enciclopedistas: como fazer valer o princípio da harmonia em todas as artes?<sup>313</sup> Eis um ponto que será fonte de discussões posteriores, desta vez entre Rameau e os editores da *Encyclopédie*, que se sentiam atacados pessoalmente após a publicação dos trabalhos posteriores às *Observations*, em 1755 e 1756. Esses dois tratados eram destinados a criticar os verbetes de Rousseau, onde Rameau identificou diversas distorções de seus preceitos teóricos; a crítica ferrenha em *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* [Erros sobre a música na Enciclopédia] e *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* [Continuação dos erros sobre a música na Enciclopédia] faria com que Diderot

---

<sup>308</sup> FUBINI, Enrico. *Estética da Música. op. cit.*, p. 117.

<sup>309</sup> RAMEAU, Jean- Philippe. *Observations sur notre Instinct pour la musique et son principe. op. cit.*, p. XII – XIII.

<sup>310</sup> VERBA, Cynthia. *Dramatic expression in Rameau's tragédie en musique: Between Tradition and Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 25.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p.27.

<sup>312</sup> RAMEAU, Jean- Philippe. *Observations sur notre Instinct pour la musique et son principe. op. cit.*, p. XV – XVI.

<sup>313</sup> Como aponta Lévi-Strauss, Diderot havia desistido de considerar o Belo a partir da percepção das relações, como em Rameau. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, P.61.

e d’Alembert se sentissem pessoalmente visados e acabariam por contribuir para que o último passasse a apoiar mais Rousseau contra o músico. Por outro lado, a ambição de Rameau de aplicar seus princípios às demais artes fora julgada desmedida:

Ao elaborar as *Observations*, Rameau, que tem apenas os três primeiros volumes da Enciclopédia nas mãos, não parece entender o quanto de seu sistema em sua totalidade é mal interpretado nos artigos de Rousseau sobre música. Um ano depois, em 1755, medindo mais corretamente o desafio, ele reagiu novamente publicando o pequeno livro intitulado *Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie*, muito mais controverso. Este título é uma declaração de guerra, tanto contra os diretores do projeto quanto contra Rousseau. O conteúdo não nega o título, porque se Rousseau é desafiado constantemente e vigorosamente, o panfleto ataca a enciclopédia em seus fundamentos e seus pressupostos intelectuais. Da primeira página, Rameau lança sem preâmbulo em uma longa análise hostil do artigo ACCOMPAGNEMENT de Rousseau. Outros artigos, ACCORD, CADENCE, CHORUS, CHROMATIC, DISSONANCE serão objeto de comentários curtos, mas igualmente desfavoráveis, e o conjunto será entremeado com lembretes dos erros da *Carta sobre música francesa*. Mas Rameau também afirmará em seu panfleto o lugar central que se devia conceder à música na Enciclopédia: é uma arte e uma ciência "cujo princípio dado pela natureza deve indubitavelmente influenciar em outras Artes e Ciências "(254). O princípio do corpo sonoro, certo porque é diretamente perceptível ao ouvido, não revelaria, por analogia, aquele de todas as artes e ciências? "Existem dois princípios na natureza?"<sup>314</sup>.

O princípio da harmonia, que Rameau identifica ao corpo sonoro – o fenômeno dos harmônicos estudado por Sauveur –, seria o princípio de todas as artes e ciências. Mas Rameau se ressentia do fato de que os enciclopedistas não reconhecem a dimensão dessa descoberta e desdenham uma ciência feita nessas bases.

A música é natural para nós, devemos apenas ao Instinto puro o sentimento agradável que nos faz experimentar: este mesmo instinto atua em nós por meio de vários outros objetos que podem muito bem ter algumas relações com a Música e, portanto, não deve ser difícil de perceber, àqueles que cultivam as ciências e as artes, o princípio de tal instinto. Este princípio é agora conhecido: existe, como não podemos ignorar, na Harmonia resultante da Ressonância de cada Corpo de Sonoro, como um som de nossa voz, uma corda, um tubo, um sino, e para se convencer ainda mais, basta examinar em todos os passos que se faz na Música<sup>315</sup>.

Por “passos que se faz na Música” Rameau quer dizer a forma como uma pessoa pouco ou não instruída cantaria se fosse convidada a fazê-lo: ela seguiria, de acordo com ele, o

---

<sup>314</sup> O’DEA, Michel. Consonances et dissonances: Rousseau et D’Alembert face à l’oeuvre théorique de Jean-Philippe Rameau. *op. cit.*, p. 112. Tradução minha. Ênfase no original.

<sup>315</sup> RAMEAU, Jean- Philippe. Observations sur notre Instinct pour la musique et son princepe. *op. cit.*, p. 1.

princípio da harmonia, utilizando acordes maiores perfeitos e seguindo as cadências que ele reputa serem as mais importantes, por serem naturais. Nossas “operações”, ou seja, nossa composição, nosso fazer musical, segue instintos naturais.

Tal é o império das consonâncias sobre o ouvido, que não se preocupa com nada a não ser os graus que as formam ou que conduzem a elas; essas consonâncias, além disso, nada mais são que o produto da ressonância do corpo sonoro: isso deve ser bem notado, já que não podemos inferir mais nada disso, exceto que o princípio demonstrado é o órgão de todas as faculdades que acabamos de reconhecer nos seres naturais<sup>316</sup>.

Logo, aqui estão os principais elementos da teoria: o princípio da harmonia é natural e nós o seguimos a partir de um tipo de “Instinto” natural; a melodia é subordinada à harmonia, porque se pode sempre depreender dela a sua base harmônica.

O ouvido, na Música, obedece apenas à Natureza, e não leva em conta o ritmo ou compasso, apenas o instinto a conduz. Nossos modernos estavam, portanto, errados em concluir, sobre a falsidade do sistema de Pitágoras, que os antigos não praticavam a harmonia: nós nos entregamos a esse erro por excesso de confiança naqueles que nos alertaram sobre esse assunto; e sem as quimeras que são depositadas todos os dias nos ombros da Música, uma reflexão tão justa e tão simples pode ter nos escapado. O ouvido, na Música, obedece apenas à Natureza, repetimos, e todos os falsos sistemas que foram debatidos até hoje, os falsos relatos que são encontrados, mesmo no sistema perfeito, não impediram nossos músicos de cantar direito e de levar sua arte ao mais elevado grau de perfeição<sup>317</sup>.

Continuando sua defesa da música francesa, o músico afirma que todo esse instinto que possuímos para nos guiar às consonâncias e aos sons agradáveis não é fruto do hábito, mas que este último é que deriva dele<sup>318</sup>. Assim, Rameau chega ao monólogo de Armide, que julga ser perfeitamente composto e arranjado: na verdade, Lully era bom porque seguia o princípio da harmonia, ainda que sem conhece-lo. Deste ponto em diante, o autor se dedica a provar como o acompanhamento e a expressão dos sentimentos estão apropriadamente aplicados no monólogo, com o primeiro dando a sugestão dos segundos ao cantor que entoará a melodia. Nessa parte Rameau aponta que não deve haver qualquer apego às palavras:

É principalmente a partir do fundo da Harmonia, do qual se retira a melodia aplicada às palavras, que o cantor recebe a impressão do sentimento que ele

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 10 – 11.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 21 -21.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 29.

deve pintar: essas palavras servem, por assim dizer, apenas como indicações<sup>319</sup>.

Logo, está respondida a queixa de Rousseau, de que a música francesa nada mais faz que pintar sobre palavras – exposta no exemplo expressivo em que o genebrino apontava que os músicos utilizavam sons altos quando aparecia a palavra “céu” e sons baixos quando se tratava da palavra “terra”. O músico, por fim, termina as suas *Observations* dizendo que Rousseau nada mais fez que alinhar uma série de sofismas e que ele está frequentemente “em contradição consigo mesmo” nas suas explicações<sup>320</sup>.

Não obstante o flerte com os enciclopedistas, quando estourou a Querela e nos embates que se seguiram, percebe-se que os *philosophes*, as vezes a despeito do gosto pessoal, apoiaram o lado da música italiana por se sentirem comprometidos com Rousseau, coautor no empreendimento enciclopédico<sup>321</sup>. A partir da publicação dos *Erreurs*, sobretudo, a hostilidade a Rameau aumentaria, notavelmente desde 1756, através dos prefácios às publicações dos volumes da *Encyclopédie*. O sistema do músico será atacado com mais força no tomo VII, onde d’Alembert, no artigo *Fondamental* [Fundamental] expressa sua descrença no fato de que a teoria do baixo fundamental de Rameau seja derivada completamente da natureza. Para o enciclopedista, apenas a parte do corpo sonoro – o fenômeno dos harmônicos – é natural, o restante – a identificação do corpo sonoro com a ideia do baixo fundamental – cabendo à arte e não a ciência<sup>322</sup>. Na realidade, a teoria de Rameau mal explicava a harmonia em si, porquanto não dava conta da origem natural das dissonâncias ou do modo menor<sup>323</sup>.

Assim, os enciclopedistas cada vez mais se distanciavam do clima de colaboração dos anos anteriores. Eles “começaram todos como discípulos de Rameau e, quando se separaram dele, desenvolveram uma crítica que serviu de instrumento principal na hora de formar suas estéticas respectivas, incluindo seus princípios filosóficos gerais”<sup>324</sup>. O mais importante é que

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 123.

O’DEA, Michel. Consonances et dissonances: Rousseau et D’Alembert face à l’oeuvre théorique de Jean-Philippe Rameau. *op. cit.*, p. 113.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>324</sup> NEUBAUER, John. La emancipación de la música. *op. cit.*, p. 121. Isso é tão verdade que, no Discurso Preliminar, os filósofos não pouparam elogios ao compositor: “A música é, talvez, de todas essas artes aquela que fez, há quinze anos, mais progresso entre nós. Graças aos trabalhos de um gênio viril, audacioso e fecundo, os Estrangeiros que não podiam suportar nossas sinfonias, começaram a apreciá-las, e os Franceses parecem enfim persuadidos que Lully havia deixando muito a realizar nesse gênero. O Sr. Rameau, ao levar a prática de suar Arte a um grau tão grande de perfeição, se tornou, ao mesmo tempo, um modelo e um objeto de inveja de um grande número de Artistas, que o criticam ao mesmo tempo que o imitam. Mas o que o distingue mais particularmente é

“o término e o resultado do debate entre Rameau e seus oponentes” contribuiu para definir “o gosto musical francês durante as décadas seguintes”<sup>325</sup>.

Sem nos estendermos mais sobre esse ponto, resta aqui apenas a necessidade de sublinhar que o sistema de Rameau, tão popular junto a um público de músicos em busca de princípios de composição, perde todo o direito de alegar universalidade. Todas as implicações disso seriam difíceis de prever, mas de início é possível já entender porque o argumento posterior de Rousseau, presente no *Ensaio sobre a origem das línguas*, se voltará para os traços culturais da música: sem pretensão à universalidade, a compreensão da música é “um fato histórico e cultural”, submetida as “infinitas variedades do coração humano” e, por fim, um hábito<sup>326</sup>. Como bem resumiu Judith Massin: “Para Rameau, a música é sumamente racional, igual sob todas as latitudes e em todas as épocas: a compreensão da música é antes de tudo um fenômeno universal”<sup>327</sup>. Mas, para além de representar um modelo de música como ciência, Rameau também representava uma arte de aristocracia. Para Beussant, o velho músico “só foi visado, na Querela, na medida que sua ópera ainda refletia a imagem do século de Luís XIV”<sup>328</sup>.

## 2. 4 A Música entre a Razão e o Sentimento

Virtualmente todos os músicos e teóricos dos séculos XVII e XVIII pensaram a música em relação com as emoções<sup>329</sup>.

A maioria dos escritores do século XVIII pensaram que os sons e as emoções estavam unidos por leis naturais<sup>330</sup>.

Diante de tudo que foi dito até aqui, a forma como Ménuret se posiciona parece amalgamar diversos elementos de ambos os autores. Ele identifica, no geral, dois efeitos da música: o prazer e as emoções. O prazer é função do gosto, de um espírito satisfeito em perceber

---

ter refletido com muito sucesso sobre a teoria dessa mesma Arte; por ter reduzido, por esse meio, às leis mais certas e mais simples uma ciência entregue antes dele a regras arbitrárias ou ditadas por uma prática cega. Eu aproveito com espontaneidade a ocasião de celebrar esse Artista filósofo, em um discurso destinado principalmente ao elogio dos grandes Homens. Seu mérito, ao qual ele nos fez nos curvar, não terá sido suficientemente reconhecido enquanto o tempo não tiver feita calar a inveja; e seu nome, caro a parte mais esclarecida de nossa nação, não pode aqui fazer mal a ninguém”. Cf. DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. “Discours Préliminaire”. *op. cit.*, p. XXXII.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>326</sup> GOLDET, Stéphane. “A Querelle des Bouffons”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental. op. cit.*, p. 505.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 505.

<sup>328</sup> BEAUSSANT, Philippe *Apud* GOLDET, Stéphane. “A Querelle des Bouffons”. In MASSIN, Jean (org.). Brigitte. *História da Música Ocidental. op. cit.*, p. 504.

<sup>329</sup> NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. op. cit.*, p. 86-7.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 90.

as consonâncias através de uma sensibilidade refinada. Ele pode se ampliar pelo gosto e pelo amorismo, mas que não se o porte em grau demasiado. O efeito sobre as paixões, que Ménuret, como Rousseau, atribui mais à musica antiga, está relacionado à uma teoria dos afetos; implica que o músico saiba induzir estados emocionais no ouvinte. O caráter da musica antiga era mais variado, simples, desprovido das complicações da harmonia, “se destinava mais a comover o coração, a fomentar as paixões que a satisfazer o espírito e inspirar o prazer”<sup>331</sup>. Não obstante essa distinção, ambos, prazer e paixões são legítimos no tratamento das doenças. Apesar dos pontos de concordância que percebemos no que diz respeito ao pensamento de Rousseau e dos enciclopedistas, ele adere totalmente ao princípio da harmonia e a uma ideia de música que reflete ordem e organização:

[...] a *Música* é uma construção, um encadeamento, uma sequência de tons mais ou menos diferentes; não emitidos por acaso e segundo o capricho de um compositor, *mas combinados segundo regras constantes, unidos e variados segundo os princípios demonstrados da harmonia, de que todo homem bem organizado porta ao nascer uma espécie de regra*; eles [os princípios] são certamente relativos à organização da nossa máquina, e dependem ou da disposição e de um movimento determinado das fibras do ouvido, ou de um amor natural que temos por um arranjo metódico<sup>332</sup>.

Conforme o itálico, a existência e importância do princípio da harmonia é um fato. Ele parece mesmo admitir algo parecido com o “instinto” de Rameau, pelo termo “uma espécie de regra”; o que Ménuret acrescenta é a sua associação ao corpo humano, que seria o portador dessa regra ou, ainda, nosso “amor natural” pelo harmônico. A relação entre música e ordem – harmonia – é atestada por esse trecho. A crítica que o médico faz ao gosto, alegando que ele “prejudica a natureza” também tem um forte apelo à ideia de que a música nos é natural, e que o “preconceito” que se tem com relação a uma música ou outra mais atrapalha do que auxilia na cura.

Outro ponto que distancia Ménuret de Rousseau é o fato de que o médico reproduz muitas ideias sobre a sofisticação dos nervos. Rousseau não só é um grande crítico do refinamento como também criticou diretamente a relação entre a música e os nervos no seu *Ensaio sobre a origem das línguas*<sup>333</sup>.

Há pessoas mal organizadas que não podem distinguir nem tom nem compasso, elas só ouvem um tom fundamental; a música é para elas apenas um barulho que é contínuo, chato e muitas vezes inconveniente, do qual não

---

<sup>331</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 905.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 907.

<sup>333</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. *op. cit.*, p. 191.

poderão desfrutar o menor prazer; há outros que são, ou naturalmente, ou por erro de hábito e de conhecimento, pertencentes ao grupo daqueles que dizem ter um ouvido duro: pouco afetados por essas peças delicadas onde o compasso está oculto, onde é quase necessário adivinha-lo, e estar acostumado a senti-lo, eles são sensíveis apenas a compassos bem marcados e árias decidias<sup>334</sup>.

Neste trecho, parece inclusive haver uma certa insinuação de que a ausência de um compasso marcado não seja um defeito da música essencialmente – critica tantas vezes tantas vezes feita ao canto frances na *Carta sobre a música francesa* –, mas uma questão da ausência de sensibilidade perceptiva do ouvinte. O refinamento, contudo, é regido pelo equilíbrio, já que “sensibilidade em excesso torna, por fim, insensível” o ouvinte<sup>335</sup>.

A despeito das ideias de Rameau e Rousseau, em Ménuret, o hábito tem um papel mais perceptivo: ele ajuda a apurar o ouvido para averiguar com facilidade as relações contidas na harmonia.

[...] são necessárias as árias alegres, vivas, animadas, que *comovem fortemente as fibras que a natureza, o uso e o hábito não tornaram muito sutis*; os compassos binários e terciários os agradam muito [...]; os tons agudos os afetam muito mais do que os graves, *embora estes sejam os verdadeiros tons harmônicos, o fundamento da harmonia*: a consonância de tons agudos parece mais agradável, porque sendo a coincidência de vibrações mais freqüente, a alma é mais frequentemente atingida por ela e se julga com mais facilidade<sup>336</sup>.

O trecho acima mostra, então, como o hábito é compreendido enquanto conceito médico – parte da *diáita* – e como ele também depende de um julgamento das qualidades harmônicas do som. Esse é um dos princípios do prazer musical. Junto ao hábito, o gosto “que o segue de perto”:

Não é necessário ser conhecedor para ter prazer quando ouvimos uma boa música, é suficiente ser sensível; o conhecimento e o amor, ou o gosto que o segue de perto, podem aumentar esse prazer; mas não são totalmente responsáveis por ele: em muitos casos, ao contrário, eles o diminuem: a arte prejudica a natureza<sup>337</sup>.

Logo, a experiência com a música pode ser avaliada inteiramente por critérios de sentimento; esse, por sua vez, é uma questão de nervos, de conformação física – organização. Os melancólicos cujo estado os faz remoer pensamentos, poderiam ser ajudados se o músico

---

<sup>334</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 907.

empregasse sua arte criteriosamente, “os desviando da consideração perpétua de seu estado, consideração esta que agrava, que aumenta a *sensibilidade dos nervos* e torna o mal-estar mais inquietante e as dores insuportáveis”<sup>338</sup>.

A música considerada como um simples som ou ruído age principalmente nas ramificações do nervo acústico; mas através dos anexos, das comunicações desses nervos com os de toda a máquina, ou, finalmente, por uma simpatia ainda pouco determinada, essa ação se manifesta em diferentes partes do corpo e, mais particularmente, no estômago<sup>339</sup>.

Logo, enquanto som físico, a música age sobre os nervos. Mas para Ménéret, a música é o “som modificado” o que implicaria que, mesmo havendo a divisão entre os efeitos físicos e os morais (Rameau diria “físicos e patéticos”), ela não tem o mesmo significado que em Rousseau, para quem ela pertence mais ao campo da experiência estética, ética e da liberdade. Ménéret não separa radicalmente as substâncias alma e corpo, seu modo de conceber a máquina humana é eivado de “simpatias” e de correlações. Talvez por isso não haja tanta necessidade de distinguir efeitos físicos de efeitos morais, algo que talvez explique porque ele afirma que o efeito sensível seja “rigorosamente redutível” ao efeito mecânico!

Para Ménéret, como foi dito, o sentimento é um critério de julgamento para a música. Esse sentimento é a capacidade maior ou menor de perceber com facilidade as relações harmônicas que os sons constituem entre si na forma da coincidência das vibrações. O sentimento apropriado depende não apenas da conformação física, mas de um hábito constituído sem preconceito de gosto. Embora haja indicações de que o tratamento de choque seja utilizado no vitalismo, as comoções violentas preconizadas pelo tratamento não têm o mesmo objetivo que as que se esperava no teatro: induzir as paixões no tratamento de Ménéret sempre está em conformidade com uma regra de equilíbrio em que um afeto excessivo deve ser tratado pelo seu oposto:

[...] o compositor deve fazer suas melodias se adequarem ao estado do doente, escolher os tons mais apropriados a inspirar as paixões que parecerem convenientes; o músico deve, portanto [...] contribuir à ilusão e a complementar; por esse meio poder-se-á tornar confiante uma pessoa tomada de medo, acalmar os furores de um frenético, encantar, por assim dizer, as dores vivas que atormentam um gotoso; nós ajudaremos um melancólico, um hipocondríaco, ao fixar sua imaginação em objetos agradáveis<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>339</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

<sup>340</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908.

Nesse sentido, a ideia que Ménéret expõe parece realmente se caracterizar por um imaginário onde a música era sinônimo de “regime para o corpo e a alma”<sup>341</sup>, “um meio de refinar os nervos e acalmar as paixões insalubres, incluindo as sexuais”<sup>342</sup>. É interessante como as ideias se mesclam em seu texto. A perda da capacidade moralizante da música é um tema comum a Ménéret e Rousseau:

Finalmente, essa mesma música que tornamos hoje tão doce, tão voluptuosa, tão tocante, e que parece ser feita apenas para cativar corações, para inspirar o amor, foi tão bem variada pelos antigos que Eles a usaram como um preservativo contra as setas do amor, e como um remédio seguro para a continência: os maridos ausentes, ao invés de aplicar aqueles terríveis cintos, tão à moda e talvez tão necessários em certos países, preferiam deixar com as esposas um músico que lhes tocasse árias capazes de moderar os seus desejos, que só poderiam satisfazer à custa de sua honra<sup>343</sup>.

Ele conclui seu pensamento afirmando que “não há sinal de que nossos ciumentos modernos tenham acesso a semelhantes expedientes”<sup>344</sup>. É possível entender, assim, como ele se posicionou quanto à música que lhe era contemporânea: ele parece perceber com nitidez a crise porque passava o melodrama francês e seus pressupostos artísticos. No momento em que escreve, é muito flagrante a deblace da *Académie Royale de Musique* como instituição e como símbolo de um padrão de gosto. O momento premente em que se encontrava a *Encyclopédie* talvez requeresse menos críticas e desafios, pois o dicionário já fora proibido<sup>345</sup>. Por outro lado, ele se oferece para ajudar o músico a compor menos de acordo com o bom gosto do que com as regras de um regime saudável das paixões; Ménéret se apoia, então, em princípios acústicos e rameauistas para conceber a música, e seu guia nisso é o tratado de Roger, que transpira a acústica de Sauveur e as teorias de Rameau em suas páginas, ainda que sem o reconhecimento devido ao músico<sup>346</sup>. De resto, Ménéret não faz distinção entre música instrumental e música vocal; seus exemplos e indicações alternam entre o som da voz e o do violino, portanto, sua ideia da produção dos afetos se apoia no fato de que a música instrumental pode sim imitar tão bem quanto a vocal.

---

<sup>341</sup> KENNAWAY, James. Bad Vibrations: the history of the Idea of music as a Cause of Disease. *op. cit.*, p. 31.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>343</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 905.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 906.

<sup>345</sup> BADINTHER, Elizabeth. As paixões intelectuais: Exigência de Dignidade, Vol. 2. *op. cit.*, p. 263.

<sup>346</sup> ROGER, Joseph-Louis. Traité des effets de la musique sur le corps humain. *op. cit.*, p. 131 – 139.

Os vitalistas eram notoriamente avessos a desafiar a autoridade<sup>347</sup>. Talvez por isso ele não tenha aderido a opiniões mais radicais, prendendo-se, contudo, à crítica de uma decadência de gosto artístico que, além de ser evidente em 1760, e que faria sentido para um membro de camadas médias – embora nunca fique claro se Ménuret gostava de óperas bufas ou sérias. Por outro lado, as pistas encontradas nele são suficientes para termos uma ideia, ainda que vaga, de como as discussões científicas e estéticas sobre música e as transformações no gosto e na cultura podem ter contribuído para sua própria concepção da arte. Diante das tendências que envolvem questionarmos o quanto os fatores sociais e culturais se imbricam nas categorias formais do conhecimento, cremos que o momento e o lugar que nosso autor viveu não deixaram de fornecer uma atmosfera que a todo tempo se insinua em seu texto. Além de termos buscado isso, também mantivemos o foco no fato de que a música passa a ser considerada um fenômeno real, ganhando cada vez mais fisicalidade. No próximo capítulo, aprofundaremos a reflexão sobre o tipo de tratamento proposto por Ménuret a partir da investigação da palavra “sensibilidade” e do seu papel em medicina.

