

Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade

Jacira de Freitas

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP)

Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade

As análises de Rousseau indicam que o ingresso no universo simbólico traz consigo a possibilidade da perda da unidade do indivíduo e, com ela, a possibilidade de ruptura do vínculo social. Partindo da demonstração de que a mediação dos signos representativos se dá em três instâncias distintas, procurou-se detectar se a mesma lógica que comanda o sistema como um todo subjaz às suas teorias musicais. Demonstra-se aqui a idéia de que uma seqüência hierarquizada de valores, que vão do mínimo ao máximo de inserção de signos representativos, também se exprime nas concepções musicais de Rousseau. Desse modo, tais concepções se integram perfeitamente ao conjunto da obra do autor por estarem em conformidade com os princípios que fundamentam suas doutrinas.

Palavras-chave: Rousseau, filosofia, música, linguagem, Natureza

Natural language and music in Rousseau: the search of expression

According to Rousseau, the use of symbolic language puts at risk the individual's own identity that is the basis for further social bonds. The question is whether the same logic that applies to signs in general is valid for musical theories and language as well.

Key words: symbol, sign, language, music

Determinar quais as possíveis relações entre as incursões de Rousseau no campo musical e sua produção filosófica: tal é a preocupação central deste trabalho. Inúmeros textos do filósofo atestam o privilégio conferido à música na dinâmica da interação social. Seria o caso de supor, portanto, que a música é concebida por ele como uma força centrípeta, que propiciaria o equilíbrio social, e jamais como um elemento desagregador, capaz de romper a ordem social. Essa tese, a ser demonstrada, esbarra em uma série de dificuldades. Seria preciso não apenas afastar a diversidade de interpretações que envolvem o legado do autor, sobretudo no que se refere às suas concepções sobre a música, mas principalmente encontrar o elemento a partir do qual as análises de Rousseau se tornam inteligíveis. O desafio consiste em encontrar um ponto de unidade que, decifrando o sentido mais profundo das concepções rousseunianas, permita superar as antíteses que permeiam seus muitos textos sobre a música.

Esse ponto de unidade não seria, portanto, algo imediatamente visível, mas deveria ser capturado nas entrelinhas. Dessa forma, torna-se fundamental reler atentamente o conjunto de sua obra para articular os diferentes níveis de análise, passando da música aos demais escritos de doutrina. O problema é encontrar uma chave que permita elucidar a questão. Qual é o elemento unificador da enorme variedade temática dos textos do filósofo, incluindo os que falam sobre música? Se, nos textos em que são expostas suas concepções musicais, esse elemento de início não se evidenciava, impõe-se examinar cuidadosamente os demais.

Quando se acompanha as análises de Rousseau no *Segundo discurso*, no *Emílio*, nas *Considerações sobre o governo da Polônia* e no *Ensaio*

sobre a origem das línguas, surge a suspeita de que se está diante de uma chave única que permita elucidar também a problemática musical: a noção de *representação*. Começam a se delinear os contornos de uma hipótese plausível para dar conta de inserir as teorias musicais no contexto maior de sua obra. Assim como há uma recusa da representação nos diferentes planos em que se dá a perda de identidade do homem no decorrer de sua evolução, assim também, na música, essa recusa parece estar presente. A recorrência da idéia de representação na obra de Rousseau é, assim, o ponto de partida para a elaboração da tese que serve de fio condutor a este trabalho. Consolidamos a idéia de que a ambição máxima do pensamento de Rousseau é a supressão, tanto quanto possível, dos signos representativos, não apenas porque as análises do filósofo sobre evolução mental e intelectual do homem o atestam, mas também pela formulação direta de uma crítica ao signos representativos, presente em vários textos, inclusive sobre a linguagem e a música.

A lógica que comanda as concepções musicais de Rousseau não difere daquela que comanda seu sistema filosófico como um todo: a recusa da interposição dos signos representativos entre os homens e as próprias coisas. Ou seja, as teorias musicais de Rousseau se integram perfeitamente ao conjunto da obra do autor por estarem em conformidade com os princípios que fundamentam suas doutrinas.

As análises rousseauianas acerca do ingresso do homem na vida social concebem-no como um processo de afastamento em relação à natureza. Esse afastamento, que conduzirá à perda de sua identidade, efetua-se em pelo menos três instâncias distintas: no plano do raciocínio e do julgamento, no plano da atividade econômica e, por último, no plano da linguagem¹. Esses três níveis de análise

¹ O célebre capítulo XV do Livro III do *Contrato*, denominado "Dos Deputados ou representantes", ilustra o aspecto político de sua recusa da representação. Nele, Rousseau se posiciona claramente a favor das formas diretas de exercício do poder por parte dos cidadãos. Também na arte "veremos os gêneros e as modalidades hierarquizados em função dos mesmos princípios e com base nos mesmos critérios de juízo que colocam

evidenciam a ambição do filósofo: demonstrar que a mediação dos signos representativos que permeiam a existência do homem nas sociedades contemporâneas coloca em risco a unidade do ser social e a autenticidade das relações humanas. Com isso, ela pode enfraquecer o vínculo social e comprometer a solidez do corpo político. Todavia, para além da ambição do filósofo de suprimir essa mediação, está a consciência da impossibilidade de uma comunicação imediata entre os homens – no âmbito da vida humana, a comunicação só se pode realizar por meio de sinais sensíveis. Essa necessidade de uma linguagem convencional deriva do caráter mediato do pensamento, pois este, realizando-se por meio de conceitos e juízos encadeados, não pode exprimir-se imediatamente. O homem não pode prescindir do discurso, da sucessão e do encadeamento dos meios. Na ótica rousseauiana, isso torna nosso saber incompleto e nossa comunicação extremamente precária, como nossos pensamentos se transmitem sempre de maneira deformada, nossos sentimentos permanecem incompreensíveis para os outros. Exilado no mundo dos meios, o homem terá de passar necessariamente pela mediação dos sinais convencionais.

Resulta daí a dificuldade de interpretar o pensamento desse homem de paradoxos. Se o homem está exilado no universo da mediação, como os signos poderiam ser abolidos? Como evitar a representação na esfera das relações humanas?

É nesse contexto que se insere o sentido mais profundo das concepções musicais de Rousseau: não é a música um potente meio de comunicação, sobretudo quando despojada de artifícios? A música é a “voz da natureza” (*Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau 20, p. 198); ela exprime diretamente as paixões sem passar pela mediação dos conceitos: “Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimen-

sob suspeita a interposição mediadora e sedutora do representante a barrar o acesso à presença”. Cf. Salinas Fortes 24, p. 30.

tos. Desse modo, despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos” (Rousseau 20, cap. XV, p. 191).

As “falsas artes” estão ligadas ao luxo e à corrupção que necessariamente as acompanham; a música, ao contrário, é uma arte autêntica e adquire um lugar privilegiado na escala hierárquica dos valores expressivos por sua proximidade em relação à natureza. Os poderes expressivos da arte são determinados, em Rousseau, segundo seu grau de afastamento em relação à origem. Quanto mais afastada da natureza, maiores as chances de ter sua força expressiva comprometida, pois os signos representativos tendem a aí se introduzir. Ora, buscar comunicar-se segundo regras estabelecidas arbitrariamente ou mediante símbolos convencionais é perder a espontaneidade, raiz da expansão do eu. O ingresso no universo simbólico traz consigo a possibilidade de perder a unidade de nosso próprio ser.