---

<sup>347</sup> WILLIAMS, Elisabeth. A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. *op. cit.*, p. 5-8; 54.

## Capítulo 3

### Música, Medicina e “Socorro Moral”

Contudo, também é importante notar que a imagem da música enquanto “terapia” não era moldada apenas pelo seu papel na cultura de uma dada sociedade, mas sempre era fortemente influenciada pela visão e compreensão dos conceitos e causas das doenças<sup>348</sup>.

No capítulo anterior vimos como a música passou a ser, a partir do século XVII, cada vez mais identificada com o som audível. De uma harmonia cósmica entre as partes da criação ao prazer que experimentamos quando determinadas vibrações coincidem, a música se torna gradativamente um fenômeno pertencente ao mundo físico. Essa nova ideia não era incompatível com a visão também muito mecanizada do corpo humano. Por isso, no presente capítulo, vamos nos debruçar com maior detalhe sobre as ideias médicas que permitem a Ménuret relacionar a música com a medicina. Buscaremos, assim, entender porque a música se aplica a certas doenças – a melancolia, a raiva, a ciática – e, dentro das perspectivas terapêuticas de seu tempo, que argumentos e que representações sobre o corpo, a saúde e a doença legitimam o seu uso. Conforme acabamos de ver, a discussão sobre o gosto musical na França estava muito interessada nos efeitos da música, sobretudo a partir de uma perspectiva moralizadora. Vimos qual foi a possível origem de várias concepções que o jovem médico adotou sobre a natureza da música e o estado da música de seu tempo. Agora precisamos entender que poderes mais específicos ele lhe atribuiu, uma vez que as prioridades do médico e do compositor de concertos e de óperas não é a mesma. Não se trata apenas de beleza, mas de saúde: nesse sentido, qual o papel das paixões – tão celebradas como efeitos da música – na vida do indivíduo?

#### 3.1 A Sensibilidade e a medicina das fibras e dos nervos

O século XVIII é amplamente conhecido como Século das Luzes ou Século da Crítica. Não obstante, o que historiadores de campos tão distantes entre si como História da Medicina e História da Literatura vêm apontando é que o século que erigiu monumentos à verdade também promoveu o sentimento e a sensibilidade como valores inseparáveis da crítica racional e da tolerância. Enquanto o frontispício da *Encyclopédie* mostra a verdade personificada tendo seu véu removido por um conjunto de filósofos, os escritos de figuras como Diderot e Rousseau

---

<sup>348</sup> THAUT, Michael H. Music as therapy in early history. *op. cit.*, p. 143 – 144.

mergulham nas águas do sentimento, e mesmo do devaneio. Mais do que isso, afirma William M. Reddy, o século XVIII descobriu a importância política dos sentimentos<sup>349</sup>.

O termo *sensibilité* foi utilizado nas mais diversas áreas do conhecimento, desde a filosofia moral até a medicina. Nesta parte, cuidaremos apenas dos aspectos relevantes para compreender melhor o pensamento de Ménuret e de seus companheiros da Escola de Montpéllier, que é a ideia de *sensibilidade* enquanto propriedade da matéria viva, já que o termo era usado por eles com um sentido que carregava em si implicações muito relevantes para a prática da medicina. De acordo com o estudo inovador de Joan DeJean, o termo *sensibilidade* é parte de uma “completa reescrita da linguagem das emoções”<sup>350</sup>. Conforme vimos, o termo utilizado com mais frequência para descrever as emoções era o vocábulo “paixão”, que implicava em uma força perturbadora sobre a alma, que a sofre passivamente e em solidão<sup>351</sup>.

A paixão é um termo tanto do domínio médico tanto quanto do literário, mas em *As Paixões da Alma*, Descartes tenta substituir o termo por *émotion* [emoção], que no século XVII teria um teor equivalente: ele era usado para descrever as sedições – *émotion populaire* [revolta popular] –, não tinha nenhum sentido afetivo antes de Descartes. Conforme salienta DeJean, a tentativa de Descartes não surte quase nenhum efeito. As gerações posteriores, contudo, aparentemente haviam sentido a necessidade de renovar o vocabulário emocional, dessa vez utilizando termos que a autora percebe que implicavam menos isolamento e passividade para adquirir um sentido relacional. O termo principal era *affection* [afecção], que não tinha conotação médica, mas que os primeiros romancistas da ala dos Modernos, o mais importante deles sendo Madeleine de Scudéry (1607 – 1701).

Nas obras de Scudéry e da Condessa de Lafayette (1634 – 1693), foram explorados *tendre/tendresse* [terno/ternura], *sentiment/sensibilité* [sentimento/sensibilidade], todos como substitutos de *affection*. Ao longo dos romances, a autora nota que as emoções ganham mais folego, mais profundidade e que as personagens são descritas com mais densidade do ponto de vista afetivo. Todos esses termos retratam não apenas um florescer do vocabulário afetivo, mas um reflexo das novas possibilidades afetivas que os sujeitos estariam experimentando: agora as emoções não são mais vistas como forças perturbadoras, mas como experiências capazes de “aumentar a capacidade afetiva do sujeito”<sup>352</sup>. Grande parte dessa reinvenção se passou longe

---

<sup>349</sup> REDDY, William M. Framework for the History of Emotions. *op. cit.*, p. 144.

<sup>350</sup> DEJEAN, Joan. Antigos contra modernos. *op. cit.*, p. 121.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 125 – 126.

do terreno médico, mas retorna à ele no começo do século XVIII. De fato, o termo *sentiment* já implica emoções que são controláveis; as doenças, por seu turno, não são mais uma espécie de *émotion* do corpo, mas um excesso de *sentiment*<sup>353</sup>.

Durante a segunda metade do século XVII, a teoria básica governando a visão médica do corpo foi revolucionada. A esta época teve início um processo através do qual a medicina cessou de entender a doença como uma perturbação, uma inquietação interna do espaço corporal – como uma *émotion* – e começou, ao invés, a compreender o corpo como sendo mais interativo, tanto dentro, quanto fora de seu espaço. Esta nova medicina baseou-se na atração – de um órgão pelo outro, de um corpo por outro; era uma medicina das fibras e dos nervos. A medicina da *émotion* estava sendo suplantada pela medicina do *sentiment* ou da *sensibilité*. Ao final do processo, as doenças não mais foram descritas como resultados de uma violência excessiva, mas como resultados de um sentimento excessivo<sup>354</sup>.

Sensibilidade, o termo tão importante para este capítulo, se estabelece a partir das primeiras décadas do século XVIII, primeiramente dentro da filosofia moral (dentro do debate do campo da psicologia moral), campo por meio do qual o termo adentrou o terreno da medicina. DeJean aponta um fato que nos ajudará, assim como a medicina das fibras e dos nervos, a entender a proposta de Ménuret:

Apenas alguns poucos anos atrás da psicologia, a medicina, auxiliada e incitada pela nova terminologia afetiva, mais e mais dirigia sua atenção ao que poderia ser denominado corpos imaginados, isto é, imagens ou ficções corporais que tornaram-se, ao invés do corpo de fato, algo de especulação ou teoria médica. Eu jamais argumentaria que o conceito de corpo imaginado foi inventado pela medicina do final do século XVII – cada teoria médica esconde com maior ou menos sucesso sua própria ficção do corpo nas dobras, por assim dizer, de suas especulações. O corpo imaginado que permitiu desabrochar a escola médica da *sensibilité* representa, contudo, um caso especial. Para começar, esta ficção de um corpo dominado por nervos e fibras e pela interação “sensitiva” entre partes de mesma disposição foi de longe a mais intensamente personificada de tais outras imagens. Boulainvillier fala, por exemplo, em “simpatias secretas” causando um órgão a “sentir prazer” por outro [...]. E mais, porque sua existência dependia totalmente de um vocabulário criado pela filosofia moral, este corpo imaginado era por sua própria natureza bem mais aberto à especulação e às diferentes projeções da *mentalité* [mentalidade] que o criara do que é normalmente o caso em tais ficções médicas<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 132 – 133.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 135.

Conforme veremos nesse capítulo, DeJean compreendeu a fundo a relação entre a medicina das simpatias e da sensibilidade – as fibras e dos nervos – com a reinvenção do vocabulário emocional e das possibilidades emocionais na virada do século XVII para o XVIII. Conforme veremos abaixo, o corpo imaginado com terreno das simpatias, trocas de ações e reações e corpo que sente é fundamental para compreender a terapia de Ménuret. Começemos, mais diretamente, pela medicina das fibras e dos nervos. Uma boa forma de dar início ao tema é retomando as afirmações de Ménuret no verbete, para vermos como ele situa e define a questão:

1°. Se não se considerar o corpo humano como nada mais do que um conjunto de fibras mais ou menos tesas, e de licores de diferentes naturezas, feita a abstração das suas sensibilidades, suas vidas e seus movimentos, perceber-se-á sem dificuldade que a Música deve fazer o mesmo efeito sobre as fibras que aquele que ela faz sobre as cordas de instrumentos contíguos; que todas as fibras do corpo humano serão postas em movimento; que aquelas que são mais tesas, mais finas e mais ágeis serão preferencialmente afetadas, e que aquelas que estão em unísono o conservarão por mais tempo; que todos os humores serão agitados, e que o seu tremor será proporcional à sua tenuidade, como ocorre aos licores heterogêneos contidos em diferentes recipientes [...]; de modo que o fluido nervoso, se ele existe, será muito animado, a linfa menos, e os outros humores, na proporção da sua densidade<sup>356</sup>.

Como vimos anteriormente, segundo Ménuret, duas coisas contam na hora de estimar os efeitos da música: o efeito mecânico e o efeito sobre a sensibilidade. O efeito mecânico se realiza sobre um corpo humano entendido como um “conjunto de fibras mais ou menos tesas” ou de “licores de diferentes naturezas”. O que vemos aqui, portanto, é mais um recurso à uma medicina das fibras do que propriamente uma noção próxima do que veio a constituir o conceito central do vitalismo – economia animal. O termo não aparece em nenhuma parte do texto de Ménuret, embora existam alguns indícios de que o jovem médico tivesse familiaridade com os seus pressupostos fisiológicos. Com efeito, ele será o redator do verbete “Economia Animal”, feito posteriormente.

É importante notar que Economia Animal em francês se grafava “Oeconomie Animale”, estando, assim, no volume XI. Se Ménuret trabalhou na redação dos verbetes seguindo a ordem alfabética, ele pode tê-lo escrito um pouco depois do verbete “Musica, efeitos da”; de resto, a diferença de matérias exigiu uma leitura enorme na composição do primeiro, o que pode tê-lo tornado mais familiarizado com a noção. No entanto, ela não aparece em Efeitos

---

<sup>356</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique. *op. cit.*, p. 907.

da Música, e não existe uma ideia de fisiologia nele que se equipare ao nível de complexidade que o conceito implica. O que encontramos em Efeitos da Música é um tratamento onde Ménuret mantém o vocabulário mecanicista, mas a ideia de economia animal está presente de forma muito perceptível. É curioso pensar que tendo a possibilidade de lançar mão do conceito “economia animal”, ele tenha preferido falar mais em sensibilidade e em “uma simpatia ainda pouco determinada”. Nesse sentido, o verbete pode não só refletir o estado dos conhecimentos do jovem médico, mas a possibilidade de que os termos “máquina humana” e “economia animal” fossem intercambiáveis, na medida em que este último podia ser entendido como “máquina sensível”. Não obstante, a fisiologia implícita no verbete é a mesma que havia sido construída por Louis de Lacaze, e portanto, baseada no modelo da economia animal. Entretanto, essa fisiologia vem associada à medicina baseada na anatomia das fibras.

A anatomia das fibras surgiu nos anos pós-1650, especialmente a partir da aplicação do microscópio para observação das estruturas sutis dos órgãos e tecidos do corpo. Os mais notáveis utilizadores do aparelho foram Robert Hooke (1635 – 1703), Marcello Malpighi (1628 – 1694) e Antoni van Leeuwenhoek (1632 - 1723). Estudando as estruturas microscópicas dos órgãos, Malpighi fez importantes descobertas que confirmaram a teoria da circulação pulmonar de Harvey; mais tarde, estudou as microestruturas da língua, do coração e fez a primeira descrição detalhada das hemácias. Malpighi era um dos discípulos de Borelli, e como ele, acreditava que o funcionamento do corpo em suas mais ínfimas partes podia ser explicado pela mecânica em desenvolvimento no século XVII<sup>357</sup>.

Como está definido no artigo “Fibra” da *Encyclopédie*, ela é

[...] uma montagem de partículas elementares, unidas umas às outras segundo a direção de uma linha [...] Elas possuem uma força de coesão que as une entre si de modo indissolúvel e lhes torna capazes de resistir aos alongamentos, distensões, esforços repetidos que resultam dos diferentes movimentos, tanto ordinários que extraordinários, nos quais consistem as ações da vida sã ou mesmo quando danificada [...] de sorte que essa força de coesão seja superior a tudo aquilo que tende a destruí-la<sup>358</sup>.

Dos diversos estudiosos dessas minúsculas fibras, o que mais influenciou a escola de Montpellier foi Giorgio Baglivi. Nascido em Ragusa (Dubrovnik), na atual croácia, Baglivi praticara em Pádua e Veneza antes de se tornar assistente de Malpighi em Bologna em 1691.

---

<sup>357</sup> PORTER, Roy. *The greatest benefit to mankind: a medical history of humanity*. London: Harper Collins, 1997, p. 223-4.

<sup>358</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 111.

Vimos no primeiro capítulo como Baglivi, por não ter uma aproximação dualista do homem, foi o único mecanicista a não incorrer no desprezo de pessoas como Bordeu e Barthez. Quando a patologia dos sólidos – a crença de que as doenças eram causadas por modificações nas partes sólidas do corpo – se estabeleceu em fins do século XVII, muitos trabalhos sobre as fibras surgiram. Baglivi escreveu dois tratados que tratavam desse tema anatômico, o primeiro sendo *De fibra motrice et morbosa* [Sobre a fibra motriz adoecida], publicado em 1702, e o segundo, um tratado mais geral, *De praxi medica*, publicado em 1704. Este último é de relevância para os cultores do vitalismo pela sua inclinação à observação em detrimento de uma fixação em teorias médicas<sup>359</sup>. Nesse sentido, ele é um dos exemplos de pensamento neohipocrático do século XVIII, tão apreciado pelos médicos de Montpéllier.

Ele pensava o corpo como uma máquina: os dentes eram comparados a tesouras; o tórax, a um fole; o coração e os vasos [sanguíneos], a tubulações; o estômago, a um moinho. Um distinto investigador em fisiologia fascinado pelos nervos, os seus estudos microscópicos o permitiram distinguir entre os músculos lisos e estriados e entre distintos tipos de fibras, sugerindo que a saúde dependia largamente das condições das fibras musculares (i. e.: os sólidos ativos)<sup>360</sup>.

Fica evidente acima que Baglivi não discordava dos pressupostos gerais do mecanicismo. Mas, distintamente da maioria deles, o médico italiano não achava que a matéria podia ser reduzida à extensão – altura, largura e profundidade –, e em seus estudos, ele reconhece que a fibra possui qualidades próprias.

É a imagem da corda que se distende e se contrai que se lhe impõe, uma corda fixa em extremidades imóveis como o musculo que tem os tendões por ponto de apoio. Essa aptidão à tensão reside na fibra mesma, enquanto ela recebe o impulso da massa sanguínea [...] situada entre as fibras<sup>361</sup>.

As fibras eram, em suma, os nervos, tendões, cartilagens e músculos que compunham o corpo. A estrutura fibrilar desses componentes possuiria então uma similitude, para Ménuret, com as cordas dos instrumentos e, note-se, no século XVIII essas cordas eram feitas de intestinos de animais. Nosso autor explica que o corpo nada mais é que um conjunto de fibras mais ou menos tesas, prontas a entrar em ressonâncias com os sons; além disso, diz ele, as fibras

---

<sup>359</sup> PORTER, Roy. *Medical science and human science: iatromechanism, the medical model, medical materialism*. FOX, Christopher; POTER, Roy; WOKLER, Robert (Eds). *Inventing human science: eighteenth century domains*. London/Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 57.

<sup>360</sup> PORTER, Roy. *The greatest benefit to mankind*. *op. cit.*, p. 228.

<sup>361</sup> REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme en France*. *op. cit.*, p. 135.

do ouvido captam mais propriamente o som, e pelas suas ligações nervosas com o todo o corpo, difundem os efeitos da música pela máquina.

A música considerada como um simples som, ou *barulho*, age principalmente sobre as ramificações do nervo *acústico*; mas, pelas ligações e pelas comunicações desses nervos com aqueles de toda a máquina, ou enfim por uma simpatia ainda pouco determinada, essa ação se manifesta em diferentes partes do corpo, e mais particularmente no estomago<sup>362</sup>.

A patologia das fibras em Ménuret explica porque certos seres humanos não são tão sensíveis ao prazer da música, sendo necessárias “árias mais vivas, alegres e animadas, que remexem fortemente as molas que a natureza, o uso e o hábito não fizeram muito sutis”<sup>363</sup>. Neste trecho talvez haja uma semelhança com as ideias de Lacaze sobre o equilíbrio entre cabeça e ventre. A economia animal tinha três centros, “(1) a região gástrica (isto é, o diafragma e órgãos localizados ao redor dele); (2) a cabeça – centro do sistema nervoso; e (3) a pele, chamada de ‘órgão exterior’, que constituí o meio externo do organismo”<sup>364</sup>. A cabeça e o diafragma, especificamente, eram os centros que mais “competiam” na circulação de estímulos que, por sua vez, caracterizavam a economia animal. Eles estavam sempre trocando impressões, e o predomínio de um deles era em si mesmo a doença, que se traduzia em afecções manifestas pelas partes, como um mau do estomago provocando uma dor de cabeça ou um ruído forte e repetindo causando um mal estar no abdômen.

Apesar de se apoiar no pensamento de Baglivi, a fisiologia de Ménuret é bastante diferente, pois não se trata apenas de se apoiar na ideia anatômica de que o corpo é um tecido feito com as fibras de diferentes tensões e diferentes naturezas, mas também entender que as teorias vitalistas dão um passo adiante, e atribuem à elas mais capacidades inerentes do que o mecanicismo e mesmo Baglivi admitiria. Se este último reconhece que por possuir uma força elástica própria, uma fibra poderia se mover sem interferência da vontade consciente da alma, a medicina vitalista irá ainda mais fundo, fazendo de uma nova teoria da matéria e da fibra uma forma de superar o dualismo. Mas que novas ideias eram essas?

---

<sup>362</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique. *op. cit.*, p. 907.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>364</sup> HUNEMAN, Philippe. “Animal Economy”: Anthropology and the Rise of Psychiatry from the “Encyclopédie” to the Alienists. In WOLFF, Larry; CIPOLLONI, Marco (eds.) *The Anthropology of the Enlightenment*. California: Stanford University Press, 2007, p. 265. Disponível em: [https://www.academia.edu/3298825/Animal\\_Economy\\_Anthropology\\_and\\_the\\_Rise\\_of\\_Psychiatry\\_from\\_the\\_Encyclop%C3%A9die\\_to\\_the\\_Alienists](https://www.academia.edu/3298825/Animal_Economy_Anthropology_and_the_Rise_of_Psychiatry_from_the_Encyclop%C3%A9die_to_the_Alienists). Acesso em: 02/01/2018.

Apesar de lançar mão livremente de imagens mecânicas, Ménuret também se encontra ativamente envolvido no processo de desenvolvimento de uma concepção sobre a matéria que foi tematizada inicialmente por Francis Glisson no século XVII. Conforme já expusemos anteriormente, Glisson desconfiou que a matéria viva tinha forças próprias e ativas; como Baglivi depois dele, ele não se contentou com a ideia mecanicista de que os seres vivos eram compostos da mesma matéria que todo o resto do universo: as partes do corpo humano tinham que ter algum poder de entrar em movimento por si mesmas. Glisson era o terceiro filho de um alfaiate que conseguiu frequentar o Caius College e se tornou professor régio em Cambridge, além de membro da Royal Society. Durante seus primeiros trabalhos – *De rachitide* [Sobre o raquitismo] e *Anatomia hepatis* [Anatomia do fígado] – o médico chegou à conclusão de que a excreção da bile se dava pela irritação dos dutos biliares e da vesícula biliar. Fortemente apoiado na ideia de que Deus havia desejado uma vida na matéria<sup>365</sup>, ele definiu, no *Tractatus de ventriculo et intestinis* [Tratado sobre o ventrículo e os intestinos], que o sinal mais claro dessa vida era a capacidade de certos tecidos de se irritarem e reagirem a esse estado. A propriedade passou a se chamar *irritabilidade*<sup>366</sup>. A princípio, Glisson atribuiu esse poder apenas às partes do corpo onde havia a presença de nervos.

Ele ficou convencido mais tarde de que a irritabilidade era a propriedade inerente em todos os tecidos, independente dos nervos, dotando toda a matéria com um princípio interno de movimento, uma ‘consciência’ elementar da mudança<sup>367</sup>.

Logo, ao final de seu desdobramento conceitual, a *irritabilidade* era um fenômeno da fibra viva. Durante muito tempo, a ideia de *irritabilidade* se manteria, mas o nome de Glisson cairia no esquecimento<sup>368</sup>. Apenas na passagem da primeira para a segunda metade do século XVIII que o conceito seria retomado de modo mais aprofundado pelo médico e naturalista suíço Albrecht von Haller. Haller estudou medicina em Tübingen e em Leiden, sob a batuta de Hermann Boerhaave. Após se doutorar em 1727, o médico viajou para a Inglaterra por breve período, passou por uma estadia em Paris para completar seus estudos anatômicos e cirúrgicos. Haller se estabeleceu em Berna entre 1729 e 1736, quando publicou pequenos estudos de

---

<sup>365</sup> STAROBINSKI, Jean. Ação e reação. *op. cit.*, p. 101.

<sup>366</sup> PORTER, Roy. The greatest benefit to mankind. *op. cit.*, p. 222.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

<sup>368</sup> BOURY, Dominique. Irritability and Sensibility: Key Concepts in Assessing the Medical Doctrines of Haller and Bordeu. *Science in Context*, Cambridge, vol. 21, n. 4, dez. 2008, p. 521. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/science-in-context/article/div-classtitleirritability-and-sensibility-key-concepts-in-assessing-the-medical-doctrines-of-haller-and-bordeudiv/47B03DECBE749B7DF7FC531C5AF0C4CE>. Acesso em: 02/01/2018.

anatomia e botânica. A partir de 1736, foi professor de anatomia, fisiologia e botânica na recém-fundada Universidade de Göttingen, onde inaugurou um instituto fisiológico e um horto. Antes de 1750 ele ficara famoso, curiosamente, pelos seus poemas descritivos dos Alpes suíços; o dominante louvor ao seu lirismo serviu para desviar os olhos do público, em parte, da série de experimentos que o suíço realizou na década de 1740.

Haller desenvolveu um programa requintado de experimentos anatômicos e fisiológicos, orientado por questões concretas em medicina. Lançando mão de experiências com cães e coelhos, ele reavivou a *irritabilidade* de Glisson, mas a distinguiu de outra propriedade da matéria viva, a *sensibilidade*<sup>369</sup>.

Duas fontes tornam possível entender a posição precisa de Haller a respeito da *irritabilidade* e da *sensibilidade*. Na sua dissertação de Göttingen, *De partibus corporis humani sensibilibus et irritabilibus* [Sobre as partes sensíveis e irritáveis do corpo humano], defendida em 1752 e publicada em Inglês e Frances em 1755, Haller opõe duas categorias de partes orgânicas: “Eu chamo de irritável a parte do corpo que se torna mais curta quando um corpo estranho a toca de forma algo forçada; se o toque exterior é firme, a irritabilidade da fibra se torna maior e ela encurta ainda mais, ...Eu chamo de sensível a fibra do homem que, quando tocada, transmite a impressão desse contato até alma<sup>370</sup>.”

A distinção de Haller é, logo, entre fibra muscular irritável e fibra nervosa sensível, entre, conseqüentemente, movimento e sentimento. Em detrimento do dualismo de seu mestre Boerhaave, Haller acaba por colocar possibilidades monísticas para a medicina: agora, é possível conceber a vida como um fenômeno *suis generis* nos seres vivos, em oposição aos inanimados; por sua vez, essa vida é uma propriedade da matéria, inata, e não originada em alguma substância imaterial como a alma. O rigor experimental de Haller, bem como sua eloquência já conhecida, o tornaram famoso em toda a Europa. Ele foi aceito prontamente como membro por todas as academias: Paris, Uppsala, Estocolmo, Londres, Berlim e Bolonha; além disso, ele já era presidente perpétuo da academia de Göttingen, fundada em 1751.

Interpretações materialistas da sua doutrina surgiram, com efeito, pela pena de Julien Offray de La Mettrie (1709 – 1751). La Mettrie era médico e havia traduzido as *Institutiones Medicae* [Instituições médicas] de Boerhaave em 1740. De certo modo, ele aproveitou para desenvolver as bases teóricas do mecanicismo de Boerhaave sempre em direção à ideia de materialidade da alma, e portanto, da sua finitude. Ao longo das décadas de 1740 e 1750, ele

---

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 525.

<sup>370</sup> *Ibidem*. Tradução nossa.

publicou trabalhos cada vez mais voltados para esse pensamento radical e anticlerical, como *L'Histoire naturelle de l'âme* [História natural da alma, 1745], *Traité de l'âme* [Tratado da Alma, 1750] e, por fim, *L'Homme machine* [O Homem máquina, 1750]. Neste último La Mettrie faz uso do conceito de *irritabilidade* de Haller para postular que a “a matéria é capaz de se animar sem o concurso da alma”<sup>371</sup>. Para maior transtorno de Haller – que era um cristão praticante – La Mettrie lhe dedicou *L'Homme machine*. O suíço lamentou profundamente ver sua doutrina distorcida dessa forma e, com efeito, para ele nada estava mais incorreto: “uma alteração ocorria na alma quando uma alteração ocorreu no corpo”<sup>372</sup>. A vontade consciente era capaz de mover os membros motores – altamente enervados – mas não atuava sobre o coração, que era entendido como o órgão mais irritável do corpo (no caso, o influxo sanguíneo era o elemento irritante). Os músculos irritáveis até continuavam atuando após a morte, como era possível ver em animais cuja cabeça fora decepada, ou no pólipo, um ser vivo sem sistema nervoso.

A maior liberdade foi tomada, contudo, com relação ao conceito de *sensibilidade*. A sua definição em Haller é mais subjetiva do que a do seu par: a *irritabilidade* pode ser verificada no músculo ao medirmos a diferença de seu comprimento antes e depois de estimulado, o que se torna um critério universal que a primeira não possui. Robert Whytt (1714 – 1766), médico de Edimburgo, interpretou o sistema de Haller à sua maneira, sublinhando o papel da alma – para ele, entendida de maneira naturalista como uma energia, sensível a um nível não consciente e espalhada pelo corpo; assim, ele poderia explicar as simpatias e relações mutuas dentro do corpo, além da movimentação observada nos membros amputados. Whytt não admite a existência de uma força própria da matéria, a alma é totalmente necessária no corpo para o seu funcionamento<sup>373</sup>. Haller ficará especialmente indisposto com Whytt pela sua ideia de alma estendida pelo corpo – o suíço cria que ela era indivisível e imortal – e por não conseguir conceber uma entidade que sentia a nível não consciente<sup>374</sup>.

Médicos como Bordeu, Ménuret e Fouquet não farão distinção alguma entre *irritabilidade* e *sensibilidade*. Com efeito, apenas Venel a respeitará. A razão dessa indistinção

---

<sup>371</sup> FLORENCE, Catherine. *La pratique et les réseaux avants d'Albrecht von Haller (1708 – 1777), Vecteurs du transfert culturel entre les espaces français et germaniques au XVIIIe siècle*. 2009. 635f. Tese de Doutorado (Doutorado em História) – École Doctorale “Langues, Temps, Société”, Université Nancy 2, 2009, p. 221. Disponível em: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc520/2009NAN21010.pdf>. Acesso em: 02/01/2018.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 526.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>374</sup> PORTER, Roy. *The greatest benefit to mankind. op. cit.*, p. 251.

está no fato de que Bordeu já estava desenvolvendo suas próprias ideias sobre o funcionamento do organismo de forma independente de uma substância imaterial superior: em seus primeiros escritos, ele havia falado sobre um tipo de sentimento quando o nervo experimenta algum tipo de movimento<sup>375</sup>. Essa dinâmica explicaria todas as coisas no corpo, do movimento à atividade intelectual. Mais adiante, em *Recherches anatomiques sur les positions des glandes et leur action* [Investigações anatômicas sobre a posição das glândulas e sua ação], ele atacaria o modelo de secreção proposto por Haller. Até então, a explicação mecanicista não havia dado conta de explicar o processo; Haller mantivera alguns dos elementos desse modelo, como as considerações de ordem anatômica e espacial – as glândulas secretavam devido à compressão dos órgãos vizinhos –, adicionando a sua já conhecida fisiologia das partes irritáveis e sensíveis.

Bordeu reconheceu, a princípio, que o modelo de Haller não dava conta das glândulas em seu conjunto, havendo discrepâncias entre a distinção sensível-irritável e a operação das mesmas. Em lugar disso, Bordeu percebeu que, para que uma glândula secrete na hora certa e no local certo o fluido certo, o processo de secreção só poderia ser uma forma de *sensibilidade* própria e distinta de cada glândula, o que explica porque as substâncias não são secretadas nos locais errados<sup>376</sup>.

“A secreção glandular é um tipo de *sensação*. A habilidade de reconhecer estímulos específicos e proporcionar uma resposta adaptada caracteriza todas as formas de seres vivos. Bordeu chamou essa disposição de *sensibilidade*, associando percepção e movimento”<sup>377</sup>.

Logo, a *sensibilidade* em Bordeu e nos demais vitalistas havia subsumido a *irritabilidade*. “A *sensibilidade* é uma qualidade da matéria viva. O médico observa seus efeitos e deduz deles a sua existência: ele não mede a sua intensidade, nem estabelece as suas leis”<sup>378</sup>. Além disso, a *sensibilidade* passa a equivaler ao tônus da fibra nervosa, que quando apropriado, indica o estado saudável do ser vivo. Mas, posteriormente, a distinção se desfaz totalmente, não havendo sequer a relação entre nervo e *sensibilidade* – isto é, o organismo tinha funções que agiam independentemente do centro cerebral<sup>379</sup> – e músculo e *irritabilidade*. Ela deixa de ser a mera percepção da alma para com o que se passa no nervo e no corpo, para se tornar uma

---

<sup>375</sup> BOURY, Dominique. Irritability and Sensibility. *op. cit.*, p. 527.

<sup>376</sup> REY, Roselyne. La théorie de la secretion chez Bordeu : Modèle de la physiologie et de la pathologie vitalistes. *Dix-huitième siècle*, Reims, n. 23, 1991, p.49.

<sup>377</sup> BOURY, Dominique. Irritability and Sensibility. *op. cit.*, p. 528.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 528.

<sup>379</sup> MORAVIA, Sergio. The capture of the invisible. *op. cit.*, p. 374.

qualidade específica, presente em cada nível (das fibras aos órgãos) e se ajustando às mudanças ocorridas nas suas vizinhanças. Não é à toa que Bordeu empregou a imagem de um “cacho de abelhas” para descrever o que seria a ação e reação recíproca dentre os órgãos e demais componentes do corpo – mas, longe de serem uma máquina, o nome dado é economia animal. Nesse sistema, a alma não tinha qualquer papel ativo distinto.

Como visto no capítulo 1, os vitalistas já haviam tido outros contatos intelectuais com as correntes animistas stahlianas em Montpéllier, sobretudo nos ensinamentos de Boissier de Sauvages. O combate às afirmações animistas vai continuar sendo realizado na *Encyclopédie*, sobretudo no artigo “Inflammation” [Inflamação], escrito por Ménuret para o volume VIII.

O artigo põe em cheque uma série de conceitos tanto stahlianos quanto hallerianos<sup>380</sup>. A *sensibilidade* é para Ménuret a melhor forma de dar conta das afecções do corpo, tanto aquelas que são atribuídas à matéria quanto aquelas que são atribuídas ao espírito. A pior explicação, nesse sentido, é aquela dada pelos animistas: sendo a alma a responsável por todos os movimentos do corpo, é a ela que correspondem as ações que visam a conservação da saúde. Ménuret se pergunta, então, se a alma seria capaz de se enganar, pois, em certos casos de inflamação, febre e de outras afecções, ela não parece interessada em conservar a vida, gerando efeitos que são até prejudiciais e com os quais o médico precisa se ver se desejar prevenir a piora do paciente.

O elemento mais problemático do dualismo não é a separação substancial entre alma e corpo, mas a forma de conceber suas possíveis relações: se matéria e espírito são substâncias diferentes, como vão se comunicar? As paixões sempre foram a ligação entre o corpo e a alma<sup>381</sup>. Paixão da alma, vale lembrar, significa ação do corpo, no sentido de uma passividade, de sofrer a ação dos órgãos dos sentidos. Para Stahl, os sentidos não são uma ação do corpo sobre a alma, mas uma ação própria da alma – seguindo o modelo animista da “super” alma que tudo controla no corpo. Para Haller, a alma é o local onde se reconstroem as percepções dos nervos sensíveis<sup>382</sup>.

Para Ménuret, ao contrário, a tradução necessária das sensações no papel da alma não pode se explicar a não ser de dois modos: ou como prova da dependência da alma com relação aos sentidos, a respeito da qual a dignidade da alma parece fortemente comprometida e seu primado não se justifica, ou como a prova de que a alma não se ocupa dos movimentos vitais, que a nossa

---

<sup>380</sup> FLORENCE, Catherine. La pratique et les réseaux avants d’Albrecht von Haller (1708 – 1777). *op. cit.*, p. 222-223.

<sup>381</sup> FOUCAUT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 226.

<sup>382</sup> FLORENCE, Catherine. La pratique et les réseaux avants d’Albrecht von Haller (1708 – 1777). *op. cit.*, p. 346.

conservação depende de uma faculdade vital, diferente da alma mesma que não pode, por seu turno, dispor das sensações que a afetam<sup>383</sup>.

Os médicos que desejassem assumir qualquer concepção dualista teriam que dar conta da união entre essas duas substâncias. Era um problema, de certo modo, inescapável: na necessidade de não confundir espírito e matéria, multiplicaram-se os intermediários. É curioso, na descrição de Kircher, como a alma recebe a impressão da música. Segundo um outro importante tratado, o *Phonurgia Nova* [Nova produção de som], os afetos que a música comove não vão imediatamente à ela

[...] a qual é imortal e imaterial e nada pode dizer de qualquer proporção da voz e do som, nem pode ser mudada por eles, mas sim, pelo espírito, que é o instrumento da alma, como que uma conjunção principal dela, que está anexa ao corpo; desse modo, o espírito, porque é sutilíssimo, por ser um vapor sanguíneo tão móvel e tênue, facilmente é incitado pelo ar harmonicamente excitado, excitação que é sentida pela alma por meio das várias incitações do espírito até que ela induza vários afetos<sup>384</sup>.

Para Ménuret, como para seus amigos de Montpéllier que adotavam as teses de Bordeu e Lacaze, tudo se resume a uma recolocação do problema: nem metafísica demais – que nos levaria a atribuir a causa de todos os fenômenos a algo que não é palpável nem observável – nem mecânica demais – o que, por sua vez, nos levaria a atribuir ao nível mecânico um caráter desmesurado. A resposta está, na fisiologia, em considerar os animais “como compostos vivos e organizados”<sup>385</sup>. Atribuir um caráter ativo à matéria tem um efeito unificador: “Ora, a matéria viva é capaz de se mover por si mesma e a sensibilidade permite explicar de uma só vez o movimento e o sentimento, a percepção das impressões exteriores e a reação do organismo às mesmas”<sup>386</sup>. A vida é, então, a sensibilidade geral da máquina humana, responsável pelas simpatias que ocorrem entre parte distantes do corpo; a *sensibilidade* põe as peças da máquina em jogo de ação e reação, de ajuste mútuo – essa é a ideia de economia animal – e isso está

---

<sup>383</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 120.

<sup>384</sup> KIRCHER, ATHANASIOS. *Phinurgia Nova sive Coniugium Mechanio-Physicum Artis et Naturae Paranymphe Phonosphia*. Campidonae: Rodolphum Dreher, 1673, p. 177. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=Z-VQAAAAcAAJ&pg=PA207&lpg=PA207&dq=phonurgia+nova&source=bl&ots=AuK6OPcyeL&sig=v2MChnf7WX6StrhP8a3phmkPEss&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj18Lu5ru\\_YAhUKI5AKHdN4C5M4ChDoAQhVMAC#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=Z-VQAAAAcAAJ&pg=PA207&lpg=PA207&dq=phonurgia+nova&source=bl&ots=AuK6OPcyeL&sig=v2MChnf7WX6StrhP8a3phmkPEss&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj18Lu5ru_YAhUKI5AKHdN4C5M4ChDoAQhVMAC#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 20/01/2018.

<sup>385</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Inflammation”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. VIII, p. 713. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.7:2416:1.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>386</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 130.

subentendido no verbete Efeitos da Música de diversas formas. É verdadeiramente relevante notar o fato de que, segundo Georges Canguilhem, as simpatias – “as conexões imateriais entre as partes de um mesmo organismo”<sup>387</sup> – já existiam como forma de explicação de fenômenos orgânicos. Elas foram sistematicamente criticadas e desmoralizadas por Descartes, que buscava basear seu modelo nas noções, “quase matematicamente claras, da disposição dos órgãos e do mecanismo”<sup>388</sup>.

Mas, é quando o comprometimento do Ménuret com os principais pontos do vitalismo parece mais certo que encontramos algumas permanências. É no terreno dos fluidos, como no das fibras, que essas permanências se fazem perceber. De fato, no trecho do verbete Efeitos da música que vem guiando nosso raciocínio, há referências não apenas à ressonância das fibras, mas dos “humores” que compõem o corpo: sangue, linfa e fluido nervoso. Há também os “espíritos animais”, noções mantidas por Boerhaave e Haller na sua fisiologia. Porque a presença desses “espíritos” nos surpreenderia?

Os “espíritos animais” eram entendidos como sendo substâncias muito sutis, de natureza gasosa, ou por vezes quase espiritual. Eles eram produzidos no coração, segundo a fisiologia galênica, e circulavam dentro dos nervos, produzindo a ação de reflexo das partes motoras. As avaliações do sistema neuromuscular foram dependentes dos espíritos animais até o século XIX. A essas entidades estava delegada a “responsabilidade do mecanismo neuromuscular da contração e do movimento”<sup>389</sup>. Galeno foi, com efeito, o primeiro a distinguir nervos, tendões e ligamentos. Em suas experiências, ele concebeu que os espíritos animais deviam circular dentro dos nervos a partir da experiência de ligadura dos mesmos, que interrompia o movimento nos nervos motores<sup>390</sup>. Ele assimila, igualmente, os nervos a cordas<sup>391</sup>; a ligadura do nervo impedia os espíritos animais de fluírem, produzindo a atonia<sup>392</sup>.

A descrição de Kircher é um bom exemplo, embora ele não utilize o termo completo, “espíritos animais”. No século XVIII, diversos dos estudos anatômicos, sobretudo os voltados para as partes delicadas e sutis do corpo, já haviam apontado que os nervos não são ocos e que dentro deles não poderiam fluir substâncias – por mais sutis que fossem – responsáveis por

---

<sup>387</sup> CANGUILHEM, Georges. La formation du concepte de reflexe aux XVIIeme et XVIIIeme siecles. Paris : Vrin, 1977, p. 27.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 21.

transmitir do cérebro os impulsos que os colocariam em ação. Não obstante, Boerhaave e Haller mantiveram o conceito de espíritos animais nos seus estudos. Como a medicina dos fluidos era responsável por um modelo hidráulico do corpo – definido por Boerhaave como uma máquina estático-hidráulica, com o coração sendo o maior paradigma dessa ideia – percebemos que visão de Ménuret ainda é muito dependente da analogia com a máquina. Mas existe uma razão importante para os “espíritos animais” figurarem no texto: não haviam se consolidado ainda outras explicações para a ação dos nervos.

Todos os efeitos da música aqui avaliados são mecânicos, e levam em conta as fibras e humores do corpo com “abstração feita da sua vida e da sua sensibilidade”. Se considerarmos que a máquina humana, para ser verdadeiramente humana, precisar operar a um nível acima disso – nível vital – o que ocorreria se devolvêssemos a sensibilidades a essas fibras e líquidos?

Se olharmos, agora, para a máquina humana como dotada de uma sensibilidade requintada, que a atividade a *Música* não tomará emprestada disso? Não será fácil conceber que seus efeitos também devem aumentar, se tivermos atenção, ainda, de que o ar seja continuamente engolido, inspirado, absorvido, contido em todos os nossos humores, que ele é captado sob a forma e com suas propriedades no estômago, nos intestinos e, mesmo no peito, entre as costelas e os pulmões, onde toma o nome do ar *intertorácico*: não veremos os esforços que faz ar interior, para se pôr em equilíbrio com o ar exterior e compartilhar suas impressões, um novo motivo para os efeitos da música? [...] quanto o corpo sente as mudanças de um fluido que se lhe tornou tão próprio, e que está intimamente conectado com sua natureza: adicione a isso, se for permitido combinar uma hipótese com fatos demonstrados, que o fluido nervoso passa de uma natureza muito análoga à do ar; Todos esses efeitos podem contribuir para o nascimento no corpo dessa sensação agradável que constitui prazer, o efeito da *Música*<sup>393</sup>.

Por mais limitado que soe este trecho, a sensibilidade parece, aqui, apenas operar como um amplificador das sensações e movimentos já engendrados mecanicamente pelo som. Como o próprio autor havia declarado, a sensibilidade é “rigorosamente redutível” à ação mecânica. De resto, em lugar de se estender na apreciação de seus efeitos, o autor simplesmente passa a considerar outro tópico – o ar – e parece se esquecer totalmente do que acaba de dizer, embora esteja falando do fluido nervoso. Outro sentido do termo *sensibilidade* é aquele ligado, como vimos, à delicadeza de constituição das fibras, à organização própria do corpo e a sensibilidade

---

<sup>393</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique. *op. cit.*, p. 907. Tradução nossa. Itálico do autor.

dos órgãos dos sentidos, como “as ramificações do nervo acústico”, que se espalham por toda a máquina.

### 3.2 “Talvez seja verdade que para ser um bom moralista, é necessário ser um excelente médico”.

MORAL, sing. Fem. (*Ciência dos costumes*) é a ciência que nos prescreve uma sábia conduta e os meios de conformar à ela nossas ações; [...] as paixões sobretudo, desviam comumente os espíritos de um estudo sério da *Moral*. [...] O astrônomo pensa nas estrelas, o físico, na natureza e os filósofos pensam em si mesmos; mas, porque essa filosofia os incomodaria se ela interferisse em seus assuntos e se pretendesse regular suas paixões, eles a enviaram para o céu para organizar os planetas e para medir seus movimentos; ou eles a exibem sobre a terra, para fazer com que examinem tudo o que eles veem lá: finalmente eles a ocupam sempre mais daquilo que estiver o mais distante possível deles mesmos<sup>394</sup>.

Uma análise do verbete Efeitos da Música nos parece indicar que a sensibilidade é a *condição de possibilidade* da ação da música. É possível ver que em Ménéret, não fosse o papel mediador da sensibilidade, a ação mecânica direta dos sons sobre as nossas fibras não teria qualquer poder significativo, uma vez que elas não agem em um corpo que é realmente a uma máquina, mas em uma “economia animal”, onde a reação das partes vivas do corpo é que determina os efeitos da música. A mecânica se submete à vida, na medida em que suas leis não se traduzem obrigatoriamente para dentro da máquina humana em estímulos diretos; a sensibilidade pode ser redutível à ela, mas o homem insensível não crê nos efeitos da música por que *não os sente*. Sentir, o texto de Ménéret parece indicar, é condição fundamental para conhecer. É por causa de uma “insensibilidade doentia” que certa pessoa não toma como evidente o poder da música sobre nós, e seria inútil tentar convencê-la se ela não é apta a sentir. Mas se essa pessoa não tiver qualquer conhecimento da matéria, basta levá-la a um concerto, e, “poderá ela não acreditar se sentirá tão vivamente?”.

Na parte anterior tratamos dos efeitos físicos, que dizem respeito à fibra animal e dá conta do prazer, um dos efeitos da música. No capítulo anterior, ainda, discutimos a ideia de percepção da música, apontando os efeitos de prazer e de indução de estados de ânimo – as paixões. Nesta parte tentaremos entender como a *sensibilidade* e as paixões se relacionam no texto de Ménéret e qual a importância disso em determinar o tratamento musical. Conforme

---

<sup>394</sup> DE JAUCOURT, Louis. “Morale”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X, p. 701. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:1929.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

aponta Kennaway, o mais comum nas medicinas musicais do século XVII eram os modelos em que a música atua indiretamente sobre o homem, pela via das paixões<sup>395</sup>.

De acordo com Ménuret, a música podia ser usada para tratar diversas doenças mentais, de acordo com o que se pensava serem as afecções que acometiam o espírito do paciente.

Assim, quando se desejar aplicar a *Música* à Medicina, o compositor deve fazer suas melodias se adequarem ao estado do doente, escolher os tons mais apropriados a inspirar as paixões que parecerem convenientes; o músico deve, portanto, por meio da sua voz ou do seu instrumento, contribuir à ilusão e a complementar; por esse meio poder-se-á tornar confiante uma pessoa tomada de medo, acalmar os furores de um frenético, encantar, por assim dizer, as dores vivas que atormentam um gotoso; nós ajudaremos um melancólico, um hipocondríaco, ao fixar sua imaginação em objetos agradáveis, os desviando da consideração perpétua de seu estado, *consideração esta que agrava, que aumenta a sensibilidade dos nervos* e torna o mal-estar mais inquietante e as dores insuportáveis: nós poderemos diminuir, dissipar o sofrimento, e prevenir assim as suas funestas conseqüências: nós chegaremos mesmo a apreensão que frequentemente as acelera e as dispõe, ocasiona e torna piores e mais difíceis de combater, daí sua utilidade contra a hidrofobia, reconhecida por diversos autores, doença que é bem frequentemente determinada pelo medo e pela tristeza que o paciente mordido experimenta; é à mesma causa que deve ser atribuídos seus sucessos admiráveis contra a peste, que são relacionados por Plutarco e Homero, mais até do que à rarefação do ar efetuada pela música. Não há quem não saiba quanto o medo favorece a propagação da peste; há mesmo alguns autores que afirmam que ele é a sua principal causa. A música não pode deixar de ser muito vantajosa nos casos em que é necessário suspender a atenção de um paciente, que contribui muito para a invasão de um paroxismo de epilepsia, histeria e febre intermitente; que efeito não devemos esperar em casos de paixão histérica, em que vemos o paroxismo pronto a se decidir e onde não temos outro recurso que não dissipar o paciente, e para impedi-lo mergulhar em sua doença? A relação entre essa doença e as febres intermitentes, como mostrei em uma memória lida na sociedade real de ciências, deve, nesse caso, significar o mesmo sucesso; é certo que não se trata de impedir o acesso febril, como o paroxismo histérico, mas de impedir a *atonia* e a *aberração* dos espíritos animais, *a disposição espasmódica dos nervos*: não me parece menos certo que a Música pode produzir esse efeito que vemos todos os dias operar pelos anti-histéricos, pelo exercício, por remédios de charlatães, por práticas ridículas e supersticiosas, *que atuam apenas ao reter, por assim dizer, o espíritos animais encarcerados*, fixando a atenção assim que o acesso ou o paroxismo vão começar<sup>396</sup>.