Nesse sentido, todo discurso, seja falado ou escrito, tem a sua força expressiva comprometida. A arte musical surge no pensamento de Rousseau como condição para a restauração da plena comunicação; ela não se restringe a proporcionar o prazer, como já nos dizia o *Primeiro discurso*. Eis a razão do destaque atribuído à melodia, nas teorias musicais do filósofo, e à crítica empreendida no *Ensaio* às línguas destituídas de melodia, pois o valor ético se constitui na norma a partir da qual se julga o valor estético. Se a melodia se converte em uma noção central, isso deriva da afinidade original entre linguagem musical e linguagem verbal. A melodia é a primeira linguagem, e essa fusão entre música e poesia é que irá dotar a música antiga de um poder expressivo incomparável, como lemos no verbete “Música” da *Enciclopédia*: “ela a seguia passo a passo, exprimindo exatamente o número e a medida, e não se aplicava senão a lhe dar mais brilho e majestade”. A admiração de Rousseau pela música grega antiga tem sua raiz na crença de que ela reuniria elementos verbais e musicais de maneira simples e harmoniosa, de modo a tocar a alma como nenhuma outra. Essa é razão pela qual o filósofo insiste nos efeitos da

música sobre os povos gregos². Resulta daí a superioridade da música antiga: “Eles [os gregos] não buscavam senão comover a alma, e nós só queremos agradar os ouvidos”.

A admiração do filósofo pela música – e particularmente pela música grega –, para a qual Leduc-Fayette nos chama a atenção em seu *Jean-Jacques Rousseau e le mythe de l'Antiquité* (12, p. 121), revela que o valor estético da arte do músico não reside na sofisticação ou riqueza de seus artifícios técnicos; o que poderia parecer sinal de progresso é, para Rousseau, sinônimo de regressão. Segundo Leduc-Fayette, essa arte é dotada de um privilégio raro, o de favorecer o deslocamento do indivíduo para um plano diverso daquele cujo domínio é o da imaginação e dos signos representativos. Quando projeta seu ideal de música sobre o modelo que julga ser o da música grega, o que Rousseau tem em vista é realçar a necessidade de manter o homem afastado do sedutor mundo da perversão representativa.

A lógica que subjaz aos demais domínios da existência humana preside o âmbito das artes. Os elementos em torno dos quais ele constrói o seu ideal de música remetem às idéias de simplicidade, força (energia) e retorno às origens. A harmonia, tal como os modernos a inventaram, representa para ele um empobrecimento, pois ela se sustenta na arbitrariedade de convenções que privam a música de seu poder expressivo original, ligado à melodia. A harmonia indica a decadência que se abateu sobre o corpo social, pois toda música guarda estreita relação com a sociedade que a produz, como lemos no capítulo XIX do *Ensaio*.

Diante disso, não se deve estranhar o envolvimento do filósofo em uma série de polêmicas sobre questões musicais ao longo de sua vida. As disputas com Rameau, a defesa da melodia em detrimento da harmonia, a famosa querela dos bufões e os debates concernentes à *Carta sobre a música francesa* são apenas alguns dos muitos pretextos

² Efeitos “prodigiosos”, segundo o *Ensaio*; “maravilhosos” e “surpreendentes”, no verbete “Música”.

tos usados por ele para defender com paixão desenfreada as idéias expostas em seus escritos de doutrina. Talvez por isso, a tradição, sobretudo entre seus detratores, de transpor o debate sobre suas teorias musicais para o âmbito musicológico, tenha por vezes comprometido a elucidação dessas teorias. Isso porque ao destacar a fragilidade de seus conhecimentos teóricos, que estaria na raiz dos paradoxos de suas teorias musicais, deixa-se de lado a lógica subjacente à formulação de tais teorias.

A recusa do excesso de artifícios na música se insere numa crítica mais ampla à sociedade do espetáculo, sociedade que substitui a verdadeira essência das coisas pela aparência, como escreve no *Terceiro diálogo*: “Todos colocam seu ser no parecer”. No *Primeiro discurso*, lemos:

Hoje, que pesquisas mais sutis e um gosto mais fino reduziram a arte de agradar a princípios, reina em nossos costumes uma vil e enganosa uniformidade e todos os espíritos parecem ter sido submetidos ao mesmo molde: sem cessar seguimos os usos, nunca o gênio próprio. Não se ousa mais parecer o que se é (*Discurso sobre as Ciências e as Artes*. Rousseau 23, vol. I, p. 8; *Nouvelle Héloïse*. 2^{ème} partie, XVI. Rousseau 23, vol II, p. 242)

Não esqueçamos o tempo e lugar de onde nos fala Rousseau: uma Europa barroca, dedicada a cultivar o gosto imoderado pelo luxo e a ostentação, o gosto pelas “fachadas” sobrecarregadas, pelo encobrimento da simplicidade, do natural. Tal civilização favorece a ampliação dos signos representativos e a passagem do campo do real para aquele do imaginário, em que os desejos se ampliam, engendrando objetos fictícios que se interpõem entre os homens e as coisas, entre os homens e os outros homens.

Para o filósofo, a separação do homem de sua verdadeira essência e em relação ao demais resulta de sua imersão no mundo das instituições humanas. Portanto, para se reencontrar, tornar-se ele mesmo, ele deve reconstruir seu pertencimento à ordem supra-individual, operando a síntese de sua particularidade e de sua inserção

na coletividade. É precisamente essa busca de uma “transcendência imanente” (cf. Rang 18, p. 563), de um caminho de emancipação do indivíduo, que constitui, no pensamento de Rousseau, uma das dimensões subjacentes ao sentido mais profundo de uma crítica aos signos representativos, uma vez que eles corporificam a ruptura, o abismo entre a existência humana e a sua verdadeira essência. Se os descaminhos da civilização conduzem à alienação do ser social, a busca de uma forma de existência autêntica não está descartada. Liberado dos limites habituais, o homem pode acessar outros níveis de existência, que permitiriam a ele atingir sua verdadeira natureza, sua condição original de pureza e equilíbrio. Essa “liberação” é condição de expansão do próprio “eu” – e aqui não se trata do ego narcísico, que coloca em risco a unidade do corpo social, e sim da ampliação dos estreitos limites que encerram cada ser humano em seu solipsismo. A música é concebida como um instrumento potente de atuação sobre o estado de espírito humano, podendo desempenhar um papel análogo àquele que desempenha entre os antigos. Essa dimensão fortemente acentuada do pensamento de Rousseau é freqüentemente desprezada mediante o deslocamento do debate acerca de suas teorias musicais para o âmbito musicológico, enfatizando-se os aspectos técnicos.

As análises musicais de Rousseau se exprimem na articulação entre a recusa dos signos representativos e a vinculação entre música e linguagem. Esse procedimento se deve ao caráter antitético dos termos em questão: enquanto os signos representativos apontam para o ingresso do homem no universo simbólico, a vinculação entre música e linguagem aponta para a origem. O par antitético natureza/artifício forma, assim, a base para a compreensão da lógica imanente às concepções teóricas de Rousseau, também no que concerne à linguagem e à música.

As idéias de Rousseau sobre a natureza e a função da linguagem se afastam sensivelmente do materialismo do século XVIII. Jean-Jacques reprova seus contemporâneos por “materializar as operações

da alma”, razão pela qual recusa-se a explicar a origem da linguagem pelo funcionamento de nossos órgãos ou pelas imposições de nossas necessidades físicas. As premissas de Condillac em seu *Essai* – isto é, as da existência de uma “espécie de sociedade estabelecida entre os inventores da linguagem” – jamais poderiam ser aceitas por Rousseau, na medida em que isso corresponderia a julgar as origens em função do estado social. Em Rousseau, a ordem social é concebida em oposição a um estado em que o homem é identificado com o residual decorrente da eliminação de todos os traços civilizados. É essa nova perspectiva que permite a Rousseau recusar a noção do estado de natureza, tal como é formulada nas teorias contratualistas tradicionais, porque essa “falsa noção” conduz a uma concepção errônea do ato constitutivo da ordem social. Para Rousseau, os filósofos projetam sobre o homem natural atributos que pertencem exclusivamente ao homem civilizado³. Por isso, na perspectiva de Rousseau, aceitar aquela afirmação de Condillac seria contradizer sua tese fundamental.