Este longo trecho nos remete diretamente à questão dos nervos e da ação nervosa. George S. Rousseau demonstrou como a medicina passara, no fim do século XVII, a se dedicar cada vez mais às doenças nervosas, processo que culminou em numerosas reavaliações do

---

<sup>395</sup> KENNAWAY, James. *Bad Vibrations: the history of the Idea of music as a Cause of Disease. op. cit.*, p. 20.

<sup>396</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique. *op. cit.*”, p. 908.

caráter de um certo conjunto de males humanos. Diversos deles foram, então, colocados na categoria de “doença dos nervos” ou do “gênero nervoso”, sobretudo a partir da influência decisiva dos trabalhos de Thomas Willis (1621 – 1675), como *Cerebri anatome* [Anatomia do Cérebro, 1664] e *Pathologiae cerebri et nervosi generis specimen* [Tratado da patologia do cérebro e do gênero nervoso, 1668]. Os estudos anatômicos de Willis conectaram doenças como “epilepsia, asma e tosses convulsivas, narcolepsia e apoplexia”<sup>397</sup> ao cérebro; além disso, ele foi o primeiro a esboçar o estudo da relação entre as partes do cérebro e determinadas faculdades mentais. Como Ménuret, Descartes, Boerhaave, Haller e muitos outros, ele continuou a utilizar o conceito de “espíritos animais”, o fluido que “as fibras nervosas retiram continuamente da medula do cérebro” e graças ao qual elas “executam todas as suas funções nas sensações e no movimento muscular”<sup>398</sup>. No século XVIII, mentes como as de Jacob Winslow (1669 – 1760) e Samuel Thomas von Sömmerring (1755 – 1830) continuariam a fazer estudos dos nervos cranianos dentro do programa de Willis, a então reconhecida “neurologia”.

Os nervos, com efeito, começaram a ganhar atenção e até popularidade, e pessoas responsáveis por isso foram outros cientistas do círculo de amigos de Willis, como Robert Boyle e William Derham. Estes dois últimos, explica George Rousseau, “foram particularmente explícitos sobre os mistérios do fluido nervoso”<sup>399</sup> em suas palestras semanais. Assim, ocorreu, por meios dos meios de vulgarização científica disponíveis à época, toda uma popularização do conhecimento anatômico dos nervos. Até os poetas, por volta dos anos 1740, “começaram a versificar essas maravilhas dos nervos”<sup>400</sup> – a julgar pelo exemplo de Haller, a poesia e os nervos não eram lá tão estranhos um ao outro.

O modelo de uma meticulosa e exata perfeição requereu nervos anatômicos preenchidos com o fluido mais vital do corpo. Sozinha ela [a música] permitia ao homem um desempenho perfeito, acima de tudo nas artes expressivas. Nessa época de desejado progresso, havia também lugar para o desenvolvimento nervoso: se os nervos não eram de todo adequados agora, eles poderiam ser educados para um melhor desempenho. Nesse sentido, eles eram mais plásticos que outras partes do corpo: órgãos, sólidos e fluidos. Plasticidade estava na sua natureza [...]”<sup>401</sup>.

---

<sup>397</sup> PORTER, Roy. The greatest benefit to mankind. *op. cit.*, p. 242.

<sup>398</sup> ANONIMO. “Nerf”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XI, p. 101. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.10:412.encyclopedie0416>. Acesso em : 04/01/2018.

<sup>399</sup> ROUSSEAU, George S. *Nervous Acts: Essays on literature, Culture and Sensibility*. New York: Pelgrave Macmillam, 2004, p. 49.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

Como Ménéret aponta, agir sobre o fluido nervoso ou os espíritos animais é agir sobre a doença; a intervenção terapêutica sobre o corpo é legitimada para lidar com o mal que aflige a alma. É necessário impedir sua “atonía ou aberração”, ou seja, a perda de sua força de circulação e sua estagnação nas partes do corpo que o retêm, essas mesmas capazes de perder sua firmeza. Com isso, é possível evitar a “disposição espasmódica dos nervos”, isto é, a sua propensão à convulsões e paroxismos. A distinção entre espasmo e convulsão em Ménéret é sensível. O espasmo é um tipo de “disposição das partes à *convulsão*, e *convulsão* o complemento dessa disposição, ou o que quer dizer a mesma coisa, um *espasmo* mais forte e mais sensível”<sup>402</sup>. Tudo tem a ver com a ideia dos nervos, do modo como eles são concebidos e como se comportam; cada uma das variáveis ligadas à forma de ser e ao estado da fibra nervosa tem uma contrapartida no estado de saúde do paciente. A afinidade do nervo com a corda do instrumento é uma feliz coincidência, talvez:

[...] os vitalistas se acomodam em geral melhor à imagem da corda estendida a partir do cérebro, que remete ao movimento tônico das fibras, enquanto que Haller ou Tissot são partidários dos espíritos animais circulando nos tubos dos nervos. Nesse ponto, como sobre as consequências patológicas da teoria fibrilar, o *strictum* [tenso] e o *laxum* [relaxado] se tornando o espasmo e a atonia, Ménéret, Bordeu, Fouquet se encontram do lado de Baglivi contra Haller. Baglivi parece bem com um mecânico, como o mostra particularmente a imagem da mola [ressort], mas como um mecânico não-cartesiano que admite o poder de reação inerente a fibra, uma sorte de força particular à fibra vivente”<sup>403</sup>.

O espasmo é a contração da fibra, a atonia, seu relaxamento. Rey parece se equivocar nas divisões entre Haller e Tissot e os vitalistas e Baglivi. Como vimos acima, os nervos em Ménéret não são necessariamente apenas cordas estendidas do cérebro; em seu estilo um tanto eclético, ele parece dar espaço a diferentes formas de funcionamento nervoso, seja as que empregam espíritos animais e o fluido nervoso, seja as que consideram o nervo como uma corda. Compreensão das doenças pela vida dupla do espírito ao corpo e vice versa: não são a tristeza e o medo, sustentados por muito tempo, que provocam a melancolia e que tornam pior a peste?

---

<sup>402</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Spasme”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XV, P. 434. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.14:1458.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>403</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 37.

Em um artigo dedicado inteiramente à melancolia, Ménuret escreve: “Os melancólicos são normalmente tristes, pensativos, inquietos, constantes no estudo e na meditação, pacientes diante do frio e da fome; eles têm o rosto austero, a testa enrugada, a tez escurecida, morena, o ventre constipado”<sup>404</sup>. Aqui vemos como, no estilo do pensamento de Lacaze, as afecções do cérebro e do ventre tem relações privilegiadas:

As causas da melancolia são quase iguais às da mania; [...] as mágoas, as dores de espírito, as paixões e acima de tudo o amor e o apetite venéreo não realizados, são muitas vezes seguidos por um delírio melancólico; os medos vívidos e contínuos raramente deixam de o produzir: as impressões muito fortes de certos pregadores que são muito escandalosas, os medos excessivos que incutem sobre os castigos com os quais nossa religião ameaça os infratores de sua lei, fazem em mentes fracas revoluções surpreendentes. Vimos no hospital de Montelimart [sic], várias mulheres serem atacadas de mania e melancolia após a realização de uma missão naquela cidade; elas foram continuamente impressionadas pelas pinturas horríveis que lhes foram apresentadas de forma inconsiderada; elas falavam apenas de desespero, vingança, punição, etc. e uma delas absolutamente não queria tomar nenhum remédio, imaginando que ela estava no inferno e que nada poderia extinguir o fogo com o qual imaginava ser devorada. Foi apenas com extrema dificuldade que conseguiram se livrar dele e extinguir as pretensas chamas. Distúrbios que ocorrem no fígado, baço, útero, caminhos hemorroidais muitas vezes dão origem a melancolia<sup>405</sup>.

O artigo citado acima – “Melancolia” – é atribuído à Ménuret precisamente pelas explícitas relações com o pensamento de Lacaze: ele faz notar que, na melancolia, não há nenhuma lesão visível no cérebro, mas há distúrbios identificáveis na região do ventre:

As dissecações dos cadáveres dos mortos desta doença não apresentam nenhum vício sensível no cérebro ao qual possa ser atribuída; todo o distúrbio é quase sempre observado na parte inferior do abdômen, e especialmente no hipocôndrio, na região epigástrica; o fígado, o baço, o útero parecem afetados principalmente e parecem ser o princípio de todos os sintomas da mania [...]<sup>406</sup>.

Prosseguindo o raciocínio sobre a relação das lesões físicas observáveis nos melancólicos dissecados e as causas da melancolia, ele diz não haver dúvida de que a causa está em um vício na região epigástrica:

---

<sup>404</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Mélancholie”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X, p. 308. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:822:3.encyclopedie0416>. Acesso em : 04/01/2018.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 309.

Há todas as razões para supor que esta seja a causa habitual da melancolia, e que o cérebro é apenas afetado por simpatia; para garantir que um distúrbio nessas partes possa excitar o delírio melancólico, é preciso apenas prestar atenção às leis mais simples da economia animal, lembrar-se de que essas partes estão munidas com uma grande quantidade de nervos extremamente sensíveis, considerar que sua lesão produz problema e desordem em toda a máquina, e às vezes é seguida por uma morte próxima; que a inflamação do diafragma determina um delírio frenético, conhecido como *parafrenesi*; e, finalmente, só é necessário saber que o império e a influência da região epigástrica sobre o resto do corpo, principalmente na cabeça, são muito consideráveis [...]<sup>407</sup>.

O cérebro, portanto, é afetado pela troca de ações e reações – “simpatia” – com o centro epigástrico. Mas há a perspectiva de que a presença de um medo incontido e persistente como signo de melancolia é atestada: “se o medo e a tristeza duram muito tempo, é um signo de aproximação da melancolia”<sup>408</sup>. Se uma lesão em algum órgão do baixo ventre pode ser o signo post-mortem observável da melancolia, o tratamento é feito pela via inversa:

É necessário, na cura da melancolia, para que o sucesso seja mais seguro, primeiro curar a mente e, em seguida, atacar os vícios do corpo, quando se os conhece; isso requer que um médico prudente saiba ganhar a confiança do paciente, que embarque em sua ideia, se adapte ao seu delírio, que ele pareça convencido de que as coisas são tais como o melancólico as imagina e, em seguida, prometa-lhe uma cura radical, e para operá-la, muitas vezes seja obrigado utilizar remédios singulares [...]<sup>409</sup>

De entre esses remédios, é claro, não está excluída a música, que deve distraí-lo, bem como ao hipocondríaco, da “consideração perpétua do seu estado”. A música distrai, alivia os nervos afetados pelo medo e pela tristeza, mas há medidas ainda mais inusitadas. Há melancólicos que creem possuir um animal preso na barriga, ou em outras partes do corpo: nesse caso, em lugar de denunciar o absurdo dessa ideia, o médico deve fingir acreditar no paciente.

Se o melancólico acredita que o animal está em sua cabeça, não se deve evitar fazer uma incisão nos tegumentos, o paciente não temera em nada a dor mais viva, desde que lhe mostremos o animal cuja presença causava um incomodo tão forte [...]<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

Não é a razão que vai tratar a paixão, e sim a paixão que tratará a si mesma. Ménuret cita, nesse sentido, alguns exemplos que podem ajudar a compreender melhor o que ele quer dizer, no verbete Efeitos da Música, com “inspirar as paixões que parecerem convenientes”. Um homem que retém a urina por medo de que seu volume possa inundar o mundo só poderia ser curado por meio de uma peça pregada por um médico astuto:

Foi necessário usar um truque para fazer urinar aquele de quem falamos anteriormente: viemos até ele em pânico para dizer que toda a cidade estava em chamas, que não tinham outra esperança que não ele para impedir a cidade de ser reduzida a cinzas; ele se viu emocionado por esse apelo e urinou, acreditando fortemente que poderia parar o fogo. As vezes trata-se também de opor-se abertamente às suas opiniões, para excitar neles paixões que os fazem esquecer o assunto do seu delírio: compete ao médico engenhoso e instruído aproveitar as oportunidades. Um homem achava que tinha pernas de vidro; e, por medo de quebrá-las, não fazia nenhum movimento: ele suportava com dificuldade que nos aproximássemos dele; uma servente sábia jogou, de propósito, um pedaço de madeira contra as suas pernas: o melancólico se vê tomado de uma raiva violenta, tanto que se levantou e correu atrás da servente para atacá-la. Assim que voltou a si, ficou bastante surpreso por poder se sustentar nas pernas e de se ver curado<sup>411</sup>.

Ele continua citando casos ainda mais inusitados do que os relatados acima, afirmando que assim que se consegue distrair o doente de sua ideia fixa, deve-se evitar a todo custo que ele tenha razões para retomá-la. Por exemplo, ele menciona o caso de um homem que pensava ser um coelho e que, após muito esforço, havia se convencido do contrário. Essa certeza foi por água abaixo quando, durante uma conversa muito agradável e racional, ele viu entrar no cômodo um cão, fato que o fez correr de imediato e se esconder de seu predador natural! Ménuret comenta que, nesses casos, podemos “ocupar em outra coisa o espírito dessas pessoas, divertilas, distrai-las por meio de bailes, espetáculos e sobretudo por meio da música, cujos efeitos são maravilhosos”<sup>412</sup>. Para o corpo, a dieta inclui as carnes leves, os frutos maduros de verão e o vinho (única bebida aceitável), mudança de ares – ou retorno à região cuja saudade pode tê-la ocasionado– e os “exercícios venéreos” cuja privação podem ter causado a doença. Explicitamente, ele contraindica os medicamentos farmacêuticos – exceto por alguns que atuem sobre as operações do baixo ventre – ou qualquer intervenção cirúrgica, bem como carnes salgadas e defumadas.

Assim, mostramos a princípio que a ideia de doença mental inclui o tratamento das paixões que o médico identifica como parte da dinâmica do acometimento. No melancólico,

---

<sup>411</sup> *Ibidem.*

<sup>412</sup> *Ibidem.*

um delírio absurdo, ou, mais comumente, uma tristeza contínua e prolongada. Nos mordidos por cães raivosos ou nos epiléticos, o medo da morte ou de um acesso, enfim, um episódio agudo que o médico deve encarar como uma oportunidade verdadeira de cura. Como explicitou Roselyne Rey, alguns vitalistas defendiam uma terapêutica de choque, onde a transformação de uma doença crônica em aguda serviria para resolver a doença. O caso de uma jovem epilética, supostamente curada pelo estrondo de um tiro de fuzil, dá-nos um exemplo contundente. O caso é relatado nas *Memoires de l’Histoire de L’Academie des Sciences*<sup>413</sup>. Uma jovem criada, que “sofreu uma mágoa profunda por ter sido maltratada sem motivo pelos seus superiores”, caiu sob uma “doença de langor”, que evoluiu em pouco tempo para um caso grave, onde ela tinha convulsões, perda de consciência, entre outros sintomas. Um jovem apotecário e caçador de pássaros tem a ideia de surpreender a doente com o barulho de um tiro de fuzil, cuja violência ele imaginaria ser capaz de causar alguma mudança em seu estado. O jovem esperou que a paciente tivesse uma crise, e quando esta se encontrava perto do fim, disparou seu fuzil, provocando um paroxismo que terminou por dissipar a doença. A *Memoire* afirma que, quando da data de sua leitura na Academia de Ciências, a moça já estava há um ano sem apresentar os sintomas, resultado que atribui ao “tratamento” do apotecário. Bordeu e Barthez recomendavam métodos de tratamento muito parecidos ao descrito acima. O primeiro, em seu artigo intitulado “Crise”, na Enciclopédia, recomendava ao médico que tentasse transformar uma doença crônica em aguda, apressando assim a crise que permitirá a resolução da doença<sup>414</sup>. Barthez recomendava um “método perturbatório”, sobretudo para as doenças mentais. A terapêutica “consiste de despertar as forças vitais para incitá-las a agir, mais do que esperar que a força curativa da natureza se manifeste por si mesma”<sup>415</sup>. O conhecimento das paixões e dos possíveis efeitos provocados por elas é fundamental, sobretudo na dinâmica própria da economia animal:

O conhecimento exato da economia animal *também lança uma enorme luz sobre a física das ações morais*: as ideias luminosas fornecidas pelo sistema engenhoso que exporemos a seguir, para explicar a maneira de atuar e os efeitos das paixões no corpo humano, dão fortes razões para presumir que é à ausência de tal conhecimento que devemos atribuir a imprecisão e inutilidade de todas as obras que existem a respeito desse assunto e a extrema dificuldade

---

<sup>413</sup> SCIENCES, Academia Royale. *Memoires de l’Histoire de L’Academie des Sciences*. Paris: Imprimerie Royale, 1752, p. 73. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32786820s/date>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>414</sup> BORDEU, Theophile. “Crise”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X, p. 471. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1125.encyclopedia0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>415</sup> REY, Roselyne. Naissance et developpement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 143.

para aplicar com sucesso os princípios aqui estabelecidos: talvez seja verdade que para ser um bom moralista deve-se ser um excelente médico<sup>416</sup>.

O artigo “Economia animal”, escrito por Ménuret, defende com maestria o sistema que Lacaze expôs em *Idée de l’Homme physique et moral* [Ideia do homem físico e moral]. Expondo os benefícios que podem ser retirados desse sistema, ele arremata:

Mas uma das principais vantagens deste novo plano de medicina, e em que ele é eminentemente preferível e verdadeiramente único, é a grande importância que ele atribui à higiene, ou a ciência da dieta, esse ramo da medicina tão precioso e tão negligenciado, em abraçar o regime das sensações das paixões de maneira tão positiva e clara, que resulta dele um tratado médico de moralidade e felicidade<sup>417</sup>.

Assim, saber como as paixões atuam na fisiologia humana é saber como tratar os seus efeitos funestos, utilizando-as quando necessário. A ideia de economia animal as recoloca enquanto estímulo importante na troca de ações e reações que a constitui, mas a partir de uma ideia tradicional, a das seis coisas não-naturais: “as paixões, tendo sido devidamente acomodadas na economia animal, podiam tanto provocar uma doença quanto ajudar na sua cura”<sup>418</sup>. Uma paixão qualquer afeta a disposição das fibras, torna-as mais tensas ou mais relaxadas, e isso provoca, por simpatia, efeitos por toda a máquina humana. A presença das paixões na etiologia das doenças é retomada com intensidade por volta de 1750, esclarece Philippe Huneman, e se torna cada vez mais um signo da transferência do tema “das mãos dos moralistas para as mãos dos médicos”<sup>419</sup>, fato que os trechos citados acima não parecem desmentir.

Sergio Moravia defende que esse novo olhar sobre as relações entre o físico e o moral significou que o estudo dos fatos psicossomáticos e a psiquiatria surgiu e se estruturou muito antes da psicologia propriamente dita<sup>420</sup>. Analisando as ideias de Ménuret sobre os males do espírito, Huneman percebe o quão importante foi a sua ideia de “socorro moral” para a

---

<sup>416</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Oeconomie Animale”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XI, p. 360. Itálico nosso. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.10:1194:2.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 366.

<sup>418</sup> HUNEMAN, Philippe. “Animal Economy”. *op. cit.*, p. 623.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> MORAVIA, Sergio. The capture of the invisible. *op. cit.*, p. 374.

formulação do conceito de “tratamento moral” por Philippe Pinel<sup>421</sup>. Modelos explicativos que dessem conta das influências mútuas observáveis começavam a fazer mais sentido, daí a importância da economia animal e da resignificação das paixões a partir da ótica vitalista. Tradicionalmente, a medicina ocidental havia designado a filosofia como a ciência preferencial para tratar as doenças mentais, na medida em que a própria compreensão desse tipo de mal era carregada da ideia de que ela vinha de um erro individual no uso das faculdades<sup>422</sup>. Huneman, ao fazer uma precisa leitura do artigo “Mania” (também composto por Ménuret), aponta como a nova visão das paixões retira o peso da doença sobre a conduta do indivíduo – uma visão particularmente ligada à percepção negativa das paixões no cristianismo – e o coloca sobre o comércio entre órgãos e estímulos. Para Ménuret, os sintomas da mania se deviam ao fato de que os objetos não se apresentavam ao maníaco como realmente eram.

[...] venha a origem da mania de uma perturbação do cérebro, ou da influência por simpatia de qualquer órgão no cérebro, teremos o mesmo efeito. As fibras do cérebro serão alteradas – e, por consequente, a mania deriva de uma “percepção” defectiva, dado que a percepção é uma impressão nas fibras do cérebro, mediada pelas simpatias nervosas. Temos que enfatizar que, nessa “economia animal”, a loucura não é mais um erro (i. e.: uma responsabilidade e vontade do indivíduo), mas uma percepção problemática (que é um efeito direto do estado fisiológico das fibras). Essa grande mudança é uma condição da psiquiatria emergente, porque o movimento que leva a loucura da ética para a medicina logicamente pressupõe a substituição do julgamento pela percepção<sup>423</sup>.

A sensibilidade é a “união dos dois reinos”, o físico e o moral, “as fibras e as representações”<sup>424</sup>. As paixões são, assim, reabilitadas. No olhar de Ménuret e de Bordeu, a vida civilizada não é, como para muitos críticos do século XVIII, a fonte de paixões perturbadoras e de hábitos antinaturais.

O desejo de nos distinguirmos na sociedade, a ambição de servi-la, o gosto desinteressado da pesquisa, o amor ao próximo, o próprio cumprimento dos deveres, não advêm de alguma consciência moral autônoma, mas de um desejo inscrito na nossa natureza: eles são os agulhões necessários, que evitam o entorpecimento dos sentidos e do espírito, tão prejudicial à saúde, as causas que mantêm a atividade da cabeça, necessária ao equilíbrio das funções, a saúde e a felicidade. Não é a alma que impele a buscar essas causas,

---

<sup>421</sup> HUNEMAN, Philippe. “Animal Economy”. *op. cit.*, p. 272.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 624-5.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 625.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 626.

é a natureza, nós diríamos hoje o instinto de conservação, que convida cada um de nós em função do seu temperamento e da sua história<sup>425</sup>.

Mais a fundo, elas são parte do dinamismo necessário à economia animal, mas considerando sempre o seu equilíbrio com o restante do sistema:

Assim, as paixões da alma derivam da dieta ou da higiene. De outra parte, elas são necessárias para excitar, acordar a alma; por em movimento os feixes de fibras e, na teoria própria a La Caze e a Ménuret, elas contribuem ao equilíbrio entre as forças antagônicas da cabeça e da região epigástrica. [...]Mas, em contrapartida, quando a paixão se prolonga além dos motivos iniciais, quando ela se fixa obstinadamente sobre um objeto particular ao ponto de esquecer o resto, quando ela se manifesta por um comportamento excessivo, bizarro, barulhento, a partir de então, ela desliza para o domínio do patológico: a cólera se torna furor e mania, a tristeza se transforma em melancolia e misantropia, a angustia conduz a um ataque histérico. Um aumento sensível de grau ou de duração é o suficiente para que as paixões da alma desaguem sobre o cortejo das doenças mentais<sup>426</sup>.

Roselyne Rey fez um estudo profundo sobre o significado das paixões na terapêutica de Ménuret, e de como ele as reavalia. Para ela, a sensibilidade permite explicar tudo, desde as afecções físicas aos problemas da ordem do intelecto<sup>427</sup>, baseados em uma superposição entre o discurso médico e o discurso moral<sup>428</sup>.

O agulhão do desejo é indispensável ao funcionamento da economia animal, em particular para permitir a ação própria da cabeça como centro antagônico das forças frênicas, e sabe-se que o equilíbrio de jurisdição e de atividade entre os centros a condição fundamental da saúde, de acordo com La Caze e Ménuret. O que assegura uma atividade suficiente ao centro de forças que é a cabeça é o desejo de gozar daquilo que é agradável e de fugir daquilo que não o é. A excelência do desejo se situa assim tanto sobre o campo médico quanto sobre o intelectual e o moral: moral, como remédio, saciedade e ao mesmo tempo, como princípio de moderação e de sabedoria; mas essa sabedoria não pode de modo algum se definir como uma espera ou consentimento passivo. Sobre o plano intelectual, nossos desejos introduzem relações entre nós e os objetos, que nos fazem agir, sentir e pensar<sup>429</sup>.