O filósofo busca determinar, tanto no *Segundo discurso* como no *Ensaio*, se as operações cognitivas (a razão, o entendimento) estão condicionadas à formação e desenvolvimento da linguagem, ou se esta última supõe desenvolvidas as faculdades intelectuais. No *Segundo discurso* Rousseau estabelece a anterioridade do pensamento: não é a linguagem que cria o pensamento, mas o pensamento que serve de princípio à linguagem. A palavra, isto é, a linguagem articulada, elaborada mediante o concurso de signos de convenção, não constitui o primeiro estágio da linguagem; ela é uma aquisição tardia, resultado de um longo processo de evolução de nossas faculdades intelectuais. A língua primitiva, puramente instintiva e anterior às necessidades de comunicação se limitava a exprimir o grito da

³ É precisamente isso que Rousseau critica em Hobbes; ou seja, a crítica se dirige não tanto à concepção hobbesiana de um estado de guerra total, mas à atribuição deste ao homem de natureza e não ao homem civil.

natureza: “A primeira língua do homem, a língua mais universal, a mais enérgica e a única de que necessitou antes de precisar persuadir homens reunidos, é o grito da natureza” (*Discurso sobre a origem da desigualdade*. Rousseau 20, p. 248). O abandono daquele estado de isolamento primitivo e a exigência de comunicação com os demais levam os homens a recorrer à língua dos gestos e dos gritos inarticulados. A linguagem dos primeiros tempos é ao mesmo tempo visual e auditiva: a visual consistia em designar os objetos pelos gestos, enquanto a linguagem auditiva se exprimia por meio das “inflexões da voz” e da emissão de “sons imitativos”⁴. Posteriormente, os homens inventam “sons articulados e convencionais”. Essa substituição da linguagem primitiva pelos signos convencionais, isto é, a criação de uma linguagem mais adequada à representação do conteúdo das idéias, está intimamente ligada à instituição da família e ao ingresso na vida social. No entanto, tais instituições apenas contribuem para desenvolvê-la e aperfeiçoá-la, porquanto a palavra tem uma origem natural, pois resulta de disposições presentes no homem desde a origem. Por esse motivo, sua evolução é indiscernível das etapas de socialização do homem. Tal como a sociedade, a linguagem tende a corromper-se, a tornar-se mais e mais pervertida quanto mais afastada da origem; assim, sua instituição por meio de sinais convencionais é “análoga ao contrato pelo qual são fixadas as relações entre os membros de uma mesma comunidade”, como observa Eigeldinger (11, p. 118).

Considerando que nesse estágio de desenvolvimento mental as faculdades intelectuais não estão plenamente desenvolvidas, o homem é incapaz de estabelecer categorias e ignora a propriedade das

⁴ “Quando as idéias dos homens começaram a estender-se e a multiplicar-se, e se estabeleceu entre eles uma comunicação mais íntima, procuraram sinais mais numerosos e uma língua mais extensa; multiplicaram as inflexões da voz e juntaram-lhes gestos que, por sua natureza, são mais expressivos e cujo sentido depende menos de uma determinação anterior” (Rousseau 20, p. 248).

substâncias. Por isso, essa linguagem pronunciadamente musical e figurada limitava-se a designar os seres e as coisas mediante o uso de termos particulares, sem estabelecer relações entre os objetos: “Cada objeto, a princípio, recebeu um nome particular, sem levar em consideração os gêneros e as espécies.” (*Discurso sobre a origem da desigualdade*. Rousseau 20, p. 248).

Resta explicar como o homem primitivo poderia elaborar noções abstratas se, nesse estado, está limitado a conceber imagens particulares em seu espírito. O problema do desenvolvimento da capacidade de abstração, que assegura o acesso às idéias gerais, tem em Rousseau uma solução nominalista: são as palavras que permitem formar e traduzir as idéias gerais, como lemos no *Segundo discurso*: “As idéias gerais só podem introduzir-se no espírito com o auxílio das palavras, e o entendimento só as aprende por via de proposições” (Rousseau 20, p. 249). Como o primitivo limita-se a produzir imagens particulares em seu espírito, a linguagem torna-se o recurso por meio do qual são produzidas as noções abstratas⁵. Com o ingresso no universo das idéias abstratas, delineiam-se as condições favoráveis para a generalização e classificação dos elementos. Submetendo-se lentamente à ordem lógica – números, termos abstratos, conjugações dos verbos, regras da sintaxe –, a linguagem tende a se tornar arbitrária, convencional. O contraste entre a aptidão da linguagem para traduzir as idéias e sua impotência em exprimir sentimentos traduz a distância que a separa da linguagem natural dos primeiros tempos. Se a sua energia e intensidade primitivas cedem lugar à precisão e à

⁵ “Toda idéia geral é puramente intelectual e, por pouco que a imaginação nela se misture, a idéia logo se torna particular. Tentai traçar-vos a imagem de uma árvore em geral e jamais conseguireis; mesmo que não o queiras, será preciso vê-la pequena ou grande, pouco densa ou copada, clara ou escura, e, se dependesse de vós nela não ver senão o que se encontra em todas as árvores, essa imagem já não se pareceria com uma árvore. Os seres puramente abstratos são assim vistos ou só se concebem pelo discurso. É preciso, portanto, enunciar proposições, é preciso falar para ter idéias gerais, pois, assim que a imaginação pára, o espírito só se movimenta à custa do discurso” (*Discurso sobre a Desigualdade*. Rousseau 20, p. 249).

clareza, isso se deve à perfeita adequação da linguagem às exigências da razão e da sociedade.

Todavia, o problema da origem das línguas permanece intocado: o *Segundo discurso* não se propõe a resolver tais dificuldades: “[...] deixo, a quem o desejar, empreender a discussão desse problema difícil de saber o que foi mais necessário – a sociedade já organizada quando se instituíram as línguas, ou as línguas já inventadas quando se estabeleceu a sociedade” (Rousseau 20). Sem esboçar uma solução, o filósofo supõe que a linguagem seja um dom inato, um privilégio consentido por Deus; o conjunto da obra o reafirma: a linguagem revela-se anterior à formação da sociedade, e sua invenção se explica por causas naturais.

Ora, se a linguagem é inata, como explicar que sua aquisição seja tão tardia? É preciso detectar o que teria levado o homem a desenvolver uma linguagem visando comunicar-se com seus semelhantes. Essas indagações estão intimamente ligadas a outra: como compreender que as línguas sejam concebidas em *Emílio* como obras de arte se a linguagem tem uma origem natural? Começemos pela última indagação, verificando se a linguagem, segundo a concepção de Rousseau, é natural ou artificial. A solução do problema aparece de forma mais explícita na teoria da linguagem exposta no *Ensaio*, como veremos adiante. Porém, ela supõe a distinção efetuada no *Emílio* entre uma “linguagem natural” e uma “linguagem de convenção” (as línguas instituídas mediante signos representativos). A primeira concerne à forma de comunicação da criança e do primitivo; embora inarticulada, essa forma de expressão é rica em acento, sonoridade, ritmo:

Todas as nossas línguas são frutos da arte. Durante muito tempo se procurou saber se havia uma língua natural e comum a todos os homens. Sem dúvida, existe uma: é a que as crianças falam antes de saber falar. Não é uma língua articulada, mas é acentuada, sonora e inteligível. O uso das nossas línguas fez com que a deixássemos de lado, a ponto de esquecê-la completamente. (*Emílio*. Rousseau 23, vol. IV, p. 74)

A linguagem enquanto faculdade humana é natural, uma criação divina. Essa linguagem que procede da natureza tanto pode ser gestual quanto vocal; ela é uma aptidão que incita nossos órgãos a operar, comunicando nossas idéias, traduzindo nosso pensamento. Os órgãos, ao contrário do que afirmava Diderot, não criam a linguagem⁶, mas é o poder inato da linguagem que os faz entrar em atividade⁷.

As línguas, ao contrário, invenções do gênio humano, são linguagens artificiais, formas de expressão convencionais criadas em função de necessidades decorrentes do desenvolvimento das instituições sociais. De certo modo, as línguas articuladas determinam a supressão, em maior ou menor grau, da linguagem universal. A perda dessa língua primitiva corresponde à perda do poder de comunicar sobretudo paixões e sentimentos, os quais, exteriorizando-se pela voz e pelo gesto, tinham seu poder expressivo favorecido. Esse enorme poder de expressão da linguagem natural é descrito no Livro I do *Emílio*. Tal como o primitivo, a criança faz uso dela antes de adentrar o universo simbólico:

À linguagem da voz junta-se a do gesto, não menos enérgica. Esse gesto não está nas débeis mãos das crianças, está em seus rostos. É espantoso como essas fisionomias que mal se formaram já têm expressão. Seus traços mudam de uma hora para outra com rapidez inconcebível; neles vedes o sorriso, o desejo, o terror nascerem e passarem como relâmpagos, e a cada vez credes ver um novo rosto [...] *seus olhos opacos não dizem quase nada*. Tal deve ser o gênero de seus sinais numa

⁶ “A invenção da arte de comunicar nossas idéias depende menos dos órgãos que nos servem a essa comunicação do que de uma faculdade própria do homem, que o faz empregar seus órgãos com esse fim e que, caso lhe faltassem, o fariam empregar outros órgãos com o mesmo fim” (Rousseau 20, cap. I, p. 162).

⁷ A relação que se estabelece aqui entre a linguagem como faculdade inata e os nossos órgãos é análoga àquela relação estabelecida entre a perfectibilidade e as demais faculdades humanas. Ou seja, sem essa “faculdade da linguagem” nossos órgãos jamais teriam entrado em atividade; é por isso que os homens se diferenciam dos animais.

idade em que *só têm necessidades corporais*. A expressão das sensações está nas caretas, e a expressão dos sentimentos está nos olhares. (*Emílio*. Rousseau 23, vol. IV, livro I, p. 74; grifo meu).

O texto acima introduz uma pista fecunda para se resolver a questão da origem da linguagem. Se a criança, assim como o homem do estado de isolamento primitivo, se exprime perfeitamente por meio da linguagem natural dos gestos e da voz inarticulada; e se, nesse estágio, ambos estão submetidos às necessidades físicas ou corporais, é de crer que a razão pela qual a linguagem convencional foi criada esteja ligada a outro tipo de necessidade. Antes de determinar o tipo de necessidade que corresponde à instituição das línguas, de modo a apreender a razão pela qual elas foram concebidas pelo homem, vejamos a distinção entre a língua dos gestos e a língua dos sons.

A língua dos gestos é mais direta, mais expressiva, enérgica e muscular, ela atua sobre a imaginação por intermédio dos signos visuais, enquanto a língua dos sons, mais passional, responde melhor à comunicação afetiva e restitui com maior exatidão as marcas do sentimento.

Compreende-se agora o significado mais profundo das diferenças que essas duas formas de expressão guardam entre si. Os gestos exprimem as necessidades, enquanto as paixões e sentimentos se traduzem mais adequadamente mediante a linguagem da voz. Ou seja, a linguagem gestual deriva das necessidades físicas, ao passo que a linguagem articulada nasce da necessidade de comunicar paixões e sentimentos. A invenção da palavra se explica, portanto, pelas *necessidades morais* (*besoins moraux*). É precisamente esse tipo de necessidade que irá corresponder à instituição das línguas. Submetido ao domínio das sensações, o homem primitivo vive em isolamento, de tal modo que uma comunicação calcada na linguagem gestual e no “grito da natureza” é capaz de satisfazer plenamente as exigências da conservação de si e da espécie. É somente quando passa a agir

segundo princípios morais que o homem elabora uma forma de comunicação mais sofisticada, por meio da qual possa exprimir suas necessidades morais⁸. Por isso, Rousseau rejeita as concepções que vinculam a invenção da palavra à expressão das necessidades físicas, como lemos no Capítulo II do *Ensaio*: “não se começou raciocinando, mas *sentindo*. Pretende-se que os homens inventaram a palavra para exprimir suas necessidades; tal opinião parece-me insustentável” (Rousseau 20, p. 163).

Nessa perspectiva, a linguagem surge como um instrumento afetivo e moral; contudo, não se pode esquecer que, apesar dessa origem, ela tende a se tornar utilitária e racional, pois sua evolução está associada ao desenvolvimento das instituições sociais. Com o exercício da reflexão, a linguagem tende a ampliar o universo de sua atuação. Por traduzir não apenas os sentimentos, mas sobretudo as idéias, ela se submete à inteligência e à razão em

⁸ Esta solução aparece de forma mais explícita na teoria da linguagem exposta no *Ensaio* e se funda na distinção entre necessidades físicas e necessidades morais. Vimos que as primeiras permanecem, no estado de natureza, em perfeito equilíbrio com a capacidade de satisfazê-las, o que significa dizer que naquele estágio da vida humana a língua universal – o grito da natureza – bastaria para uma comunicação que eventualmente se fizesse necessária. O homem só se vê impelido a se comunicar quando as necessidades morais o impõem. O advento da linguagem mantém com a moralidade relações intrínsecas. É somente quando passa a agir segundo princípios morais que o homem é levado a aperfeiçoar-se na arte da comunicação, criando uma linguagem mais complexa, mediante a instituição de símbolos representativos, isto é, sons articulados que prescindem de qualquer ligação evidente com os objetos representados. Nessa perspectiva, a função da linguagem seria originariamente expressiva: ela busca comunicar paixões e sentimentos e não apenas pensamentos, como nos diz o *Ensaio*: “Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aqueles. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a em som. Sucede, apenas, que os acentos são nelas mais freqüentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum” (Rousseau 23, vol. 5, p. 410).

detrimento do coração. Se, por um lado, isso traz como consequência um acréscimo considerável na clareza e precisão na tradução do pensamento, por outro sua virtude expressiva estará comprometida. Ao se projetar no universo da representação, tornando-se um instrumento intelectual, ela empobrece. Nessa arte em que a palavra cede lugar à melodia, o predomínio das sensações físicas e representativas tem como consequência a eliminação do amor-próprio narcisista:

A linguagem torna-se fria, um instrumento lógico submetido à mudança das idéias; sua carga afetiva e seu poder de encantamento são enfraquecidos, sua virtude musical e seu sentido metafórico são alterados. (Eigeldinger 11, p. 123)

Convencido da degradação da linguagem, Rousseau se questiona sobre os elementos fundamentais da língua original. Haveria, afinal, um meio de reconquistar sua pureza primitiva, seu potencial expressivo?