Aqui, portanto, temos um ponto importante de discordância entre Ménuret e Rousseau, para retomar brevemente um assunto do capítulo anterior. Para afastar equívocos quanto a isso,

---

<sup>425</sup> REY, Roselyne. Naissance et développement du vitalisme en France. *op. cit.*, p. 123.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 187-188.

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 190.

Rey aponta que os vitalistas não estavam, ao aceitar a paixão como necessária, fazendo uma apologia total do estado de natureza *à la Rousseau*.

A legitimação das paixões pelo discurso médico não significa a exaltação exclusiva dos direitos da natureza em detrimento das regras sociais: se com os direitos da natureza a vitalidade dessas exigências são reafirmadas, isso não deve conduzir por consequência a uma condenação do estado social e a um elogio do estado de natureza: essa natureza individual de que se fala já é ela mesma uma natureza ‘socializada’, natureza não mais ao estado natural, mas forjada, modificada pela história coletiva e individual através da educação, a forma de governo, etc.<sup>430</sup>.

Logo, faz sentido que uma música complexa e estudada fosse vista com muito mais tolerância do que era vista por Rousseau.

Enquanto que para Rousseau, o homem selvagem goza do repouso e da liberdade, entre outros porque ele não é atormentado por nenhuma dessas paixões – ambição, gosto do luxo, sentimento de emulação diante da superioridade do outro – que se enraízam no coração do homem civilizado, essas mesmas paixões são saudáveis e por consequência legítimas aos olhos de La Caze e de Ménuret<sup>431</sup>.

As paixões não são mal vistas, por outro lado, porque elas não são as causas únicas da doença mental. Na verdade, esse tipo de doença se encontra no cruzamento de várias causas, onde as paixões atuam como elementos que predis põem ou concorrem para causar o mal; geralmente seu efeito é o de gerar anomalias funcionais e não estruturais e nessa dinâmica, os nervos são essenciais<sup>432</sup>. A ideia presente em Ménuret de que muitos dos efeitos eram resultado da retenção dos espíritos animais, que ficavam “encarcerados” parece, em parte, remeter-nos a ideia de Sauvages de que a mania e outras doenças mentais não possuíam uma sede específica, mas eram problemas de circulação das ideias vivas ou lentas demais, “que podem ser identificadas com as fibras que lhes servem de suporte”<sup>433</sup>.

A terapêutica é eclética por ser o reflexo desse entrecruzamento de fenômenos que, mesmo sendo tão distintos em natureza, são difíceis de dissociar. É sobre a questão entre o físico e o moral que se operam grandes reordenações nas classificações das doenças:

Ora, é aí acima que se efetuam as clivagens médicas por volta de 1750 e não sobre o problema do materialismo e do idealismo; com efeito, Ménuret e

---

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 229 – 254.

<sup>433</sup> HUNEMAN, Philippe. “Animal Economy”. *op. cit.*, p. 625.

Bordeu conservariam sem dúvida os pressupostos sensualistas e a explicação materialista da impressão dos objetos exteriores sobre as fibras, mas não tirariam daí as consequências de uma dependência estrita do espírito com relação ao corpo e insistem ao contrário sobre a interação das duas ordens de fenômenos, com frequência difíceis de separar<sup>434</sup>.

A implicação dessas considerações no que tange ao tema da música, supomos, é a de a sua ação depende mais da nossa organização física. Como ele diz em “Economia animal”, o conhecimento da fisiologia iluminaria a “física das ações morais”, ou, como explica Charles T. Wolfe, explicaria de maneira reducionista “o nível físico subjacente” aos sentimentos<sup>435</sup>. Rousseau atacaria essa ideia por volta da mesma época em que Ménéret escreve, mas em uma obra que só seria publicada em 1781: o *Ensaio sobre a origem das línguas*.

Enquanto se continuar considerando os sons unicamente pela excitação que despertam em nossos nervos, de modo algum se terá verdadeiros princípios da música, nem noção de seu poder sobre os corações. *Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos*. Desse modo despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos. [...] Se o maior dos impérios que sobre nós possuem as nossas sensações não advém de causas morais, por que então somos nós tão sensíveis a impressões que são nulas para os bárbaros? Por que as nossas músicas mais comovedoras não passam, ao ouvido de um caraba, de um ruído qualquer? *Seus nervos são de natureza diversa da dos nossos?* Por que não são também eles atingidos? Ou por que essas mesmas comoções afetam tanto a uns e tão pouco a outros?<sup>436</sup>

Rousseau buscava criticar “o modo como os médicos usavam as ideias de Rameau para sustentar as suas opiniões sobre os poderes terapêuticos da música”<sup>437</sup>. A música em Ménéret é toda considerada em termos de percepção e de sentimento, mas entendidos a partir da ideia de sensibilidade e de economia animal – era a ação dos sons sobre as fibras ou sobre as paixões, ambas mediadas pela sensibilidade. Para avaliar melhor essa hipótese, talvez seja interessante um breve exercício comparativo, que poderá lançar mais clareza sobre a forma com que se entende a doença mental e o papel da música. O exemplo também permitirá entender que influencia escritos como os de Rousseau podiam ter no pensamento médico. Comparando o

---

<sup>434</sup> REY, Roselyne. Naissance et developement du vitalisme France. *op. cit.*, p. 254.

<sup>435</sup> WOLFE; Charles T.; TERADA, Motoichi. The animal economy as object and program in Montpellier Vitalism. *op. cit.*, p. 555.

<sup>436</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. *op. cit.*, p. 191. Itálico nosso.

<sup>437</sup> LE MENTHÉOUR, Rudy. The Tarantula, the Physicians, and Rousseau: The Eighteenth-Century Etiology of an Italian Sting. *Proceedings of the Western Society for French History*, Worchester, v. 37, 2009, p. 43. Tradução nossa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0037.003>. Acesso em: 04/01/2018.

artigo de Ménéret com dois trechos de tratados do médico Samuel Auguste André David Tissot (1728 – 1797), talvez seja possível ver com mais clareza o que era atraente no pensamento de Rousseau, e o que não era.

### 3.3 A terapia musical em outros tratados de língua francesa

Samuel Tissot foi um médico suíço muito popular na França na segunda metade do século XVIII, principalmente após a publicação de seu *Avis au peuple sur sa santé* [Conselho ao povo sobre sua saúde], aparecido em 1761. Tissot foi treinado em Montpellier, onde estudou de 1745 a 1749<sup>438</sup> e se tornou um *médecine à la mode*, um médico famoso e consultado por diversas personalidades. Uma das suas especialidades eram as doenças nervosas, às quais dedicou um tratado em dois volumes em 1784, o *Traité des nerfs et leurs maladies* [Tratado dos nervos e suas doenças]. O tratado reserva algumas páginas para a prescrição da música como remédios para as doenças do gênero nervoso que valem a pena analisar. O médico abre a parte “Sobre a música” afirmando que é com razão que os médicos criam que a música poderia ser um bom remédio “para os maus dos nervos”, que ele explica pela influência que a música possui sobre a economia animal. Com efeito, nós deveríamos apreciar os efeitos da música “em toda a sua extensão”:

Nós logo nos demos conta de todo o seu poder sobre a economia animal, e vendo que ela agia sensivelmente sobre a forma de pensar e sobre as paixões, nós nos servimos dela para lhes governar; e nós julgamos com razão que, porque as paixões tinham influência sobre o corpo, a música também teria [...] <sup>439</sup>.

Nesse sentido, a música poderia atuar contra a dor, mas não na causa dela, e sim removendo seu sentimento<sup>440</sup>. A música é um “paliativo para a dor” e uma facilitadora da transpiração, sendo útil nas “dores de ciática” e na gota, razão pela qual os médicos a recomendaram muito<sup>441</sup>. Ela age, na ciática, principalmente por ter capacidade de animar o paciente à dança, que para os médicos consiste de um dos elementos não naturais, o exercício. Assim, a música pode ajudar ao se combinar a outro elemento da dieta. Mas a música também tem efeito “sobre as paixões e sobre as doenças verdadeiramente nervosas”<sup>442</sup>. A seguir, Tissot lista, como Ménéret, as proezas conseguidas pela música na antiguidade, apontando a teoria

<sup>438</sup> WILLIAMS, Elisabeth. A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. *op. cit.*, p. 60.

<sup>439</sup> TISSOT, Samuel. A.A.D. *Traité des nerfs et leurs maladies*, vol. 2, partie 2. Lausanne : s/ed, p 419. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k771549.r=.langFR>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 420.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 422.

dos afetos, onde cada modo tinha correspondência com uma determinada paixão ou conjunto de paixões. Em uma nota, ele aponta que o poder da música vem mais da melodia do que da harmonia, esta última porque atinge com menos intensidade o ouvinte; os gregos antigos, sem conhecer as complexidades da harmonia, operavam verdadeiros milagres com seus instrumentos rudimentares e melodias simples. Ele cita como exemplo moderno as óperas de Rousseau (*O adivinho da aldeia*, provavelmente), que são aquelas “que podemos ouvir o mais frequentemente”<sup>443</sup>. A longa nota de rodapé não apenas elogia Rousseau, como avança a ideia de que as constituições de pessoas de diferentes países são importantes para dispor seus órgãos à música e a dança, comentando que a província do Languedoc era “a mais fecunda em músicos” porque os “países quentes parecem dar a maior perfeição aos nossos órgãos para a música”<sup>444</sup>. Os efeitos da música podem ser físicos e morais, e foram observados pelos antigos filósofos, como Cícero, Platão, Pitágoras, Plutarco e Plínio.

Tissot passa, a seguir, a falar do tarantismo, que ele não crê ser atribuível à picada da tarântula, mas “uma espécie de hipocondria” que é típica do Reino de Nápoles, e ataca na estação quente. Saliente-se que por hipocondria, provavelmente ele quer dizer a mesma coisa que histeria, um processo de fusão dessas doenças já apontado por Foucault<sup>445</sup> e que é possível examinar também na associação entre mania e melancolia. A compreensão do tarantismo, assim, é diferente da de Ménuret, esboçada 20 anos antes nas páginas da *Encyclopédie*, uma vez que Tissot a vê como uma doença dos nervos que se espalha pelo corpo por simpatia, chegando mesmo ao que lembraria uma histeria coletiva, pela “força imitativa” dos nervos, que ajuda o médico a entender como “essa doença pode tomar a mesma forma em todos os indivíduos”<sup>446</sup>.

O estudioso mais renomado do tarantismo foi, justamente, Giorgio Baglivi, cujo tratado *Dissertatio de anatome, morsu, effectibus et curatione Tarantulae* [Dissertação sobre a anatomia, mordida, efeitos e cura da Tarântula] descreve com detalhe o processo de eliminação do veneno. Baglivi caracteriza os efeitos funestos da mordida, que uma vez ocorrida, faz com que o indivíduo caia completamente inconsciente. Em resposta a isso, os músicos se aproximam do doente e começam a tocar, obtendo a resposta gradativa do acometido, que começa a mover-se aos poucos. Após recobrar totalmente o movimento, os *tarantati* – assim eram chamados os

---

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 427.

<sup>445</sup> FOUCAUT, Michel. História da loucura na idade clássica. *op. cit.*, p. 277-295.

<sup>446</sup> TISSOT, Samuel. A.A.D. Traité des nerfs et leurs maladies. *op. cit.*, p. 433.

acometidos – dançavam por horas a fio, parando apenas para enxugar o suor. A importância da harmonia é flagrante:

Começam a dança frequentemente perto do nascer do sol, e alguns a conduzem sem qualquer descanso até aproximadamente a primeira hora antes do meio dia; entretanto, são compelidos as vezes à uma pausa, não pelo cansaço, mas porque percebem alguma dissonância nos instrumentos musicais; assim que a percebem, a tal ponto são levados de intensos suspiros e angústia do coração, que parece incrível de se dizer; de fato por tão longo tempo suspiram, e afligem-se, até que, com o instrumento reconduzido à consonância, começam novamente a dançar. Admirável é também que meninas rudes e camponeses incultos, que jamais sequer viram os mais nobres instrumentos musicais, dançam, apesar de tudo, no tempo certo e evitem tão habilmente a dissonância, sendo artífices e censores da consonância<sup>447</sup>.

O suor produzido pela dança tem que ser enxugado de quando em quando, pois é através dele que o veneno é expelido. Esse efeito não pode ser obtido por outro meio, já que segundo Baglivi os diaforéticos (indutores de transpiração) comuns não funcionam com os *tarantati*. Ménuret menciona algumas vezes esse fenômeno, embora expresse sua desconfiança. Todavia, unido a outros exemplos antigos e modernos, ele se inclina a crer que a Música seja capaz de curar envenenamentos, pela ação dos nervos e do fluido nervoso:

A maneira pela qual a Música atua sobre aqueles que foram mordidos por víboras, escorpiões e tarântulas ainda é desconhecida. Ainda estamos reduzidos a um empirismo cego sobre nesse ponto; a solução desta questão só pode ocorrer quando determinamos do que essas doenças consistem, e como o veneno que as produz funciona: se, como se tem suspeitado com algum fundamento, sua atividade se aplica principalmente ao fluido nervoso ou aos nervos, ficaremos menos surpresos com a eficiência da música, embora não estejamos mais esclarecidos quanto aos motivos por que, neste caso, o corpo seja tão animado para dançar, que o velho mais alquebrado que exista, tendo sido mordido pela tarântula, assim que ouve a Música, salta por um longo tempo, com muito brilho, sem sentir fadiga<sup>448</sup>.

Tissot, por seu turno, não discute as características da música que ajudam os *tarantati*, se limitando a perceber a relação com os nervos e a sua aproximação com a hipocondria<sup>449</sup>. Os males que relacionam a histeria e a hipocondria são genericamente conhecidos como “vapores”, nome que se originou, a princípio, na crença de que ela era produzida por exalações do útero

---

<sup>447</sup> BAGLIVI, Giorgio. *Opera Omnia Medico-Practica et Anatomica*. Lyon: Anisson/Johannes Posuel, 1710, p. 622. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=kZs8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kZs8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 04/01/2018.

<sup>448</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908.

<sup>449</sup> Os estudos recentes sobre o Tarantismo têm definido esse fenômeno como um o último ritual de possessão europeu de que se tem registro. O último caso de tarantismo registrado data de 1990. Cf. LAPLANTINE, François. *Ethnopsychiatrie Psychanalytique*. Paris: Beauchesne, 2007, p. 164.

ou da vesícula que subiam ao cérebro, provocando as “ideias extravagantes” observadas nos pacientes<sup>450</sup>. Tissot cita Pierre Pomme (1735 – 1812), médico treinado em Montpellier e um dos doutores que, junto com ele e Ménuret, se tornariam os maiores expoentes da *medicine galante* [medicina galante], a medicina especializada em damas da alta sociedade e seus males<sup>451</sup>. Pomme relata em 1757, em seu *Traité des affections vaporeuses des deux sexes* [Tratado das afecções vaporosas dos dois sexos] ter acalmado uma dama que tinha acessos histéricos empregando o violino, fato que, para Tissot, prova sua eficácia para os males dos nervos<sup>452</sup>.

Tissot se demora em diversas observações de medicina que Ménuret havia citado em seu artigo (uma das fontes que utilizou, vale sublinhar), como a história do músico que havia se curado de um delírio violento ouvindo as cantadas de Bernier, ou o hipocondríaco curado por um verso que lhe receitara um médico após ter tentado todos os remédios convencionais, ou ainda, os relatos de Galeno sobre a aplicação bem-sucedida da música nas picadas de aranhas e víboras. O autor conclui, então, da seguinte forma:

Parece-me que, de todos esses fatos, nós somos bem fundamentados em concluir que as impressões da música sobre o gênero nervoso são bastante marcadas para que possamos duvidar que ela não deva ter uma grande influência sobre a saúde e contribuir poderosamente a operar curas, sobretudo nas doenças nervosas e seria desejável que nós a empregássemos mais frequentemente na hipocondria, e nas diferentes espécies de demência: nós poderíamos sem dúvida garantir melhores efeitos que os remédios desagradáveis e fatigantes que se empregam tão obstinadamente. Esse remédio se aplica sem violência, se repete o quanto se desejar e continua pelo tempo que parecer necessário, e não pode jamais ter nenhum inconveniente<sup>453</sup>.

O médico conclui que se a música não age diretamente sobre o mal, ela pode ao menos distrair o paciente do sentimento de mal-estar, ideia que compartilha com Ménuret, para quem a suspensão da atenção do doente ajuda a evitar a disposição espasmódica dos nervos. Assim Tissot conclui seu tratado de 1784, mas alguns anos depois, em 1798, no *De l'influence des*

---

<sup>450</sup> ANONIMO. “Vapeurs”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XVI, p. 836. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.15:2688:2.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>451</sup> WILLIAMS, Elisabeth. A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. *op. cit.*, p. 230.

<sup>452</sup> TISSOT, Samuel. A.A.D. *Traité des nerfs et leurs maladies*. *op. cit.*, p. 440.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 442.

*passions de l'âme dans les maladies* [Da influência das paixões da alma nas doenças]<sup>454</sup>, ele volta a tocar no assunto. O inciso destinado à música é sucinto, mas reforça as ideias emitidas no tratado anterior. A música é “é o mais potente motor da economia animal; ela tem o império mais perceptível das paixões; ela as exalta, as acalma, as modifica ao seu critério; ela apazigua o homem mais feroz, torna corajoso o mais frouxo, arranca lágrimas ao mais cruel”<sup>455</sup>.

Aqui ele parece lançar um argumento parecido ao de Ménuret, de que a natureza havia posto no homem uma predileção pela harmonia e que não eram necessárias provas “onde o sentimento basta”<sup>456</sup>. O observador sensível, portanto, não seria capaz de notar que a música

[...] tem a faculdade de reduzir a velocidade dos espíritos animais, ou de acelerá-los as vezes, segundo a forma como ela é feita; ela pode consequentemente moderar as paixões ou as intensificar, e que, enfim, proporcionada à natureza das dores, ela possa mitigá-las ao invocar um doce sono que acaba por acalma-las?<sup>457</sup>

Tissot segue, a partir desse momento, um roteiro bem familiar: ele fala da música entre os antigos gregos e dos prodígios que ela operava, sendo recomendada até no tratamento da raiva – que ele acredita ser influenciado pelos nervos – e nas dores de ciática e gota. A ciática, ele explicita, deve ser tratado mediante convencimento do paciente de que o exercício fará bem – aqui a música atua como uma forma de induzir o exercício, um dos não-naturais. A música deve se adequar ao estado do paciente, podendo assumir, de acordo com a doença, uma forma calma, alegre, incitativa ou triste, “tendo em vista as indicações curativas, sejam físicas, sem morais”<sup>458</sup>. Aqui ele inicia uma nota citando um trecho de Rousseau – mais uma vez o *Ensaio sobre a origem das línguas* – em que o genebrino diz:

É necessário, para um italiano, árias italianas; ao Turco, árias turcas; cada um é afetado apenas pelos acentos que lhe são familiares; seus nervos não têm tanta importância nisso quanto o espírito que os dispõe. É necessário que ele ouça a língua que se lhe fala, para que aquilo que se lhe diz o possa mover. As cantatas de Bernier curaram, diz-se, a febre de um músico francês; elas teriam dado febre a um músico de qualquer outra nação<sup>459</sup>.

---

<sup>454</sup> TISSOR, S. A. A. D. *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies et des moyens d'en corriger les mauvais effets*. Paris/Strasbourg: Amand-Koenig, 1798. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76672c.r=langFR>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 55 – 56.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>459</sup> ROUSSEAU *apud* TISSOR, S. A. A. D. *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies et des moyens d'en corriger les mauvais effets*. *op. cit.*, p. 59 – 60.

Aqui temos um trecho curioso, onde Rousseau não deixa de lado seu desprezo pela música francesa de seu tempo. Em Tissot, diferentemente de Ménéret, a passagem é um dos princípios de organização do material musical em vista do doente. É claro que na época da elaboração do verbete Efeitos da Música (1758 – 1760), o livro de Rousseau não estivesse sequer concluído, porém, é possível ver que a dedicação de Ménéret em estabelecer as condições da percepção musical do prazer, que explicamos no fim do capítulo anterior, parece distante da simplicidade da proposição de Tissot. Tudo isso exposto, é possível notar que o modelo da economia animal permite diferentes formas de teorizar e recomendar a terapia musical, algumas delas enfaticamente estruturais, como cremos ser a de Ménéret do que outras.

Se Ménéret não deixou muito claro qual a sua opinião sobre a questão dos estilos musicais, a sua principal fonte, o *Traité des Effets de la musique sur le corps humain*, de Roger, não parece ter evitado a questão. Em certa altura, após ter passado em revista os princípios de acústica e a fisiologia da audição, o autor afirma que a música se torna cada vez mais efetiva de acordo com o aperfeiçoamento do gosto – um cultivo de si – e do “concurso de disposições favoráveis da alma e do corpo”<sup>460</sup>. Após isso, ele faz uma interessante asserção:

Nós explicamos, igualmente, pela mesma razão aquilo que vemos todos os dias, porque certos indivíduos gostam pouco de uma música simples, se apaixonam, por não se sabe qual prevenção cega, pela música de um certo povo, e a preferem à de todos os outros. Nós poderíamos crer que esses homens receberam da natureza princípios da harmonia diferentes dos nossos. A natureza lhes deu os mesmos meios que a nós; mas esses meios, tendo sido diversamente modificados de acordo com o caráter particular e o gênio próprio da sua nação, *elles procuram prazeres acomodados a sua maneira de sentir*<sup>461</sup>.

Como vemos, ele não se distancia muito de Ménéret. Este último, na verdade, é que adota e resume suas posições no verbete. Roger estabelece que “a ordem agrada à alma”, portanto, é necessário ter em mente como fazer uma música ordeira, capaz de ajudar o doente a equilibrar o regime das paixões: na realidade, as pessoas com mais capacidade em serem afetadas têm um princípio da harmonia na própria audição, cujas partes anatômicas possuem fibras nervosas que estão afinadas em uníssono com os harmônicos naturais<sup>462</sup>. O raciocínio seguinte é de aporte mecanicista: o autor explica que, sendo o corpo feito de matéria, ele sofre os mesmos efeitos que objetos inanimados, que recebem a impressão do som propagado. Ele afirma então

---

<sup>460</sup> ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain. op. cit.*, p. 131 – 132. Tradução nossa.

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 132. Itálico nosso.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 139 – 140.

que a partir da analogia entre os objetos mais comumente afetados – cordas, sinos, e outros – e “as partes da economia animal”, ele poderá calcular que ação teria o som sobre os homens. Logo, é uma analogia mecanicista típica, embora o autor não pretenda que a música aja sobre os homens de mesmo modo, pela razão de que a educação e a cultura modificam o gosto diariamente<sup>463</sup>.

A partir daqui ele mostrará uma metáfora que estará presente em alguns escritos de Ménuret: a ideia da semelhança do homem com um instrumento musical.

Dentre os sólidos, aqueles que têm mais semelhança com as partes do corpo humano são as cordas, que, como as fibras, tornam-se sólidas e sonoras pela tensão, e as caixas dos instrumentos, que semelhantes aos músculos em contração, são formadas de fibras juntas e tesas, isto é, partes sólidas de diferentes comprimentos<sup>464</sup>.

Para gozar dos prazeres musicais é necessário ter os “órgãos formados adequadamente”, premissa que se aplica aos animais, que Roger julga serem isentos de preconceito, pois “eles não têm outro guia que o instinto, e a sua sensibilidade é verdadeira e natural”<sup>465</sup>. A partir de diversas observações, o autor aponta como alguns animais de uma mesma espécie têm inclinação por certos tipos de sons, ou de instrumentos, com vários exemplos que visam mostrar que “é a natureza não o hábito, que lhes torna sensíveis aos charmes dessa arte”<sup>466</sup>. Aqui está delimitado de modo muito particular, pensamos, a questão da naturalidade da música: nossa atração por ela é natural e apenas modificada pelo gosto ou pelo preconceito. De resto, o médico continua descrevendo o corpo por meio da anatomia com os objetos inanimados, mas distinguindo de modo distinto do de Ménuret a ação da música sobre os nervos. Enquanto que em Ménuret os nervos têm mais importância para explicar as paixões, sendo entendidos de modo indistinto das demais fibras no que diz respeito à ação mecânica do som, em Roger os nervos são afetados de acordo com sua função – motora ou sensível – e com o número de fibrilas afetadas em cada nervo<sup>467</sup>. Seria muito cansativo descer ao detalhe da teoria, mas basta reter a ideia, que segundo Roger se comprova anatomicamente, de que os nervos e fibras, pela sua tensão, estão aptos a vibrar sob os efeitos dos sons e de “produzir numerosas simpatias”<sup>468</sup>.

---

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 139 – 147.

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 193.

Roger passa, então, a falar dos efeitos da música sobre os líquidos do corpo que, segundo ele, vão ser fortemente agitados, sobretudo se tivermos em mente que os mesmos contêm o ar exterior diluído neles. O fluido nervoso, segundo ele, fica mais disposto à ação da música na medida em que está mais corrupto e impuro, o que se comprova pela sensibilidade maior que os doentes têm para com os sons. Indo mais além, ele aponta para o tipo humano do músico, algo que Ménuret faz nos mesmos termos:

Observou-se que os músicos de profissão retiravam pela música mais alívio de suas doenças do que outras pessoas; o que, sem dúvida, é devido ao prazer mais vivo que sentem; ou, se quisermos, como alguns imaginaram, porque a música faz efeito principalmente sobre um fluido nervoso alterado, viciado, sobre nervos mal organizados, e que todos os músicos tendo um grão de loucura estão precisamente nesse grupo. Esta hipótese engenhosa pode ser apoiada por muitas observações<sup>469</sup>.

Se Roger e Ménuret concordam em muitos pontos, é perceptível no primeiro a influência do animismo de Stahl. Como Ménuret, ele admite a complexidade desconcertante do problema da união do corpo e da alma, mas afirma que “o império da alma sobre o corpo é evidente; esse império é tão grande que a alma pode sozinha reproduzir no corpo todas ações mecânicas que nós vemos chegarem pelo efeito das causas físicas e exteriores”<sup>470</sup>. Não podemos entender como é a natureza da ligação entre alma e corpo, sabemos que ela tem lugar pela existência de paixões excitadas pela música e pelas ideias externas que a mesma pode incitar na alma.

Roger discute como os homens identificam na música a expressão das paixões da mesma forma que as identificam expressas na linguagem cotidiana, e que o papel do músico é o de tornar essa linguagem mais clara àqueles que não podem identifica-la tão facilmente<sup>471</sup>. A música moderna, porém, é muito complexa, tendo por único principio agradar aos ouvidos, o que acabou fazendo que com que eles tenham tornado a arte menos dedicada a moralizar – como acreditavam os músicos da antiguidade: “[...] eles irritaram [enervé] a música, e enfraqueceram sua força pela abundancia dos ornamentos. De outro lado, é um objetivo uniforme demais; e conquanto o prazer do ouvido seja o mais delicado de todos, ele não é certamente o mais vivo nem o mais sensível<sup>472</sup>.

---

<sup>469</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique. *op. cit.*, p. 908 – 909.

<sup>470</sup> ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain. op. cit.*, p. 216.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 233.

Uma vez bem produzida, a música poderia, então, servir de distração para os males onde predomina uma ideia única e doentia, ou para curar “a magoa e o tédio”<sup>473</sup>. A atenção mantida na melancolia faz com que o fluido nervoso circule menos: é exatamente nesse momento que a música pode auxiliar, pois ela “imprime ao fluido nervoso e aos espíritos animais um movimento”<sup>474</sup>, o que ajuda a regular a distribuição desses fluidos que a alma envia ao músculo com rapidez para “provocar dor ou doença”<sup>475</sup>. A música pode provocar, segundo ele, a distribuição dos fluidos pelos nervos, o que impede que se concentrem onde haviam sido enviados a princípio, prologando a dor ou qualquer outra afecção prolongada.

As inspirações obtidas por Ménuret a partir de Roger são múltiplas, como mostramos, mas sem nenhum sinal de aderência ao viés mais animista do último. O próprio Ménuret, no artigo “Mort” [Morte] já havia colocado a questão:

A separação da alma para com o corpo, mistério talvez mais incompreensível que sua união, é um dogma teológico certificado pela Religião, e consequentemente incontestável; mas ele não é em nada conforme as luzes da razão, nem apoiado sobre qualquer observação de Medicina. Assim, nós não faremos dela qualquer menção, neste artigo puramente medicinal, onde nós nos ateremos a descrever as modificações que acontecem no corpo, e que caem sozinhas no sentido, podendo ser percebidas pelos médicos, artistas sensoriais [...]<sup>476</sup>.

O vitalismo colocava enorme peso na observação, sobretudo a desassistida de instrumentos, como o microscópio. Os fenômenos relatados no verbete Efeitos da Música são todos, segundo o autor, baseados em observações de pessoas confiáveis, autoridades da história, medicina e outras áreas. Isso era um traço comum a Bordeu, Venel, Barthez e Fouquet, e foi com base nessa percepção que todos eles se relativizaram muitas das asserções que Haller fez com base em experiências em animais. A experimentação, para Ménuret e os demais, interferia e desnaturava o objeto que estudava, ao passo que a anatomia não poderia dar maiores conhecimentos da economia animal por tratar de corpos sem vida, logo, que não podem ser

---

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>476</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Mort”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X, p. 718. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:2010:3.encyclopedie0416>. Acesso em : 04/01/2018.

investigados na presença de simpatias e interações que povoam o ser animado – como as paixões<sup>477</sup>.

Um último texto que examinaremos é o *Nouvelle méthode pour guérir la melancholie par la Musique* [Novo método para curar a melancolia pela Música], do médico, jurista e naturalista Pierre-Joseph Buchoz (1731 – 1807). O *Nouvelle méthode* está anexado ao tratado mais amplo de François-Nicolas Marquet (1687 – 1759), o *Nouvelle méthode facile et courieuse pour connoître le pouls par la Musique* [Novo método fácil e curioso de para conhecer o pulso por meio da música], publicado originalmente em 1747. Na segunda edição, de 1769, foi anexado o pequeno tratado de Buchoz, que dedica pouco menos de trinta páginas ao assunto. Ménuret menciona o tratado de Marquet no artigo “Pouls” [pulso], mas não havia provavelmente tido contato com o de Buchoz, e a julgar pela abordagem exageradamente eclética do último, talvez não aproveitasse muito do que ele tinha a dizer, e abertamente discordasse de muitas das suas ideias.

O artigo de Buchoz é dividido em duas partes, a primeira tratando da melancolia e a segunda da música como sua terapia. A epígrafe do texto deve ser notada, pois ela é repetida por Ménuret e seu artigo sobre a melancolia: *Se metus et tristitia multo tempore perseverint, melancolicum hoc ipsum* [Se o medo e a tristeza permanecerem por muito tempo, isto o torna melancólico]<sup>478</sup>, um aforismo de Hipócrates. Buchoz afirma que nada poderia ser mais verdade em se tratando destas paixões, pois “nada é mais próprio a estreitar os vasos e a diminuir o seu diâmetro que a tristeza, que torna as suas oscilações fracas e lentas e torna espessos os líquidos por meio da sua estagnação; esse espessamento dos líquidos é que engendra a melancolia”<sup>479</sup>. Ele divide a melancolia em dois tipos: seca ou húmida, de acordo com o temperamento do paciente.

Os pacientes de temperamento húmido têm normalmente as “fibras moles e relaxadas”, tendo todos os processos fisiológicos feitos lenta e fracamente, sendo “tímidos, tristes e medrosos”<sup>480</sup>. Os de temperamento seco, por seu turno, tem as “fibras espessas, rígidas e fortes,

---

<sup>477</sup> SALTER, Alan; WOLFE, Charles T. Empiricism contra Experiment: Harvey, Locke and the Revisionist View of Experimental Philosophy. *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie*, vol. 16, n.2, 2009, p. 113–140.

<sup>478</sup> BUCHOZ, Pierre-Joseph. *Nouvelle méthode pour guérir la melancholie par la Musique*. In MARQUET, François-Nicolas. *Nouvelle méthode facile et courieuse pour connoître le pouls par les notes de la Musique*, vol.2. Amsterdam-Paris, P. Fr. Didot, 1769, p. 174. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=KOFEEAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=KOFEEAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 04/01/2018.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 175-176.

<sup>480</sup> *Ibidem*, p. 178.

os humores igualmente espessos crus, os humores circulam com dificuldade e se corrompem com frequência”<sup>481</sup>. As características que em Ménuret são atribuídas à melancolia em geral estão distribuídas em Buchoz entre esses dois tipos de temperamentos. Além disso, contrariamente ao que os vitalistas imaginavam, sobretudo Ménuret e Lacaze, Buchoz crê que a sede da melancolia está no cérebro, e ela possui duas causas:

A respeito das causas que dão lugar à melancolia, umas provêm da alma, outras do corpo; aquelas que provêm da alma são as grandes paixões, um estudo contínuo, uma aplicação infatigável a um único e mesmo objeto, uma piedade muito grande, uma meditação por demais profunda, um amor imoderado, um ódio obstinado, uma grande tristeza, um medo muito vivo, uma inquietude contínua; as causas que devem sua origem ao corpo são um ar pantanoso, subterrâneo e estagnado, alimentos terrosos e indigestos, um repouso muito grande, licores espirituosos bebidos em excesso; as imoralidades nas mulheres, uma retenção antinatural das excreções; todos esses choques enrijecem, endurecem as fibras, estreitam os vasos das vísceras do baixo ventre, congelam os líquidos e espessam o sangue, o que impede as secreções dos humores e acumula a bile, que pouco a pouco adquire uma cor negra, e engendra um suco melancólico ou atrabiliário. A flexibilidade dos sólidos estando restabelecida, os líquidos se espessam de um dia para o outro; daí uma lentidão nas secreções, um langor nos nervos, uma dificuldade na sua vibração e no seu formigamento, e por consequência, diferentes sintomas [...] por essa hora toda a economia animal está desajustada, o que dá lugar a ideias confusas e sem ordem, e conseqüentemente a uma alienação do espírito na direção de certos objetos que afetam por muito tempo e com mais vivacidade o senso comum. Todo o gênero nervoso se encontra igualmente depravado por esse veneno contagioso, e todos os valos estão em estado de eretismo e se enrijecem [...]”<sup>482</sup>.

Buchoz oferece-nos uma concepção profundamente eclética, em que a medicina hipocrático-galênica dos temperamentos, dos climas, ares e lugares se mescla a concepções mais modernas de fibras, economia animal e do gênero nervoso. Ao contrário de Ménuret e Lacaze, as afecções do baixo ventre não são entendidas como a causa da melancolia, embora se compartilhe com Buchoz a ideia de que no estado melancólico, bem como nas doenças de espírito como mania, histeria e hipocondria, os espíritos animais estão depravados ou corruptos, e sua circulação se encontra dificultada ou impedida. Buchoz continua sua descrição, apontando como a melancolia pode ser curada quando não é “essencial”, isto é, quando ela é um sintoma vivido pelo hipocondríaco, histérico ou maníaco. Esses casos são fáceis de curar, entretanto, o prognóstico para os casos em que a melancolia está “enraizada”<sup>483</sup> é negativo para essa possibilidade. O que se indica para o tratamento é: “1º. É necessário acordar os nervos

---

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 178-179.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 181 – 183.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 188.

languidos; 2º. Restituir a eles um tom igual e flexível; 3º. É necessário dividir os fluidos e torná-los mais obedientes aos sólidos; 4º. Enfim, é necessário fazer com que os fluidos percorram docemente os condutos habituais<sup>484</sup>”.

A partir dessa prescrição, começa a segunda parte do tratado, onde ele descreve a música como “uma disposição de sons graves e agudos que, juntos, concordam entre si perfeitamente”<sup>485</sup>, essas variações são capazes de induzir estados de espírito no paciente, que a recebe pelo órgão da audição, através dos nervos auditivos, que afetados de modo diferente pelos diferentes sons, produzem no *sensorium commune* as diferentes ideias dos sons<sup>486</sup>. Sendo “mais ou menos sonoros, mais ou menos agradáveis”, eles despertam na alma as sensações correspondentes, e sendo “o órgão da audição uma espécie de tato”<sup>487</sup>, a intensidade do choque sonoro é sentida diretamente. “A discordância dos corpos sonoros dilacera e ofende as fibras do nervo auditivo, e, ao contrário, a doçura da sua concordância afaga e regozija a alma”<sup>488</sup>.

A música deve proceder diferentemente se quiser tratar cada tipo de melancolia em separado:

A música que se deve empregar para a cura dos temperamentos melancólicos secos deve começar pelos tons mais baixos, e se elevar em seguida insensivelmente, até os mais altos; é por essa gradação harmônica que as fibras rígidas habituadas aos diferentes graus de vibração, se deixam insensivelmente flexionar. Aqueles que, ao contrário, têm um temperamento melancólico húmido, demandam para a sua cura uma Música alegre, forte, viva e variada, porque ela é mais própria a comover as fibras e a lhes enrijecer. Se, portanto, os nervos estão languidos e abatidos, se os líquidos estão espessos e incapazes de movimento, se a alma e o corpo são fortemente afetados, é necessário recorrer à Música simples, variada, sonora, agradável; essa Música afaga o nervo auditivo e os outros nervos simpáticos, que sendo atingidos agradavelmente, aguilhoam a linfa espirituosa, dissolvem e dividem os líquidos, os tornam mais próprios aos movimentos; fortificam, regozijam o coração e tornam as secreções mais fáceis; daí vem as ideias doces e agradáveis, daí os membros são mais dispostos,, o espírito mais alegre e as funções animais se realizam melhor<sup>489</sup>.

É possível ver algumas semelhanças com Ménuret, ao menos na concepção das ações do nervo auditivo e suas simpatias orgânicas e na etiologia da melancolia. A sua terapia segue

---

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 198 – 199.

ideias ligeiramente parecidas, como a perspectiva de que as árias destinadas às pessoas insensíveis deveriam ser mais vivas e alegres, “que comovem fortemente as fibras que a natureza, o uso e o habito não tornaram muito sutis”<sup>490</sup>; a mesma constituição requereria tons agudos, pois a coincidência das vibrações é mais frequente, e assim mais facilmente percebida por aqueles que não são muito sensíveis. Como é perceptível, a delicadeza das fibras em Ménuret é totalmente diferente da oposição entre moleza e dureza presente em Buchoz. O que une suas teorias às de Buchoz e Marquet, no entanto, é o fato de que todos os três – e Bordeu, como veremos – são estudiosos e especialistas do pulso. Ao que parece, esse fato inocente pode ajudar a compreender porque imagens do homem como uma espécie de instrumento de cordas está presente em todos eles.

### 3.4 “No tom que faz a vida”: do homem-máquina ao homem-instrumento

Os nervos têm um papel importante em todos esses autores, como pudemos perceber, embora em Ménuret, o registro das fibras seja igualmente pujante. O verbete parece se esgotar nas questões vistas até aqui, mas a historiografia vem conectando-o a um outro tratado de Ménuret, derivado em parte do artigo “Pouls” [Pulso] escrito por ele. O *Nouveau traité du pouls* [Novo tratado sobre o pulso] foi publicado em 1768, após anos da volta do jovem médico à sua distante Montélimar. Não obstante, encontramos uma imagem muito familiar dos nervos e das fibras nesse tratado, em Roger e no artigo da *Encyclopédie*. Nessa parte, vamos mergulhar com mais detalhe nas analogias entre o homem e o instrumento musical, presentes nesses e em outros textos.

A relação entre pulso e música é antiga. O calcedônio Herófilo (335 – 280 a.C.), conhecido como primeiro anatomista da história, fez associações entre o pulso e o ritmo musical. Galeno, falando das reflexões de Herófilo, comentou que “assim como os músicos estabelecem o ritmo baseando-se em certas sequencias de unidades de tempo, comparando a *arsis* [tempo fraco] com a *thesis* [tempo forte], assim também Herófilo supôs que a dilatação da artéria é análoga ao tempo forte, enquanto a contração é análoga ao tempo fraco”<sup>491</sup>. Além disso, havia a associação, no hipocratismo, do número com a fisiologia, conforme explica Peter Pesic, bem como o pitagorismo associava o número ao cosmos. Ainda segundo o autor, é necessário observar que a ambição de pensar os ritmos fisiológicos em termos musicais se torna uma das ambições da medicina, o que se mantém durante a Idade Média graças à inclusão da

---

<sup>490</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 908.

<sup>491</sup> PESIC, Peter. Music, Mechanism and the “Sonic Turn” in Physical Diagnosis. *Journal of History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 71, n. 21, pp. 144- 172, set. 2015, p. 145.

música nos currículos de medicina – ela fazia parte do *quadrivium* –, e que as tradições médicas medievais bebiam em tratados que expressavam essa ambição: não foi Avicenna (980 – 1037 d.C.) que escreveu que “a natureza da música é encontrada no pulso”<sup>492</sup>

A ambição de aplicar a teoria musical ao pulso se renova pela primeira vez em tempos modernos pelo trabalho de François-Nicolas Marquet, o autor do tratado que abriga o trabalho de Buchoz. Marquet teve uma formação médica variada, iniciando em Pont-a-Mousson, passando por Montpéllier entre 1710-14, mas se estabelecendo, finalmente, como deão em medicina na Universidade de Nancy. Sua passagem por Montpéllier se deu em um momento onde havia uma forte presença dos estudos de botânica<sup>493</sup>. É importante notar que é o período de predomínio das teorias mecanicistas, e que o vitalismo em Montpéllier não havia se articulado como um discurso distinto antes de 1730.

Em 1747, Marquet publica a primeira edição do seu *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par la Musique* [Novo método fácil e curioso de para conhecer o pulso por meio da música], que seria reeditado mais tarde por Buchoz. Apesar de se destinar ao pulso, ele contém concepções de como a música no afeta, que soam também familiares ao que temos lido até aqui:

O trabalho de Marquet aplicou a fisiologia mecanicista à antiga teoria dos humores. À luz do “maravilhoso mecanismo de [Joseph Guichard] Duverney [1680 – 1730]”, Marquet pensou que a cóclea causava a sensação de tom ao ressoar com as várias vibrações recebidas. Esse mecanismo então transmite essas vibrações para os fluidos internos, que a partir daí mudam seu estado de acordo com o caráter da música. Afirmando que as vibrações simpáticas do ouvido “são de fato um tipo de tato” recebido da corda vibrante, Marquet assim entendeu a música como um resultado complexo da percussão mecânica do tímpano. A música “estimula o nervo auditivo e outros nervos simpáticos, que sendo atingidos agradavelmente” afetam os sistemas linfático e cardíaco, “de onde vêm as doces e agradáveis ideias”<sup>494</sup>.

Como em Buchoz e Roger, a audição é uma espécie de tato – é por isso que os surdos podem sentir a música e mesmo dançar no ritmo –, a ação da música é mecânica e depende da natureza do som. Claramente que a teoria de Marquet é eivada das concepções musicais de seu tempo: ele utiliza o compasso do minueto (uma dança comum) como base para a aferição do pulso. “O seu compasso em 3/4 atribui três semínimas (equivalente a seis colcheias, que ele

---

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 148.

chama de *tems*) para cada compasso. O pulso sentido coincide com o tempo forte, a primeira colcheia de cada compasso, seguida de cinco colcheias de descanso entre pulsações”<sup>495</sup>. Como é sabido que o ritmo cardíaco não se adapta a nenhum compasso musical moderno, explica Pesic, é possível que a preferência de Marquet pelo minueto (3/4) seja reflexo da popularidade dessa forma musical – inclusive dando pistas da sua performance antes da invenção de medidores mecânicos de tempo – e da familiaridade que ele teria para seus leitores<sup>496</sup>.

A igualdade de tempo entre as pulsações indicava a saúde – o equilíbrio benfazejo entre sólidos e líquidos –, mas também variando de forma específica de acordo com os temperamentos – bilioso, sanguíneo, etc. –, contanto que fossem uniformes em movimento. Segundo Pesic, “nunca antes uma dança serviu como padrão do ritmo cardíaco; pelo contrário, os músicos usavam a pulsação natural como medida de tempo”<sup>497</sup>, e que ele

[...] empregou uma combinação da tradicional notação métrica musical (se movendo da esquerda para a direita em um certo compasso) juntamente com uma microestrutura temporal usando as capacidades de designação de altura do pentagrama, indicando a estrutura sutil das pulsações “não naturais” no registro mais alto. Dessa forma, Marquet começou a registrar por notação musical a informação sobre a “força” variável do pulso<sup>498</sup>.

Notoriamente, o seu método de pulso está associado à febres e não ao diagnóstico cardíaco pelo meio do pulso<sup>499</sup>. Mesmo assim, a complexidade de seu método é bastante notável, e por vezes reflete a ideia pitagórica das proporções. Um expressivo exemplo é a sua ideia de que o pulso das crianças está uma quarta acima do dos adultos, pois a proporção entre 80 e 60 é 4:3, isto é, a fração associada ao intervalo de quarta por Pitágoras<sup>500</sup>. Para o pulso desigual, por sua vez, ele designa as notas desiguais tão típicas da música francesa de seu tempo (associações que valem menção de tão engenhosas). Talvez seja por causa desses voos teóricos que os vitalistas tenham criticado tanto o método de Marquet, além do fato de que eles se dedicavam mais ao estudo do pulso para diagnóstico das doenças cardíacas, indo eles mesmos a níveis de precisão absurdos. Isso lhes rendeu a fama de “*pulsistes*” [“pulsistas”].

Bordeu foi o primeiro a abertamente criticar o sistema de Marquet em seu *Recherches sur le pouls* [Investigações sobre o pulso], publicado em 1756. O sistema era para ele muito

---

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>500</sup> *Ibidem*.

complicado e muito povoado de “penosos detalhes” para ser útil. Além disso, ele achava que os sistema musical não poderia dar conta do estudo do pulso, pela sua simplicidade<sup>501</sup>. Depois de Bordeu, foi a vez de Ménuret apreciar e criticar o sistema de Marquet, nas páginas da *Encyclopédie*. Em “Pouls” [Pulso], ele emite uma opinião igual à de Bordeu, mas apenas após uma criteriosa leitura e exposição do sistema. Identificando a herança de Herófilo no trabalho de Marquet, o médico admite que “não se pode negar que existe uma conexão bastante sensível entre as leis da música e do pulso”, mas não cede totalmente os louros, porque para ele, “não é menos verdade, entretanto, que os penosos detalhes aos quais o autor recorreu são quase em fundamento e utilidade”<sup>502</sup>.

Ménuret admite, igualmente, que as figuras usadas no tratado de Marquet são uteis para dar uma ideia do pulso, mas que o seu erro foi estar muito próximo das ambições dos mecanicistas e estar muito pouco baseado em observações<sup>503</sup>. Duas coisas devem ser notadas: em primeiro lugar, ele não nega a relação entre pulso e música, e em segundo, ele reproduz quase palavra por palavra o texto de Bordeu, que era um de seus mestres. Após falar de Marquet, Ménuret segue falando das teorias chinesas sobre o pulso, que lhe interessavam de perto:

De acordo com os chineses, o homem é, por meio dos nervos, músculos, veias e artérias, como uma espécie de alaúde ou instrumento harmônico, cujas partes produzem vários sons, ou melhor, têm um certo tipo de temperamento que lhes é peculiar, em razão de sua figura, sua situação e seus diferentes usos. Os diferentes *pulsos* são como os vários sons e vários toques desses instrumentos, pelos quais se pode julgar infalivelmente sua disposição, bem como um cabo mais ou menos tenso, tocado em um lugar ou outro, de uma maneira ou mais forte ou mais fraca, faz sons diferentes, dando a conhecer se está muito tensa ou solta<sup>504</sup>.

Ménuret não mostra apenas simpatia por esse modelo, que era uma novidade no ocidente, como faz analogias muito parecidas no verbete Efeitos da Música: basta lembrarmos que o corpo humano, para ele, é um conjunto de “fibras mais o menos tesas”, e que conhecendo a natureza do som, “perceber-se-á sem dificuldade que a Música deve fazer o mesmo efeito

---

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 154-155.