No *Ensaio*, a descrição do momento em que nascem os primeiros sons emitidos pelo homem, formados segundo o gênero das paixões que se desejava exprimir, já indica o princípio sobre o qual Rousseau iria estabelecer a origem da música e das línguas: o *acento*. Ele consiste na maneira por meio da qual as inflexões da voz são moduladas em função da variedade do sentimento de quem o exprime. A língua, a poesia e a música derivam das inflexões dos acentos e, por isso, sua virtude expressiva não poderia residir na natureza dos sons, mas na linha melódica do discurso. Em momento algum afirma-se que a música deriva das línguas articuladas, mas o contrário é verdadeiro: as línguas articuladas derivam de uma música originária e primitiva. Nos primeiros tempos “dizer e cantar eram o mesmo [...] falava-se tanto pelo som e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes” (*Essai sur l'origine des langues*. Rousseau 23, vol. V, p. 411). A primeira linguagem humana é

poética e figurada; a prosa é posterior à poesia⁹. O sentido figurado antecede o sentido literal, assim como o sentimento nasce antes da razão¹⁰. Respondendo a possíveis objeções, Rousseau explica, no Capítulo III do *Ensaio*, que a figura corresponde à tradução do sentido. Então, para que a linguagem figurada tenha significado, é preciso transpor as palavras e as idéias: “Só se transpõem as palavras porque se transpõem também as idéias, pois de outro modo a linguagem figurada nada significaria” (Rousseau 20, p. 164). Assim, se a primeira linguagem se exprime mais diretamente, é em função de sua força figurativa. Eis por que só ela traduz os movimentos da paixão: é o emprego das figuras e das metáforas que garante seu caráter *imediato*.

Como foi observado por Eigeldinger, isso explicaria o poder expressivo da linguagem primitiva. Como as sensações estão ligadas a causas morais e aos sentimentos da alma, a linguagem figurativa e metafórica tem o seu poder de comunicar ampliado, pois as figuras das quais se utiliza se reportam diretamente às sensações. Essas sensações não são puramente físicas, mas *representativas*; e, como “signos ou imagens”, elas provocam afecções em nosso espírito, em nossa alma. Sendo assim, são as imagens aliadas ao traço metafórico da linguagem que a tornam altamente expressiva e que irão constituir sua poesia natural¹¹.

⁹ “A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último [...] a princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar” (Rousseau 20, cap. III, p. 164).

¹⁰ Como lemos no Capítulo II do *Ensaio*: “Não se começou raciocinando, mas sentindo” (Rousseau 20, p. 163).

¹¹ O tema do “retorno às origens” perpassa toda a obra de Jean-Jacques, aparecendo, por vezes, explicitamente nos títulos, como nos casos do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* e do *Ensaio sobre a origem das línguas*; e ainda, de modo implícito, como na *Profissão de Fé*, em que se procura compreender a crise moral e religiosa a partir de nossas “disposições primitivas”, para citar apenas um exemplo. O tema é objeto de uma análise minuciosa efetuada por Baczko (1), no capítulo “La ‘Nature’ et l’idée de l’histoire”.

Se a poesia e a música têm uma origem comum, a língua primitiva não é apenas poética, mas também musical: “A paixão comunica à linguagem uma medida, um ritmo e as inflexões semelhantes àquelas da melodia. O sentimento se exprime por figuras, mas igualmente pelos sons e pelos signos auditivos” (Eigeldinger 11, p. 124). Na origem, a melodia estava incorporada à linguagem, cabendo a ela dotar a palavra de intensidade – ou, como quer Rousseau, cabia a ela dotar a palavra de *energia*¹². Assim como a metáfora, a melodia traduz o ímpeto da paixão – e as afeições da alma, pois, tal como as imagens, os sons agem em nós como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos. A função simbólica essencial atribuída à melodia – traduzir os impulsos da paixão faz dela o elemento unificador da música e da poesia, essa linguagem natural dos primeiros tempos. Essa união da poesia e da música, traço marcante das línguas antigas, como a dos gregos (Rousseau 23, vol. V, p. 411), tende a ser rompida com o desenvolvimento da razão analítica e do elemento técnico e racional da música, a harmonia; música e língua somente se separam quando do advento da civilização.

Para Rousseau, a língua degenera-se quando se torna lógica, e a música degenera-se quando se instaura o predomínio da harmonia. A linguagem articulada tende a afastar-se gradualmente da língua espontânea e direta dos primeiros tempos mediante a perda de sons e ritmos. Eis por que a perda de seu poder de comunicação imediata é atribuída à ausência do *acento*: somente ele parte diretamente das paixões, sem passar pela mediação dos conceitos.

À perda irreversível de expressividade que a linguagem enfrenta no decorrer de sua evolução, alia-se o seu caráter convencional¹³.

¹² Veremos mais adiante que se trata de um conceito essencial na teoria da linguagem.

¹³ O caráter convencional da linguagem é assim descrito no *Segundo discurso*: “resolveram então substituí-lo pelas articulações da voz que, sem ter a mesma relação com certas idéias, são mais apropriadas a representá-las como sinais instituídos. Tal substituição só pôde fazer-se com o consentimento comum, de maneira bastante difícil para ser praticada por homens cujos órgãos grosseiros não possuíam ainda qualquer exercício, sendo esta substituição mais difícil de conceber-se em si mesma, posto que aquele acordo unânime teve que ser motivado” (Rousseau 20)

Esse traço convencional que a linguagem adquire tem um aspecto nefasto: a introdução dos signos opera a passagem para a esfera da representação. Isso corresponde a um considerável afastamento da origem. Ora, exprimir-se segundo regras estabelecidas é perder a espontaneidade que está na raiz da expansão do eu, condição para que o homem social supere a cisão que o submete.

Do mesmo modo que a razão analítica se impõe à linguagem, tornando-a imprópria para a expressão dos sentimentos, a harmonia compromete na música a potência expressiva da melodia. Está, pois, configurada a ruptura entre a língua e a música. Uma vez imersas no universo da representação, essa separação tende a se acentuar, provocando uma dupla degeneração: não apenas a palavra perde o poder de comunicar, como a música deixa de exprimir nossos autênticos sentimentos. “Antes dessa ruptura, introduzida pelo progresso da técnica e da análise, a linguagem associava naturalmente a poesia e a música, a metáfora e o ritmo” (Eigeldinger 11, p. 125). Nessa arte em que a palavra cede lugar à melodia, o predomínio das sensações, tanto as físicas como as representativas, tem como consequência a eliminação do amor-próprio narcisista.

Todavia, a atuação do pensamento lógico sobre a linguagem não se restringe a esse aspecto negativo. Embora a razão suprima a energia do discurso e enfraqueça o poder de expressão, ela implica também num acréscimo de conhecimentos que conduzirão ao desenvolvimento da civilização. Assim, cabe indagar o porquê da insistência de Rousseau em enfatizar as qualidades da linguagem primitiva, considerando-se, sobretudo, que a condição do homem civilizado é irreversível. O retorno ao estado de natureza não é apenas impossível, mas também indesejável (cf. Baczko 1, p. 138). No capítulo intitulado “Langage et Imagination”, Eigeldinger assim se pronuncia:

Jean-Jacques sempre experimentou a nostalgia dessa língua original, próxima do “grito da natureza”, rica em figuras e em sons, persuasiva pela magia dos gestos e dos signos. Essa linguagem é mais emocionan-

te, mais vigorosa que a linguagem racional, ela cria entre os seres uma comunicação mais imediata porque toca o coração e a imaginação sem passar pelo crivo da inteligência. (Eigeldinger 11, p. 126)

Embora o estilo apaixonado de alguns textos rousseauianos nos leve a apreender “passagens nostálgicas” em sua obra, não há dúvida de que, para Jean-Jacques, a linguagem original consiste mais exatamente num modelo a partir do qual será julgado o nível de corrupção ou degeneração das línguas. É a proximidade ou o afastamento de uma língua em relação à língua originária que determina seu poder expressivo. Quanto mais próxima da origem, maior seu poder de comunicar paixões e sentimentos.

Mas, afinal, o que se entende por “origem” quando se fala da primeira forma de linguagem? A linguagem da origem é aquela rica em figuras, em sons e ritmos; está de tal forma impregnada de melodia que não é possível distinguir música e poesia: elas são uma e mesma coisa. A interpretação do pensamento desse homem de paradoxos estaria mais uma vez equivocada se julgássemos que se trata apenas de mera nostalgia da língua original. Aparentemente sem importância, essa questão é, na verdade, essencial¹⁴, pois traduz a busca de uma categoria em virtude da qual a relação com outro não mais conduz à oposição dos homens entre si; uma busca cujo termo estará na substituição da palavra por linguagens mais diretas, como a música e a dança.

Para conhecer os desdobramentos dessa problemática, deve-se delimitar o espaço no qual se desenvolvem as análises de Rousseau acerca dos problemas da comunicação. Isso nos remete, por um lado,

¹⁴ Pressupor uma nostalgia da origem pode conduzir a uma interpretação como aquelas que inspiraram mitos de “retorno” à natureza, considerando a obra de Rousseau como uma idealização do homem primitivo, do “bom selvagem”. Ao longo dos anos, os comentaristas de Rousseau têm demonstrado que a hipótese do estado de natureza se constitui numa construção metodológica e historiosófica, que desempenha uma função essencial na doutrina do filósofo.

a um texto fundamental no que se refere a uma teoria da linguagem, o *Ensaio sobre a origem das línguas* e, por outro lado, ao conjunto de textos nos quais se elaboram as concepções de música, notadamente os artigos “Imitação”, “Medida”, “Ritmo” e “Sonata”, do *Dicionário de Música*.

No *Ensaio*, a tentativa de encontrar uma categoria que transcenda a mediação nas relações interindividuais representa uma inversão da perspectiva adotada no *Segundo discurso*. Trata-se de especificar as necessidades que correspondem à instituição da linguagem por meio de sinais convencionais. Nessa nova perspectiva, a história da linguagem torna-se via de acesso a uma análise dos problemas da linguagem, com foco na degradação da língua como sintoma da degeneração do corpo social. A alteração da língua surge como manifestação de uma degradação levada a efeito no campo social e político. A língua exprime a decadência que se abateu sobre o corpo social; ela nada mais faz do que torná-la manifesta. Esse desvelamento por ela operado – tornar explícita a corrupção da sociedade – supõe, em princípio, uma estreita ligação entre dois domínios, a língua e a esfera política: a alteração da língua é inseparável da corrupção da sociedade.

Porém, se a língua “torna visível o invisível” e se, paradoxalmente, desnuda o mal político por meio da deformação de si mesma, convertendo-se desde então no “mal lingüístico”, cabe indagar a que se deve essa sua performance. O estatuto singular que Rousseau lhe atribui deve ser creditado ao fato de que ela é uma consequência direta da degeneração da sociedade, como forma de expressão por excelência do homem civilizado, ou ao fato de que ela tem um lugar privilegiado em todo o processo de socialização do homem, desde a origem até a degeneração da sociedade?

Não pretendo trazer à luz a polêmica acerca das circunstâncias de elaboração do *Ensaio* e sua relação com o *Ensaio sobre os conhecimentos humanos* de Condillac (1746) e com o *Commentaire* de Duglous, obras que estariam na sua raiz (cf. Baczkowski 1, p. 240). Contudo,

não podemos nos furtar em reconhecer, nesta última, a idéia de uma concomitante deterioração lingüística e política. A noção de *degeneração da língua* ali exposta não esconde uma abordagem muito próxima daquela posteriormente apresentada por Rousseau, uma vez que parte da constatação de uma inclinação

que temos em tornar nossa língua branda, afeminada e monótona. Temos razão – nos diz Duclos – em evitar a rudeza na província, mas creio que caímos no defeito oposto. Antigamente pronunciávamos muito mais ditongos que hoje... esses ditongos colocavam força e variedade na província, salvando-a de uma espécie de monotonia que vem, em parte, do excesso de *es mudos*.¹⁵

Como não pensar na *Carta sobre a música francesa*, na qual as dificuldades que envolvem a música francesa são associadas à debilidade da própria língua? No texto da referida *Carta*, que antecede aquele em que Rousseau se aplica a analisar as conseqüências de uma música derivada da língua francesa (ainda não nomeadas explicitamente), lemos:

Pode-se conceber algumas línguas mais próprias à música que outras; pode-se conceber uma que não seja própria à música. Tal língua seria composta por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações, à qual faltariam ainda outras condições essenciais das quais falarei no artigo medida. (*Lettre sur la musique française*. Rousseau 23, vol. V, p. 292)

A censura à monotonia da língua, presente também em Duclos e em outras obras de Rousseau de modo mais explícito, remonta a uma longa tradição, conforme nos indica Starobinski na notas à *Carta sobre*

¹⁵ Ver Derrida 9, p. 240. Grifo meu.

a música francesa da edição da Pléiade (Rousseau 23, vol. V, pp. 1454-5). Dessa censura deriva a antítese *monotonia/energia*. Essa reprovação já aparece em Mersenne: “os italianos representam a paixão com uma violência estranha [...]; nossos franceses usam de uma doçura perpétua em seus cantos, o que impede a energia” (citado por Borrel 2, p. 145; grifo meu); e em Lecerf de la Viéville: “Não é necessário diminuir o efeito das dissonâncias pelo uso freqüente, como fazem os italianos; mas é preciso evitar cair no excesso contrário, a monotonia que os italianos poderiam nos reprovar” (Viéville 29, cap. XX). A conotação que a noção de *força* ou *energia* adquire quando aplicada à retórica do sublime no século XVIII não pode ser ignorada: ela é concebida como *energeia* do discurso e, por vezes, como *enargeia* ou figuração forte¹⁶. No artigo “Énergie, force” da *Encyclopédie*, lemos: “Parece que energia diz ainda mais que força e se aplica principalmente aos discursos que pintam (*peignent*)”. Seguindo a mesma via proposta pela tradição, Rousseau concebe a energia como o princípio sem o qual a música e a palavra têm seu potencial expressivo comprometido. Isso explica por que a música puramente harmônica será preterida, uma vez que destituída dessa energia. Não obstante a vantagem de efetuar o que é impossível fazer com a voz, a música instrumental, para atingir a condição de arte imitativa, necessita recorrer à palavra, de onde irá retirar seu vigor, sua energia, como lemos no verbete “Sonata” do *Dicionário de Música*:

A música puramente harmônica é pouca coisa; para agradar constantemente e prevenir o tédio [*ennui* – que aqui tem uma forte conotação de “monotonia”], ela deve se elevar à classe das artes da imitação; mas sua imitação não é sempre imediata, como a da poesia e da pintura; a palavra é o meio pelo qual a música determina freqüentemente o objeto do qual ela nos oferece a imagem, e é pelos sons tocantes da voz humana que essa imagem desperta, no fundo do coração, o sentimento que deve

¹⁶ No primeiro caso, veremos que mantém estreita ligação com a noção de acento.