<sup>502</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Pouls”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XIII, p. 220. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.12:452.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 225.

sobre as fibras que aquele que ela faz sobre as cordas de instrumentos contíguos”<sup>505</sup>. Roger, sua principal fonte, comenta que

Dentre os sólidos, aqueles que tem mais semelhança com as partes do corpo humano são as cordas, que, como as fibras, tornam-se sólidas e sonoras pela tensão, e as caixas dos instrumentos, que semelhantes aos músculos em contração, são formadas de fibras juntas e tesas, isto é, partes sólidas de diferentes comprimentos<sup>506</sup>.

Essas analogias estão presentes e são bastante úteis para a formação das principais ideias nos tratados de ambos os médicos. Com efeito, Bordeu apresenta uma explicação sobremaneira decisiva para tudo o que viemos expondo até aqui:

A ação do cérebro sobre os nervos é [...] uma espécie de irritação que tem efeitos porque os nervos estão dispostos a recebe-la, pois se eles fossem como os do cadáver ou se eles tivessem perdido a força que era como que a sua essencial no ser vivo [...] é evidente que todas essas comoções (*secousses*) seriam infrutíferas [...] aos nervos de um cadáver falta apenas uma coisa para que eles possam ter ação por si mesmos, que é estar colocados *no tom que faz a vida*<sup>507</sup>.

A concepção vibratória dos nervos é fundamental para os vitalistas, tendo eles em comum o estudo do pulso – Bordeu e Ménuret – e uma concepção associada a fibras. Pesic vai até o ponto de dizer que Ménuret era “um rival de Marquet no domínio da medicina musical”, diferenciando-se apenas pelo comprometimento maior ou menor com a quantificação que isso podia implicar para o estudo do pulso<sup>508</sup>. Se isto é verdade, o médico de Nancy não foi o único rival, pois Haller recebeu com enorme satisfação o trabalho de Marquet e ele parecia encaixar como uma luva na ideia de que o coração era o órgão mais irritável do corpo humano em seus *Elementa physiologiae corporis humani* [Elementos de fisiologia do corpo humano], publicados em 1757 e 1766<sup>509</sup>. A concepção dos nervos vibratórios está igualmente presente em Haller e o mecanicismo no geral aceitou com mais alegria as ideias de Marquet do que seus “rivais” vitalistas. É curioso, de fato, como a tradição solidista que vai de Boerhaave a Haller, também passe por Gerard Van Swieten (1700-1772) e desague em um dos desenvolvedores da auscultação cardíaca, o médico austríaco Leopold Auenbrugger (1722 – 1809). Seu mestre,

---

<sup>505</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménuret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

<sup>506</sup> ROGER, Joseph- Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain*. *op. cit.*, p. 152.

<sup>507</sup> BORDEU, Théophile. *Recherches sur les positions des glandes et leurs action*. Paris : G. F. Quillau, 1751, p. 200, n. 1. Itálico nosso.

<sup>508</sup> PESIC, Peter. Music, Mechanism and the “Sonic Turn” in Physical Diagnosis. *op. cit.*, p. 158.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 158.

Van Swieten, que se tornara famoso por comentar os aforismos de Boerhaave, havia afirmado que a fibra é para a medicina o que a linha é para a matemática<sup>510</sup>. Pesic afirma que “a confiança de Van Swieten no status fisiológico das fibras e fluidos tornou natural a sua atenção às possíveis vibrações e sintomas sônicos concomitantes”<sup>511</sup>.

A diferença está em que os vitalistas atribuíam, como se vê em Bordeu, uma vida às fibras, que seria origem de sua afinação – o tónus, estudado por Borelli e Fabrizio d’Aquapendente (1537 – 1619)<sup>512</sup> – e de seus movimentos. Talvez não estejamos distantes da associação entre um determinado tipo de som – apenas audível via instrumentação própria – e uma disfunção ou lesão fisiológica implícita nas suas características, mas é preciso salientar que o vitalismo estava metodologicamente comprometido a não ir tão longe, ao menos em teoria. Não obstante a associação em diversos desses autores entre tato e audição, as teorias do pulso não eram propriamente feitas para o ouvido, e sim para a o toque, mais ou menos sensível, do médico. Ela era, especificamente, uma analogia feliz entre as partes sólidas e as madeiras e cordas de um instrumento, e explicava com folga tanto os arrepios e sensações agradáveis quanto as afeções mais violentas. Talvez a atração para com a aplicação da música ou de imagens musicais à fisiologia não seja exclusiva dos *pulsistes*; mas temos mais certeza de que há uma interessante tradição – se assim pudermos chama-la – de analogias entre o funcionamento de sistemas corporais e o funcionamento de certos instrumentos musicais. Essas imagens estão presentes em Descartes<sup>513</sup>, Ménuret, Diderot e Bordeu, para citar apenas os que puderam ser estudados mais de perto no escopo e no prazo deste trabalho. Nem todas essas analogias são completas e coerentes, as vezes elas sequer mencionam algo além de algumas fibras; não obstante, lá elas estão, integradas em variados modelos de explicação.

Uma última e interessante imagem é a que está presente no *Entretien entre d’Alembert et Diderot* [Diálogo entre d’Alembert e Diderot], de autoria de Denis Diderot. O texto foi composto em 1769, após a publicação dos volumes da *Encyclopédie*, mas só foi publicado em 1830. Nele, Diderot apresenta muitas ideias em comum com os médicos vitalistas que haviam colaborado com o dicionário. Notavelmente, o texto faz parte de um conjunto de diálogos, que começa com o *Entretien*, passa pelo *Rêve de d’Alembert* [O sonho de d’Alembert] e *Suite de l’Entretien entre d’Alembert et Diderot* [Continuação do diálogo entre d’Alembert e

---

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>511</sup> *Ibidem*.

<sup>512</sup> CANGUILHEM, Georges. Le formation du concept de reflexe au XVIIe et au XVIIIe siècles. *op. cit.*, p. 20.

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 35.

Diderot]<sup>514</sup>. Ao longo dos três diálogos, as ideias biomédicas de Diderot vão sendo desenvolvidas por meio das falas de três personagens: Diderot, d’Alembert, Jeanne Julie Éléonore de L’Espinasse (1732 – 1776) e, intrigantemente, Théophile de Bordeu! A parte de que trataremos aqui não corresponde diretamente à do Médico, mas reflete em grande parte às filiações vitalistas de Diderot, e os elementos que o *philosophe* tomou de empréstimo ao repertório dos médicos de Montpéllier.

O diálogo entre os dois inicia exatamente pela ideia de sensibilidade, discutida e problematizada por d’Alembert como absurda, pois se fosse uma propriedade geral da matéria, isso quereria dizer que as pedras sentem<sup>515</sup>. O objetivo do diálogo logo se define: como se passa da sensibilidade ao movimento e, também, ao pensamento? Como as ideias se desencadeiam na mente a partir dos sentidos?

D’Alembert – Mas uma principal; pois se me afigura que só podemos pensar numa única coisa ao mesmo tempo, e que, para formar, não digo essas enormes cadeias de raciocínios que abrangem em seu circuito milhares de ideias, mas uma simples proposição, dir-se-ia que é preciso ter presente ao menos duas coisas, o objeto que parece permanecer sob o olhar do entendimento, enquanto este se ocupa da qualidade que afirmará ou negará naquele.

Diderot – Também penso assim; o que me levou às vezes a comparar as fibras de nossos órgãos a cordas vibrantes sensíveis. A corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de ser dedilhada. É essa oscilação, essa espécie de ressonância necessária que mantém o objeto presente, enquanto o entendimento se ocupa da qualidade que lhe convém. Mas as cordas vibrantes gozam ainda de outra propriedade, é a de fazer outras fremir, e é assim que uma primeira ideia chama a segunda; as duas, uma terceira; todas as três, uma quarta, e assim sucessivamente, sem que possamos fixar o limite das ideias, despertadas, encadeadas, no filósofo que medita ou se ouve no silêncio e na obscuridade. Esse instrumento dá saltos surpreendentes, e uma ideia desperta fará às vezes fremir uma harmônica que dele se encontra a um intervalo incompreensível. Se o fenômeno ocorre entre as cordas sonoras, inertes e separadas, como não haverá de produzir-se entre os pontos vivos e ligados, entre as fibras contínuas e sensíveis?<sup>516</sup>

Passando do físico ao moral, do sentimento ao pensamento, se deseja superar as dificuldades do dualismo:

D’Alembert – Pretendeis atacar a divisão das duas substâncias.

Diderot – Não o escondo.

---

<sup>514</sup> DIDEROT, Denis. Diálogo entre d’Alembert e Diderot. In Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 85.

<sup>515</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 88.

D'Alembert – E se quiserdes olhar a coisa mais de perto, fazeis do entendimento do filósofo um ser distinto do instrumento, uma espécie de músico que presta ouvido às cordas vibrantes, e que se pronuncia sobre a sua consonância ou dissonância.

Diderot – Pode ser que eu tenha dado motivo a essa objeção, que talvez não vos ocorreria opor se tivésseis considerado a diferença entre o instrumento filósofo e o instrumento cravo. O instrumento filósofo é sensível; é ao mesmo tempo o músico e o instrumento. Como sensível, tem a consciência momentânea do som que produz; como animal, tem dele memória. Esta faculdade orgânica, ligando os sons nele próprio, produz e aí conserva a melodia. Supõe sensibilidade e memória no cravo, e dissei-me se este não repetirá por si próprio as árias que teríeis executado em suas teclas. *Nós somos instrumentos dotados de sensibilidade e de memória*. Nossos sentidos são outras tantas teclas dedilhadas pela natureza que nos rodeia, e que se dedilham amiúde elas próprias; eis, a meu ver, tudo o que se passa num cravo organizado como vós e eu. Há uma impressão cuja causa está dentro ou fora do instrumento, uma sensação que nasce da referida impressão, uma sensação que dura; pois é impossível imaginar que ela se produza e que se extinga em um instante indivisível; outra impressão que lhe sucede, e cuja causa está similarmente dentro ou fora do animal; uma segunda sensação e vozes que as designam por sons naturais ou convencionais<sup>517</sup>.

Como se pode ver, as associações entre música e fisiologia das sensações é um ponto comum entre Ménéret e Diderot, com imagens muito semelhantes. Diderot, é claro, deriva sua reflexão de outras fontes, mas é inegável a possibilidade de que – e isso pode ter sido fruto da colaboração entre ambos – ele tenha pensado em termos de fibras harmônicas a partir da leitura dos artigos de Ménéret ou das influências de Bordeu. Como apontamos, este último foi tomado por Diderot como uma personagem do diálogo, mas é interessante notar que o manuscrito original havia utilizado *La Mettrie*!<sup>518</sup>. Esse fato nos previne a respeito do tipo de filosofia materialista que Diderot tentava construir, ou mais especificamente, um “materialismo vitalista”<sup>519</sup>. Em Diderot, a multiplicação das imagens anatômicas tem o duplo objetivo de evitar “espiritualizar a matéria” – como Maupertuis – e “materializar pura e simplesmente todos os fenômenos vitais” – como *La Mettrie*<sup>520</sup>.

Diderot representa, assim, uma última ficção do corpo, no dizer de Joan DeJean, que aqui analisamos. Como tentamos demonstrar nesse capítulo, a terapia de Ménéret não está desligada dos pressupostos mais gerais que caracterizavam o discurso vitalista no momento em

---

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 89. Itálico nosso.

<sup>518</sup> Wolfe; Charles T.; TERADA, Motoichi. The animal economy as object and program in Montpellier Vitalism. *op. cit.*, p. 566.

<sup>519</sup> IBERRAKEN, Aurelie Suratteau. Diderot et la Medecine : un materialisme vitaliste ?. *Recherches sur Diderot et L'Encyclopédie* [Online], vol. 26, abr. 1999, p. 173-195. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rde/1171#text>. Acesso em: 15/01/2018.

<sup>520</sup> *Ibidem*, p. 179.

que o jovem médico escreve. Mas, longe de representar um abandono total de explicações mecanicistas, seu modelo de funcionamento da “máquina humana” ainda reside em grande parte em concepções mecânicas que aproveitam os conteúdos de uma medicina das fibras e dos nervos. A máquina, contudo, é dotada de sensibilidade, que é uma característica geral da matéria viva – dotada de sentimento e movimento. Para dar suporte a isso, uma imagem do homem como um instrumento musical ou de certos elementos do corpo como análogos aqueles dos instrumentos harmônicos, ganha diferentes elaborações. Esse tipo de analogia, de acordo com Charles T. Wolfe, é um recurso típico do modelo de explicação mecanicista. O mecanicismo em medicina, portanto, não é só a associação literal entre um determinado mecanismo inanimado e uma função corporal. Comparar o homem a uma máquina ou dizer que o homem *é, de fato, uma máquina*, são, para esse autor, duas formas essencialmente mecanicistas de explicar os processos fisiológicos<sup>521</sup>.

---

<sup>521</sup> WOLFE, Charles T. Le mécanique face au vivant. In Gaillard, B. Roukhomovsky; ROUX, S.; *et al.* (Eds.). *L'automate: modèle, machine, merveille*. Bordeaux: Presses Universitaires, 2012, s/p.

## Considerações Finais

Ao longo deste trabalho nos esforçamos por tornar evidentes as influências socioculturais que moldaram o conteúdo do conhecimento elaborado por Jean-Joseph Ménéret de Chambaud. Iniciamos pela sua formação médica em uma das universidades mais progressistas da França, a Universidade de Montpellier, ambiente acadêmico trespassado por diferentes influências culturais e intelectuais que vão desde o protestantismo até as diferentes doutrinas médicas que ali encontraram abrigo no início do século XVIII. No primeiro capítulo, buscamos conhecer melhor as origens sociais de Ménéret, aquelas condições que podem ter moldado em parte a visão de mundo de um médico em formação. Do treinamento em Montpellier, passamos para a “subida” à capital do Reino, atitude comum aos médicos daquela universidade, e etapa fundamental de uma carreira médica que desejasse ser bem-sucedida. Nesse momento, buscamos caracterizar o melhor possível a colaboração do jovem Ménéret – então com 19 ou 20 anos de vida – na *Encyclopédie* de Diderot. O momento não era o mais propício para o desafio à autoridade, e mesmo assim, Ménéret, Venel e Fouquet colaboraram ativamente com o empreendimento editorial, contribuindo, nos dizeres de Elizabeth Williams, a dar um “viés insistentemente vitalista”<sup>522</sup> aos verbetes de medicina compreendidos nos seus dezessete volumes.

O termo “vitalismo” é um conceito de historiador, como explicamos no primeiro capítulo. Ele foi empregado pela primeira vez por volta de 1800, em um momento muito posterior aos anos em que Sauvages, Bordeu, Barthez, Lacaze, Ménéret, Venel e Fouquet estavam no auge de suas carreiras. No começo do século XIX muitas dessas personagens já haviam falecido, e mesmo Ménéret, que tinha já seus sessenta anos, parecia “uma testemunha de outra época”<sup>523</sup>. Aquele conjunto de práticas e discursos em torno do vivente – este, dotado de sensibilidade e movimento – havia deixado de ser uma característica distintiva de alguns médicos formados em Montpellier entre os anos 1730 e 1750 e passara a ser mobilizado pela poderosa Universidade de Paris<sup>524</sup>. Montpellier, enquanto centro emissor desse amplo conjunto de ideias (sensibilidade, economia animal, organização), práticas (observação e prognóstico) e discursos (sobre o corpo sensível) que convencionamos chamar “vitalismo”, foi eclipsada por Paris.

---

<sup>522</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. *op. cit.*, p. 121.

<sup>523</sup> REY, Roseline. Naissance et développement du Vitalisme em France. *op. Cit.*, p. 63.

<sup>524</sup> WILLIAMS, Elizabeth. A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier. *op. cit.*, p. 321.

Não obstante a variedade observada nas posições individuais dos médicos que estudamos nesse trabalho, podemos ver uma linha de influências que vai de Lacaze a Bordeu e chega a Ménuret. Este último, contudo, foi um importante articulador e divulgador de um “universo terminológico e conceitual”, que por volta de 1760 era reconhecido por outros médicos como “Escola de Montpéllier”, ou “Seita de Montpéllier”<sup>525</sup>. Os membros dessa “seita”, contudo, muitas vezes não se identificavam como iguais; Barthez, em 1778, operou uma reformulação do discurso vitalista com base no argumento de que ele não era chefe de uma “escola Lacaze-Bordeu”<sup>526</sup>. Se é problemático ver o “vitalismo” como um núcleo duro de conceitos e práticas sempre idênticos a si mesmos que simplesmente vai sendo passado de mestre a discípulo, existe, entretanto, a possibilidade de vê-lo como “um discurso alternativo e bem articulado”, geograficamente situado, a princípio, e que representava uma visão diferente daquelas que vicejavam na Capital<sup>527</sup>.

Ménuret é apenas um dos seus articuladores, entre tantos outros. Alguns aderiram à alternativa representada pelo vitalismo com entusiasmo enquanto que outros, como foi o caso de Arnulphe d’Aumont, apenas o fizeram mais tarde em suas carreiras. O que tentamos apontar ao longo do trabalho foi a instrumentalidade dos conceitos utilizados com constância por Ménuret, Bordeu e Lacaze na hora de lidar com as relações entre mente e corpo: economia animal e sensibilidade. Esperamos ter mostrado, igualmente, que a imagem da fibra nervosa ou muscular também é uma noção importante, que se presta a associações diversas com as ideias de saúde *como uma forma de harmonia musical entre as partes da economia animal*.

Essa harmonia era alimentada pelas representações da música que sublinhavam a sua associação com a ordem em sentido amplo: a harmonia do indivíduo com o seu meio a harmonia social e passional. Essas esferas são eivadas de interdependências: a relação entre o microcosmo e o macrocosmo humano se traduz na ideia de harmonia musical produzindo o prazer o equilíbrio formal entre os diversos. Mas, em outro nível, a crítica musical elaborada nos meios de comunicação da época em que Ménuret passou pelos salões, jardins botânicos e escolas da capital fez seu caminho para dentro da cabeça do jovem médico. A emergência de classes intermediárias, sua elevação ao consumo de música, a decadência visível de um certo estilo pomposo e galante ao qual o gosto do público já não correspondia com a mesma verve, são todos elementos de um novo panorama sociocultural que se apresenta de modo irresistível ao médico recém-chegado em Paris. O sucesso do Rameau teórico de música, contudo, ainda era

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>526</sup> *Ibidem*, p. 321 – 322.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 312.

um fato. Na verdade, os documentos que Ménéret pode ter consultado sobre a questão – principalmente o verbete “Musique”, de Rousseau – ainda falam desde um campo teórico eminentemente rameauista. Sabemos que D’Alembert acusou Rousseau de desvirtuar os princípios de Rameau ao divulgá-los na *Encyclopédie*, mas o genebrino, percebemos, concordava com diversos pontos da teoria do baixo fundamental à época. Apenas em escritos muito posteriores, como o *Ensaio sobre a origem das línguas*, que a sua ideia de música como algo avesso a regras rígidas se tornaria claro. É nesse ponto que o uso do *Ensaio* em Tissot se torna uma chave importante para pensarmos na influência dessa mudança de concepção.

Diante de todas essas coisas, Ménéret deplora o estado contemporâneo da música sem necessariamente abandonar as teorias harmônicas de Rameau – inseridas dentro de uma tradição pitagórica maior –, que são compatíveis com as ideias de saúde como harmonia das partes da economia animal. O médico associa a harmonia ao prazer, cuja origem está na facilidade de percepção das consonâncias. Além do prazer estão as paixões, que ele associa à uma forma de *Affektenlehre* ou de mimesis necessária à música para induzir no ouvinte os estados emocionais que podem ajudar a curá-lo. Estes estados de prazer e de influência das paixões não são necessariamente opostos, mas apenas os canais diferentes pelos quais a música afeta o homem. Há, contudo, uma ordem constante de associações, malgrado a adesão a algumas ideias críticas do momento: porque o estado de saúde seria como uma melodia sinuosa, composta “segundo o capricho de um compositor”, se ela pode ser uma expressão do “princípio da harmonia”, da qual o homem “porta uma espécie de regra”?<sup>528</sup>.

Essa associação ampla com a ordem, que Kennaway notou de modo aguçado, tem uma data de término distinguível. Por volta de 1774, as óperas “reformadas” de Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) começam a atrair uma atenção que antes não se observava nos espetáculos de ópera: chorar na *Académie Royale de Musique* agora não era apenas comum, era a marca de uma nova sensibilidade. Mas a ópera da *Académie* deixara de ser o mesmo mosaico de “cliques e cabalas” e “petites sociétés” [pequenos círculos]; uma opinião pública musical surgia lentamente das cinzas da crise que reinara entre 1760 e 1775<sup>529</sup>. Trinta anos antes, era necessário escolher outro espaço:

Os espectadores que desejavam se comover iam à Comédie-Française: a visão comum, repetida muitas vezes nos relatos do período, era que a música tocava os sentidos e não a alma. A Ópera em 1750 foi um cenário público para salões

---

<sup>528</sup> DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. “Effets de la Musique”. *op. cit.*, p. 907.

<sup>529</sup> JOHNSON, James H. Musical Experience and the Formation a French Musical Public. *Journal of Modern History*, vol. 64, n. 2, jun. 1992, p. 194-195.

privados, para os quais a música e as máquinas proporcionaram um excelente pano de fundo<sup>530</sup>.

O controle do comportamento na ópera era um instrumento de domínio, modo de redistribuição e conservação do poder em uma sociedade onde a “estima dos outros definia a identidade”<sup>531</sup>. O surgimento de uma opinião pública nas plateias por volta de 1775 é fundamental para compreender a passagem da associação da música com noções de ordem para a um modelo posterior em que ela começa a ser vista com mais cautela pelos médicos: a plateia agora interage sentimentalmente com a trama, mas por meio de desmaios, crescente tensão e engajamento emotivo que começam lembrar um estado patológico. O sentimento individual é juiz por excelência do gosto, mas é um sentimento cortante, pungente: muito se elogiou Gluck por esse feito, mas as disposições da plateia já haviam há algum tempo se organizado nessa direção e, em certa medida, talvez ela seja uma das consequências lógicas da crescente importância do sentimento no juízo estético. Invocou-se com frequência, nas querelas que inevitavelmente vieram, uma opinião pública, mas dessa vez contra todo o *establishment*:

Este foi precisamente esteio de sua carga ideológica, pois ao afirmar o "público" como um novo juiz de política e gosto contra a autoridade arbitrária da moda, do dogma ou da tradição, aqueles que usaram o termo reivindicaram uma autoridade além de todos os árbitros estabelecidos, tanto intelectuais como institucionais, de absolutismo<sup>532</sup>.

Aparentemente o único evento que havia tornado o clima musical na capital mais tenso e mais envolvente havia sido a Querela dos Bufões. “Desde que a Querelle des Bouffons havia energizado as audiências em meados dos anos 1750, o interesse na ópera enfraqueceu substancialmente”<sup>533</sup>. As audiências aparentemente cansaram de Rameau, caíram no marasmo e a ópera acabou tendo que ganhar seu dinheiro reencenando obras de Lully, Campra e Destouches. Johnson fala de uma “indiferença” com relação à ópera que se dissipou quando da chegada de Gluck em 1773, e da estreia de *Iphigénie en Aulide* [Ifigênia em Áulis] em 1774<sup>534</sup>. Além de Gluck, o italiano Niccolò Piccini (1728 – 1800) dividiu o gosto dos parisienses.

A chegada de Gluck faz as receitas da Ópera praticamente dobrarem em comparação as da temporada de 1750-1. Mas seu sucesso não era incontestado, pois estourou uma querela entre

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>534</sup> *Ibidem*.

gluckistas e piccinistas que chegou aos portões de Versalhes; o auge dela foi a ocasião em que Maria Antonieta pediu a Piccini para a acompanhá-la ao cravo executando peças de Gluck. A querela havia se tornado um “assunto de estado”<sup>535</sup>. Apesar desse fato, a pessoa do rei ia cada vez menos à ópera; ela era cada vez menos o seu espetáculo do que um espetáculo nacional<sup>536</sup>. Se Luís XIV utilizava ativamente a etiqueta de corte reinante na ópera a seu favor, Luís XV ali ia quando estritamente recomendado; Luís XVI prefere caçar, a despeito do gosto musical refinado de Maria Antonieta.