produzir. Quem não sente quanto a pura sinfonia, na qual se procura fazer brilhar o instrumento, está longe dessa energia? Todas as loucuras do violino de M. de Mondonville me enternecerão (*attendriront*) como dois sons da voz de Mademoiselle le Maure. A sinfonia anima o canto e acrescenta à sua expressão, mas não o substitui. (*Dictionnaire de Musique*, “Sonate”. Rousseau 23, vol. V, p. 1060)

Na *Dissertação sobre a música moderna*, a energia da língua aparece uma vez mais associada à capacidade de exprimir: “uma língua enérgica” é “mais fácil de entender e, por isso, torna-se universal”¹⁷

A noção de energia adquire – não só no que concerne à palavra, mas também à música – um papel fundamental na transmissão de paixões e sentimentos; sua ausência constitui-se num fator impeditivo da plena comunicação. Como atestam os textos até aqui apresentados, a energia de uma língua determina seu grau de deterioração. Desse modo, uma língua branda composta por poucos ditongos, vogais mudas e exposta, por assim dizer, ao mal da monotonia revelar-se-á corrompida ou, dependendo das circunstâncias, suscetível de corromper-se. Isso porque tais características redundam inevitavelmente, segundo a ótica rousseauniana, numa debilidade comunicativa. Ora, se a deterioração da língua pode ser traduzida em ausência de energia, não estaríamos diante do princípio que buscávamos e que deveria fornecer a chave para a compreensão daquilo que torna uma língua corrompida? Se a energia é o princípio que buscávamos e que deveria explicar a deterioração da língua, independentemente da sua ligação com a esfera política, essa energia precisa ser definida. O que torna uma língua enérgica, expressiva e, portanto, própria à música? Afinal, em que consiste essa energia?

Não podemos, entretanto, definir essa energia sem apreciar sua referência a uma noção sobre a qual Rousseau estabelece a origem

¹⁷ Rousseau 23, vol. V, p. 159. Sobre o conceito de energia no século XVIII, veja-se Delon 8.

da música e das línguas: o *acento*, a maneira pela qual as inflexões da voz são moduladas em função da variedade de sentimentos de quem o exprime. É o que nos diz o *Ensaio* na descrição do momento em que nascem os primeiros sons emitidos pelo homem, os quais se formaram segundo o gênero das paixões que se desejava exprimir:

Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aqueles. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a em som. Sucede, apenas, que os acentos são nelas mais frequentes ou mais raros, *as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta*. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum.¹⁸

Eis por que somente os acentos podem assegurar uma comunicação imediata e autêntica: partem diretamente das paixões sem passar pela mediação dos conceitos. Essa é a razão pela qual a ausência de som e ritmo, ou seja, a ausência de vogais e ditongos e o excesso de vogais mudas, corresponde à fragilidade da língua, à sua impotência em exprimir. Em consequência de sua derivação das inflexões dos acentos, a língua não pode ter sua virtude expressiva retirada da natureza dos sons, e sim da linha melódica do discurso. A riqueza de uma língua reside, pois, na sua *melodia*, visto que são os sons e os ritmos seus elementos constitutivos:

¹⁸ A origem comum da música, da poesia e das línguas preconizada por Rousseau não seria, no século XVIII, tão original. No prefácio acrescentado em 1729 a *Oedipe* (1718), Voltaire assim se manifesta: “os primeiros filósofos, os legisladores, os fundadores das religiões e os historiadores eram todos poetas”. Diderot, por sua vez, afirma que “a boa música é vizinha da língua primitiva” (OC, vol. 13, p. 800), proposição, implicitamente referendada por Rousseau, que a amplia e aprofunda. Cf. Starobinski, notas ao *Essai* (Rousseau 23, vol. V).

Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes possuí somente a metade de sua riqueza; na verdade, transmite idéias, mas, para transmitir sentimentos e imagens, necessitam-se ainda de ritmos e sons, isto é, de uma melodia: eis o que a língua grega possui, e falta à nossa. (*Essai sur l'origine des langues*. Rousseau 23, vol. V, p. 411)

Compreende-se agora o que subjaz à deterioração de uma língua: a carência de melodia. A melodia é precisamente a “energia” da qual estão despojadas as línguas modernas, princípio que determina em geral a primazia da música vocal sobre a instrumental e, em particular, as críticas dirigidas à música francesa (na *Carta sobre a música francesa*).

A exigência de desvendar o princípio que permitia a Rousseau afirmar a deterioração das línguas modernas conduziu ao estabelecimento da melodia como alicerce de toda língua que se pretenda enérgica, expressiva, própria à música. Impõe-se, agora, compreender o que leva Rousseau a associar aquela deterioração à da sociedade. Para dar conta desse problema, é preciso recorrer uma vez mais à tese esboçada por Duclos.

Após referir a displicência na pronúncia própria à impaciência de se exprimir, da qual deriva a alteração da natureza das palavras, e criticar as mutilações das palavras (as elisões), Duclos acrescenta:

[...]temos muito mais palavras abreviadas ou alteradas pelo uso do que se acredita. Nossa língua torna-se insensivelmente mais própria à conversa que à tribuna; a conversa dá o tom ao púlpito, ao barrote, ao teatro, enquanto nos gregos e nos romanos a tribuna não se submetia a ela. Uma pronúncia permanente e uma prosódia fixa e distinta devem se conservar particularmente nos povos que são obrigados a tratar publicamente matérias do interesse de todos os ouvintes porque [...] um orador cuja pronúncia é firme e variada deve ser entendido mais longe que outro [...]. (*Essai sur l'origine de langues*. Rousseau 23, vol. V, p. 397)

Nesse modelo de relações sociais que inspira Duclos – as democracias ateniense e romana –, o domínio da língua corresponde ao domínio que esses povos têm de si mesmos. Sendo um dos caracteres definidores do grupo social, a língua deve manter sua integridade como condição para que a liberdade se perpetue. A mutação da língua resulta da dispersão do povo e corresponde à perda do poder que este exerce sobre si mesmo, e se relaciona, portanto, ao início de sua sujeição a outrem. Não é difícil perceber a proximidade da ótica a partir da qual Rousseau concebe o problema da linguagem. A diluição de uma língua na perda de seu potencial expressivo representa para a coletividade a perda de sua própria identidade, uma vez que na língua estão reunidos os caracteres próprios de uma nação. A língua é, por excelência, o modo de expressão de uma cultura, de tal modo que preservar sua integridade é resguardar os valores que definem o corpo social. Quando se tornam impotentes para exprimir os verdadeiros sentimentos, as palavras deformam as relações entre os homens, deixando de ser o sustentáculo da comunicação autêntica, da qual depende a consolidação do vínculo social.

O desafio do exame filosófico lançado por Duclos, ao qual Rousseau se dedica a responder no *Ensaio*, culmina numa condenação da escrita “como destruição da presença e como doença da palavra” (Derrida 9, p. 204). Se a palavra tornou-se incapaz de “persuadir os homens reunidos” (*Discours sur l’origine des langues*. Rousseau 23, vol. II, p. 148), a pretensão da escrita em substituí-la defronta-se com uma dupla dificuldade. Em primeiro lugar, o emprego do acento por um locutor individual não pode ser salvaguardado pela escrita; e segundo, ainda que pudesse representar adequadamente a melodia, a escrita não poderia fazê-lo se a própria língua não a possui.