Em suma, coincidentemente a música e o poder se afastam no mesmo momento em que sensibilidade em excessiva começa a ser entendida como uma patologia<sup>537</sup>.

Enquanto um estimulante social artificial, a música se envolveu em uma gama de discursos sobre classe e gênero quando nervos sensíveis e habilidade excessiva de sentir começaram a ser vistas cada vez mais como um sinal de patologia e cada vez menos como marca de um refinamento da classe abastada<sup>538</sup>.

Aqui encontramos o limite da nossa investigação. Nos anos seguintes à sua colaboração com Diderot, Ménuret estava muito distante das querelas musicais da cidade grande, como estivera distante das anteriores. Após 1761, ele retorna à sua distante Montélimar. Sabemos que se casou uma segunda vez em 1777 com uma moça de uma das cidades próximas. Manteve, nesse período, contato com Fouquet, d’Aumont e Venel, em reuniões semanais feitas na região de sua cidade natal. Seria necessária uma investigação mais profunda e mais detalhada sobre a sua vida nos anos posteriores à colaboração com Diderot para que saibamos se ele chegou a tocar novamente no assunto da terapia musical, e por quais mudanças teria passado seu pensamento após alguns anos de atividade. Entretanto, esperamos ter mostrado a complexidade alcançada pelo jovem médico que, em um breve artigo, mobilizou todo um universo de ideias, crenças, conceitos e percepções distintas sobre a música, seu papel na sociedade, o doente, a doença, e sobre aquilo que unia essas esferas tão diversas da atividade humana.

---

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>537</sup> KENNAWAY, JAMES. *Bad Vibrations. op. cit.*, p. 415.

<sup>538</sup> *Ibidem*.

## FIGURAS



Figura 1 (Jean Baptiste-Siméon Chardin (1699- 1779), “La Sérinette”, 1751, óleo sobre tela, 50 x 43 cm. Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-serinette>.

Tonalidades maiores						
	<p><b>Marc Antoine Charpentier</b> (1636-1704)</p> <p><i>Règles de composition</i> (Paris 1690)</p>	<p><b>Johann Matheson</b> (1681-1764)</p> <p><i>Das Neu Eröffnete Orchester</i> (Hamburgo, 1717)</p>	<p><b>Chr. Fr. D. Schubart</b> (1734-1791)</p> <p><i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> (Viena, 1806)</p>	<p><b>Hermann von Helmholtz</b> (1821-1894)</p> <p><i>Die Lehre von den Tonempfindungen</i> (1862)</p>	<p><b>Rimsky Korsakov / Scriabin</b></p>	Autores variados
Dó M	Alegre e guerreiro	Caráter insolente, descarado, alegre. Para júbilo, dar livre curso à sua alegria. Antigamente lascivo, mas agora serve para levantar exércitos.	Perfeitamente puro, inocência, ingenuidade, eventualmente encantador ou como a terna linguagem das crianças.	Puro, certo, decidido; expressa inocência, decisão poderosa, afoiteza viril, e profundo sentimento religioso.	Branca/vermelha	<p><b>Knecht</b> (1792): alegre e pura</p> <p><b>Heinse</b> (1795) Estado da natureza, castidade e pureza virginal, deliciosa inocência da juventude.</p> <p><b>Gervasoni</b> (1812) Naturalidade e nobreza.</p> <p><b>Weikert</b> (1827): alegre e pura; inocência e simplicidade.</p> <p>Schumann (1835): Simples, sem adornos.</p> <p><b>Schilling</b> (1835): no que diz respeito à expressão desta tonalidade, ela</p>

Figura 2 (“Tabela dos Affekts”, gentilmente cedida por Laura Tausz Ronai - UNIRIO).

## Referências

### Fontes primárias

ANCELET. *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam: 1757, p. 5. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/Observations\\_sur\\_la\\_musique\\_les\\_musicien.html?id=uSx9uAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Observations_sur_la_musique_les_musicien.html?id=uSx9uAAACAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 15/12/2017.

ANONIMO. “Mécanicien”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopédie1117/navigate/10/1170/>. Acesso em: 03/11/2017.

\_\_\_\_\_. “Nerf”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XI. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.10:412.encyclopédie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Vapeurs”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XVI. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.15:2688:2.encyclopédie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. *Histoire de l’Académie Royales de Sciences*. Paris: L’Imprimerie Royale, 1756. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35505/f1.item.r=73>. Acesso em: 04/11/2017.

BAGLIVI, Giorgio. *Opera Omnia Medico-Practica et Anatomica*. Lyon: Anisson/Johannes Posuel, 1710, p. 622. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=kZs8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kZs8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 04/01/2018.

BOERHAAVE, Hermann. Oration on the usefulness of Mechanical Method in Medicine. In KEGEL-BRINKGREVE; LUYENDIJK-ELSHOUT, A. M. *Boerhaave’s Orations*. Leiden: E. J. Brill/ Leiden University Press, 1983.

BORDEU, Theophile. “Crise”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1125.encyclopédie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. *Recherches sur les positions des glandes et leurs action*. Paris: G. F. Quillau, 1751, p. 200.

BOURDELOT, Pierre Michon & BONNET, Jaques. Histoire de la Musique e de ses effets, depuis son origine jusqu'a present. Jean Cochart, Etienne Caneau e Jacques Quillau. Paris, 1715. Disponível em: <https://archive.org/details/histoiredelamusi00bonn>. Acesso em: 04/11/2017.

BUCHOZ, Pierre-Joseph. Nouvelle méthode pour guérir la meclancolie par la Musique. In MARQUET, François-Nicolas. *Nouvelle méthode facile et courieuse pour connoitre le pouls par les notes de la Musique*, vol.2. Amsterdam-Paris, P. Fr. Didot, 1769, p. 174. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=KOFEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=KOFEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 04/01/2018.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. “Explication du systeme”. DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. I. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/156>. Acesso em: 01/11/2017.

D’AUMONT, Arnulphe. “Diète”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. IV. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/4/4906/>. Acesso: 03/11/2017.

DE CHAMBAUD, Jean-Joseph Ménéret. *Generatione dissertatio physiologica*. Montpellier: Jean Martel, 1757. Disponível: [https://books.google.com.br/books?id=A5my8heCihoc&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=A5my8heCihoc&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 03/11/2017.

\_\_\_\_\_. “Effets de la Musique”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X. Tradução minha. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/10/3795/>. Acesso em: 03/11/2017.

\_\_\_\_\_. “Inflammation”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. VIII. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.7:2416:1.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Mélancholie”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:822:3.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Mort”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:2010:3.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Oeconomie Animale”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XI. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.10:1194:2.encyclopedie0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Pouls”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XIII. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.12:452.encyclopedia0416>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. “Spasme”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. XV. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.14:1458.encyclopedia0416>. Acesso em: 04/01/2018.

DE JAUCOURT, Louis. “Morale”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751 – 1780, t. X. Disponível em : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:1929.encyclopedia0416>. Acesso em: 04/01/2018.

DESCARTES, René. “As paixões da alma”. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Le monde de Mr. Descartes ou Traité de la lumière et des autres principaux objets des sens. Avec un Discours de l’Action des Corps, et un autre des Fièvres, composés selon les principes du même Auteur*. Paris: Theodore Girard, 1664. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5534491g.r=.langEN>. Acesso em: 01/11/2017.

DIDEROT, Denis. “Partisan”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, vol. XII. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.11:96.encyclopedia0416>. Acesso em: 15/12/2017.

\_\_\_\_\_. Diálogo entre d’Alembert e Diderot. In Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 85.

\_\_\_\_\_.; D’ALEMBERT, Jean le Rond. “Discours Preliminaire des Editeurs”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1751, t. I. Disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/node/88>. Acesso: 12/12/2017.

FRANCE. Archives departementales de la Drôme. Registres paroissiaux et d’état civil des communes de M à V. Montélimar : Religion Catholique : Paroisse de Montélimar, Baptêmes, mariages et sépultures, 1739, Cote : 1 Mi 72/R41, voie. 5. Disponível em: <http://archives.ladrome.fr/>. Acesso em: 01/11/2017.

GALENO, Claudio. *De sanitate tuenda libri sex*. Paris: Philibertus Rolletus/ Bartholomaeus Fraens, 1517. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/De\\_sanitate\\_tuenda\\_libri\\_sex.html?id=YI08AAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/De_sanitate_tuenda_libri_sex.html?id=YI08AAAACAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 03/11/2017.

HANOVER. G. W. Leibniz Bibliothek. Prateleira LBr 1015 Bl. 8v. Carta a Christian Goldbach, 17 de abril de 1712. Tradução minha. Disponível em; <http://www.leibniz-translations.com/goldbach.htm>. Acesso em: 12/12/2017.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, t. II. Roma: Ludovico Gignano, 1650. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123681g.r=musurgia?rk=21459;2>. Acesso em: 23/03/2017. MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle contenant la théorie e la pratique de la musique*. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v/f799.image>. Acesso em: 04/11/2017.

\_\_\_\_\_. *Phinurgia Nova sive Coniugium Mechanio-Physicum Artis et Naturae Paranympa Phonosphia*. Campidonae: Rodolphum Dreher, 1673. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=Z-VQAAAacAAJ&pg=PA207&lpg=PA207&dq=phonurgia+nova&source=bl&ots=AuK6OPcyeL&sig=v2MChnf7WX6StrhP8a3phmkPEss&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj18Lu5ru\\_YAhUKI5AKHdN4C5M4ChDoAQhVMAC#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=Z-VQAAAacAAJ&pg=PA207&lpg=PA207&dq=phonurgia+nova&source=bl&ots=AuK6OPcyeL&sig=v2MChnf7WX6StrhP8a3phmkPEss&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj18Lu5ru_YAhUKI5AKHdN4C5M4ChDoAQhVMAC#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 20/01/2018.

MARQUET, François-Nicolas. *Nouvelle méthode facile et courieuse pour connoitre le pouls par les notes de la Musique*, vol.2. Amsterdam-Paris, P. Fr. Didot, 1769. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=KOFEEAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=KOFEEAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 04/01/2018.

PLATÃO. *A República*, vol. 1. São Paulo: Ed. Garnier, 1965.

ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps human* (trad. Etienne Saint-Marie). Lyon /Paris: Reymann / Brunot, 1803. Disponível em: <https://archive.org/details/traitedeseffets00roge>. Acesso em: 04/11/2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. “Musique”. In DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson/David/Le Breton, 1765, t. X. Disponível em: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/10/3792/>. Acesso em: 12/12/2017.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre a música francesa*. Trad. José Oscar Marques e Daniela Garcia. Campinas: IFCH – Unicamp, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta sobre a musica francesa.pdf>. Acesso em: 15/12/2017.

SCIENCES, Academia Royale. *Memoires de l’Histoire de L’Academie des Sciences*. Paris: Imprimerie Royale, 1752. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32786820s/date>. Acesso em: 04/01/2018.

TISSOR, S. A. A. D. *De l’influence des passions de l’âme dans les maladies et des moyens d’en corriger les mauvais effets*. Paris/Strasbourg: Amand-Koenig, 1798. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76672c.r=.langFR>. Acesso em: 04/01/2018.

\_\_\_\_\_. *Traité des nerfs et leurs maladies*, vol. 2, partie 2. Lausanne: s/ed. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k771549.r=.langFR>. Acesso em: 04/01/2018.

## Bibliografia

ANTHONY, James R. “Théâtres de la Foire”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000.

\_\_\_\_\_.; COOK, Elisabeth. “Paris”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000.

BADINTHER, Elisabeth. *As paixões intelectuais: desejo de glória (1735 – 1751)*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *As paixões intelectuais: Exigência de Dignidade*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BAILHACHE, Patrice. *Une histoire de l’acoustique musicale*. Paris: CNRS Editions, 2001.

BARTLET, M. E. C.; SMITH, Richard L. “Opera Comique”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000.

BEAUSSANT, Philippe. “Jean-Philippe Rameau (1693 – 1764)”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BIAGIOLI, Mario. *Galileu, cortesão: a Prática da Ciência na Cultura do Absolutismo*. Porto: Porto Editora, 2006.

BOURY, Dominique. Irritability and Sensibility: Key Concepts in Assessing the Medical Doctrines of Haller and Bordeu. *Science in Context*, Cambridge, vol. 21, n. 4, dez. 2008. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/science-in-context/article/div-classtileirritability-and-sensibility-key-concepts-in-assessing-the-medical-doctrines-of-haller-and-bordeudiv/47B03DECBE749B7DF7FC531C5AF0C4CE>. Acesso em: 02/01/2018.

BROWN, HOWARD M.; FENLON, Ian. “Academy”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000.

BURKE, Peter. *História Social do Conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAMENIETSKY, Carlos Z. “Baroque Science Between the Old and the New World: Father Kircher and His Colleague Valentin Stansel (1621 – 1705)”. In FINDLEN, Paula (ed.). *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York – London: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. *L’hamonie du monde o XVIIIe Siècle : Essai sur la Pensée Scientifique d’Athanasius Kircher*, 698pf. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia) – Université Paris-Sorbonne, Lille, 1995.

CANGUILHEM, Goerges. *La formation du concept de reflexe aux XVIIeme et XVIIIeme siecles*. Paris: Vrin, 1977.

COOK, H. J. Boerhaave and the Flight from Reason in medicine. *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 74, n. 2, ver. 2000.

DAREMBERG, Charles. *Histoire des Sciences medicales, comprenant l’anatomie, laphysiologie et les doctrines de pathologie generale*. Paris : J.-B. Baillière et Fils, 1870.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da histórica cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra Modernos: As Guerras Culturais e a construção de um fim de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEZEIMERIS, Jean-Eugène. *Dictionnaire historique de la medecine ancienne et moderne*, Tome III. Bruxelles: Béchét jaune, 1837. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108282h>. Acesso em: 04/01/2018.

DOBRÁNSZKY, Enid A. *No tear de Palas: Imaginação e Gênio no Séc. XVIII – Uma introdução*. São Paulo: Papyrus, 1992.

DUARTE, Tiago R. *O Programa Forte e a Busca de uma Explicação Sociológica das Teorias Científicas: Constituição, Propostas e Impasses*. 2007. 100 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

DULIEU, Louis. Antoine Fizes. *Pagine di storia dela medicina*, Roma, vol. XII, n.3, mai.-jun. 1968. Disponível em: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1974x008x001/HSMx1974x008x001x0055.pdf>. Acesso em: 03/01/2017.

\_\_\_\_\_. François-Bourguigno de Buissières de Lamure. *Revue d'Histoire des Sciences*, Paris, vol. 21, n. 3, jul.-set. 1968. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/rhs\\_0048-7996\\_1968\\_num\\_21\\_3\\_2562](http://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1968_num_21_3_2562). Acesso em : 03/01/2017.

EDLER, Flávio; FREITAS, Rodrigo. O imperscrutável vínculo: corpo e a alma na medicina lusitana setecentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, Vol. 29, n. 5, mai.-ago. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752013000200004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752013000200004&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 03/11/2017.

FIX, Adam. A Science Superior to Music: Joseph Sauveur and the Estrangement between Music and Acoustics. *Physics in Perspective*, Basel, vol. 17, mar.-jan. 2015. Disponível em: <http://adsabs.harvard.edu/abs/2015PhP...17..173F>. Acesso em: 10/12/2017.

FLORENCE, Catherine. *La pratique et les réseaux avants d'Albrecht von Haller (1708 – 1777), Vecteurs du transfert culturel entre les espaces français et germaniques au XVIIIe siècle*. 2009. 635f. Tese de Doutorado (Doutorado em História) – École Doctorale “Langues, Temps, Société”, Université Nancy 2, 2009, p. 221. Disponível em: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc520/2009NAN21010.pdf>. Acesso em: 02/01/2018.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FULLER, David. “Jean Champion, Sieur de Chambonnières”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition*. London: Pan Macmillan, 2000, s/p.

GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. *Politics, the French Revolution, and Performance: Parisian Musicians as an Emergent Professional Class, 1749 – 1802*. 2015. 262 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia) – Department of Music, Graduate school of music, Duke University, Durham, 2015. Disponível em: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/9944>.

GOLDET, Stéphane. “A Querelle des Bouffons”. In MASSIN, Jean; Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech, Ways to a New Understanding of Music*. Portland: Amadeus Press, 1995.

HUNEMAN, Philippe. “Animal Economy”: Anthropology and the Rise of Psychiatry from the “Encyclopédie” to the Alienists. In WOLFF, Larry; CIPOLLONI, Marco (eds.) *The Anthropology of the Enlightenment*. California: Stanford University Press, 2007. Disponível em:

[https://www.academia.edu/3298825/Animal\\_Economy\\_Anthropology\\_and\\_the\\_Rise\\_of\\_Psychiatry\\_from\\_the\\_Encyclop%C3%A9die\\_to\\_the\\_Alienists](https://www.academia.edu/3298825/Animal_Economy_Anthropology_and_the_Rise_of_Psychiatry_from_the_Encyclop%C3%A9die_to_the_Alienists). Acesso em: 02/01/2018.

IBERRAKEN, Aurelie Suratteau. Diderot et la Medecine: un materialisme vitaliste ?. *Recherches sur Diderot et L’Encyclopédie* [Online], vol. 26, abr. 1999, p. 173-195. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rde/1171#text>. Acesso em: 15/01/2018.

IORDANOU, Charis. La théorie de la basse fondamentale en France : Étudo de sa diffusion et de sa didactisation a XVIIIeme siècle, 627f. Tese de Doutorado (Doutorado em Musicologia) – École Doctorale V, Université Paris-Sorbonne, Lille, 2011. Disponível em: [http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Iordanou\\_Charis\\_2011.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Iordanou_Charis_2011.pdf).

JHONSON, James H. *Listening in Paris: a cultural history*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995.

\_\_\_\_\_. Musical Experience and the Formation a French Musical Public. *Journal of Modern History*, vol. 64, n. 2, jun. 1992,

KAFKER, Frank A. & CHOUILLET, Jacques. Notices sur les auteurs des 17 volumes de « discours » de l’Encyclopédie (suite et fin). *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, Langres, numéro 8, 1990.

KENNAWAY, JAMES. *Bad Vibrations: History of the Idea of music as Cause of Disease*. UK/USA: Ashgate Publishing, 2012.

LE MENTHÉOUR, Rudy. The Tarantula, the Physicians, and Rousseau: The Eighteenth-Century Etiology of an Italian Sting. *Proceedings of the Western Society for French History*, Worchester, v. 37, 2009, p. 43. Tradução nossa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0037.003>. Acesso em: 04/01/2018.

LOPES, Rodrigo. *O Conceito de Imitação na ópera Francesa do Século XVIII*, 158f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlia de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MICHAUX, Gerard. Naissance et développement des academies em France, XVIIe et XVIIIe siècles. *Memoires de l’A.N.M.*, Metz, vol. 32, 2007. Disponível; [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34008/ANM\\_2007\\_73.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34008/ANM_2007_73.pdf?sequence=1). Acesso em: 10/12/2017.

MORAVIA, Sergio. From Homme Machine to Homme Sensible: changing Eighteenth-Century models of Man’s image. *Journal of History of Ideas*, vol. 39, n° 1, jan. – mar. 1978. Acesso em: <https://www.jstor.org/stable/2709071>. Acesso em: 03/11/2017.

\_\_\_\_\_. The capture of the invisible: for a (pre)history of psychology in eighteenth-century France. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v.19, n.4, out. 1983. Disponível em: [http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696\(198310\)19:4%3C370::AID-JHBS2300190406%3E3.0.CO;2-Z/abstract](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696(198310)19:4%3C370::AID-JHBS2300190406%3E3.0.CO;2-Z/abstract). Acesso em: 03/11/2017.

NEUBAUER, John. *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.

NOGUÈS, Boris. La maîtrise ès arts en France aux XVIIe et XVIIIe siècles: Rites universitaires, épreuves scolaires, et usages sociaux d'un grade. *Histoire de l'éducation*, [online], n. 124, out. – dez. 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/histoire-education/2069>. Acesso em: 01/11/2017.

O'DEA, Michel. Consonances et dissonances: Rousseau et D'Alembert face à l'oeuvre théorique de Jean-Philippe Rameau. *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, Online, vol. 35, n.7, fev. 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rde/174?gathStatIcon=true&lang=en>. Acesso em: 15/12/2017.

RAMEAU, Jean- Philippe. *Observations sur notre Instinct pour la musique et son principe*. Paris: PrauLt le Fils, 1754, p. VII – VIII. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232867/f9.image>. Acesso em: 15/12/2017.

PALÁCIOS, Manuel. “O Programa Forte da Sociologia do Conhecimento e o princípio da causalidade”. In PORTOCARRERO, Vera (org.). *Filosofia, História e Sociologia das Ciências – abordagens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 11/ 11/ 2017.

PESIC, Peter. *Music and the making of modern Science*. Massachusetts: MIT, 2014.

\_\_\_\_\_. Music, Mechanism and the “Sonic Turn” in Physical Diagnosis. *Journal of History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 71, n. 21, pp. 144- 172, set. 2015.

PORTER, Roy. Medical science and human science: iatromechanism, the medical model, medical materialism. FOX, Christopher; PORTER, Roy; WOKLER, Robert (Eds). *Inventing human science: eighteenth century domains*. London/Los Angeles: University of California Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *The greatest benefit to mankind: a medical history of humanity*. London: Harper Collins, 1997.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio e Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REDDY, William M. *Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme em France: de la deuxième moitié du 18ème siècle à la fin du Premier Empire*. Oxford : Voltaire Foundation, 2000.

ROSA, Carlos A. de Proença. *História da Ciência: a ciência moderna*. Volume II, tomo I. Brasília: FUNAG, 2012.

ROUSSEAU, G.S., editor *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought*. Berkeley: University of California Press, 1990.

ROUSSEAU, George S. *Nervous Acts: Essays on literature, Culture and Sensibility*. New York: Pelgrave Macmillan, 2004.

SALTER, Alan; WOLFE, Charles T. Empiricism contra Experiment: Harvey, Locke and the Revisionist View of Experimental Philosophy. *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie*, vol. 16, n.2, 2009.

SHAPIN, Steve. *A revolução científica*. Lisboa: Difel, 1999.

SILVA, Paulo T. A harmonia mecanicista de Mersenne. *Discurso*, São Paulo, n. 37, 2007.

SISMONDO, Sergio. *An Introduction to Science and Technology Studies*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2010,

STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventuras de um casal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SUPICI, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XVII”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. “Situação sócio-histórica da música no século XVIII”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

THAUT, Michael H. Music as therapy in early history. In ALTENMÜLLER, Eckart; FINGER, Stanley; BOLLER, François. *Music, Neurology, and Neuroscience: Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions, and Therapies*, vol. 217. Amsterdam/Oxford/Waltham: Elsevir, 2015.

VERBA, Cynthia. *Dramatic expression in Rameau's tragédie en musique: Between Tradition and Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

VIGNAL, Marc. “As novas correntes musicais de 1750 a 1780”. In MASSIN, Jean; Brigitte (org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

WAISSÉ, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão do; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. Raízes do vitalismo francês: Bordeu e Barthez, entre Paris e Montpellier. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.3, jul.-set. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300002&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 01/11/2017.

WEBER, William. “Concert (II)”. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Pan Macmillan, 2000.

WILLIAMS, Elizabeth. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*. UK/USA: Ashgate Publishing, 2003.

\_\_\_\_\_. *The physical and the moral: Anthropology, Physiology and Philosophical Medicine in France, 1750 – 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

WOKLER, Robert. *Rousseau*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOLFE, Charles T. Le mécanique face au vivant. In Gaillard, B. Roukhomovsky; ROUX, S.; et al. (Eds.). *L'automate: modèle, machine, merveille*. Bordeaux: Presses Universitaires, 2012.

\_\_\_\_\_. ; TERADA, Motoichi. The Animal Economy as Object and Program in Montpellier Vitalism. *Science in context*, Cambridge, v. 21, n° 4, 2008.

ZASLAW, Neal. "Music and Society in the Classical Era". In: ZASLAW, Neal (Ed.). *The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18<sup>th</sup> century*. United Kingdom: Macmillam Press Limited, 1989.