Considerando por esse prisma o problema das relações entre a palavra viva (a voz) e a escrita, seria preciso admitir que a escrita jamais poderá representar a voz adequadamente; e, ainda que isso fosse possível, ela se restringiria a reproduzir o que a palavra pretende exprimir. Por essa via, concluiríamos que a escrita pode, na melhor das hipóte-

ses, substituí-la, mas não suprir suas deficiências. Assim, o exame do fenômeno da linguagem conduziria às antípodas da concepção de Rousseau sobre a linguagem, na medida em que reabilita a escrita mediante a possibilidade por ela instaurada de ressuscitar a palavra pela reapropriação daquilo que ela perdeu. O primeiro movimento dessa inversão operada no interior do seu discurso se revela na formulação de uma teoria da linguagem; o outro se situa na própria experiência do escritor. Porém, deve-se convir que a palavra restaurada pela escrita é a palavra tal como *deveria ser* ou *como deve ter sido*, como observa Derrida. Ignorar isso significaria ser conduzido a uma conclusão equívoca – considerar inexequível a tarefa de restaurar a palavra naquilo que ela tem de mais autêntico: sua expressividade.

A palavra desempenha na dinâmica de interação social um papel secundário em relação ao canto, pois sendo geradora de signos verbalmente organizados, corresponde à passagem para a esfera da representação. O canto, afastado da dimensão representativa, baseia-se tão somente na *imitação*, por meio das inflexões de voz no sentimento de quem o exprime. Ao restituir à palavra a sua melodia, tal como na origem, o canto restabelece as condições para superar da separação entre os indivíduos. Assim, se nas festas rousseauianas¹⁹

¹⁹ As críticas de Rousseau à essência da sociedade contemporânea nas análises do processo de exteriorização do homem deixam entrever a possibilidade de uma restauração da unidade do corpo social e do indivíduo por meio das festas populares. A festa opera uma subversão radical na vida cotidiana: o “olhar do outro” já não nos inspira o secreto desejo de distinção dos demais, mas se converte agora num elemento indispensável à preservação da transparência das relações entre a pessoa humana e a totalidade social. A mediação monetária é substituída pela espontaneidade de uma alegria que prescinde do luxo e da ostentação. A imaginação liberada do desejo, dispensada da tarefa de auxiliar o entendimento na produção do conhecimento, pode agora se abandonar ao deleite do prazer estético que a música e a dança proporcionam. Finalmente, a palavra torna-se um acessório que tende a ser suprimido – afinal, como manteria perante a música e a dança o poder de comunicar sentimentos? Se a festa se impõe como o paradigma da comunidade política, é porque satisfaz a exigência de eliminar tanto quanto possível da esfera das relações sociais toda mediação, que, no limite, exprime-se numa crítica aos signos representativos.

a música vocal tem primazia sobre a instrumental e representa, em certa medida, a recusa da palavra, é porque adquire o estatuto singular de uma arte que tem sua presença assegurada na instauração do vínculo social. Mas o que confere ao canto esse poder negado à música instrumental e à palavra? Vejamos o esquema proposto por Derrida (9, pp. 235-6), a partir do qual, segundo ele, é preciso entender a voz.

O sistema da oralidade supõe a auto-afecção. “Ora, a auto-afecção é uma estrutura universal da experiência. Todo vivente é em potência auto-afecção. E somente um ser capaz de simbolizar, isto é, de se auto-afetar, pode se deixar afetar pelo outro” (Derrida 9, p. 236). O canto, assim como a voz que lhe serve de suporte, é uma extensão daquele que o emite. Sem se perder na exterioridade do espaço, o canto atinge o sistema audiofônico do outro, estabelecendo a imediação na comunicação entre duas “origens absolutas” que se auto-afetam reciprocamente. Em outras palavras, o canto²⁰ domina e transgride o espaço exterior na relação que estabelece com o outro. Exerce sobre nós efeitos análogos aos da dança, pois também contribui para deflagrar o processo de saída da condição de alteridade. Porém, esse elemento possibilitador da transcendência é apenas definido como “uma espécie de modificação da voz humana” no *Dicionário de Música* (artigo “Voix”. Rousseau 23, vol. V, p. 1147), tal é a dificuldade em atribuir-lhe uma modalidade específica. O lugar que ocupa no sistema rousseauiano permite considerá-lo como elemento intermediário entre a palavra e a música, “uma espécie de palavra” reinvestida da melodia que esta perdeu no decorrer do tempo.

“Pura afecção vivida como supressão da diferença” (Derrida 9, p. 236), o canto surge assim como o fenômeno da presença, ao passo que a palavra submetida à perda da capacidade expressiva se reduz à não-presença, outro nome para a opacidade intransponível que se instala nas relações entre os homens, donde o recurso à escrita. A es-

²⁰ Também na dança os gestos podem “transmitir-se a distância”. *Essai*, OC, Pl, V, p. 375.

crita, por um lado, traduz o esforço de restauração simbólica da presença: “A escrita, a literatura são os únicos recursos, a única maneira de comunicar na ausência de outro, quando a presença viva da voz tornou-se inaudível” (Vernes 28, p. 59). Por outro lado, ao deslocar a palavra para um plano extraverbal, a escrita consagra a perda, já que busca representar aquilo que o pensamento representa por meio de sinais convencionais. Representação da representação, a escrita é, como nos diz o *Ensaio*, o suplemento da palavra, única forma de comunicar ali onde a degradação produziu seus efeitos nefastos²¹. A substituição da eloquência pela escrita irá assim, constituir-se numa dupla representação.

Se nossa condição de existência está investida de obstáculos aparentemente intransponíveis, pressupor que ela possa ser superada seria admitir a possibilidade de criar uma nova dimensão em que as relações entre os homens pudessem ser subvertidas mediante formas de expressão mais autênticas. Essas formas de expressão supõem, assim, uma linguagem mais tocante, mais expressiva que a linguagem racional. Trata-se de uma linguagem capaz de transcender a dimensão em que se desenvolvem as relações sociais e atingir o nosso “eu” autêntico e, por isso, capaz de criar uma comunicação *imediata*.

²¹ Em que espécie de realidade social se dá a ruptura interior do homem e onde ele se põe em contradição consigo mesmo? Sabe-se, em primeiro lugar, que é uma sociedade na qual o interesse constitui o móbil das ações humanas. Em segundo lugar, compõe-se de indivíduos autônomos, com interesses conflitantes entre si; mais que isso, lugar onde o interesse particular entra em conflito com o da coletividade. Todas essas questões convergem para o tema da “grande cidade”. A esse respeito, ver as célebres Cartas de St. Preux (Nova Heloísa), em que se busca traçar o perfil de Paris. O espaço coletivo das grandes cidades não é favorável à aparição de uma comunidade autêntica. Na raiz da crítica ao caráter parasitário da grande cidade e da Corte, à improdutividade do trabalho destinado a satisfazer o luxo, encontra-se a oposição entre a cidade e o campo. Essa oposição, estabelecida a partir da incompatibilidade de dois sistemas econômicos diversos, revela que os defeitos da “ville” derivam da ausência de valores agrários e rurais. Para Rousseau, só a agricultura é produtora de riquezas; o comércio limita-se a produzir riquezas aparentes. A grande cidade é, em sua essência, um grande teatro, universo no qual os signos substituem as coisas. Essa substituição tem como efeito a dispersão dos indivíduos na solidão moral e política.

A música se converte, com isso, no acesso a uma nova identidade, a um novo modo de existência possível pela eliminação dos signos, que são separados de seus referentes sensíveis. A reabilitação da palavra realiza-se sob uma nova ótica: agora, ela se faz por intermédio do canto. Pois, afinal, não é o canto que está na sua origem? Lembremo-nos das palavras do *Ensaio*: “nos primeiros tempos, dizer e cantar era o mesmo”. A restauração da palavra se faz aqui através da música. A música irá revesti-la da expressividade necessária. Transformada em canto, a palavra apossa-se da melodia e recupera o poder de comunicar.

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. (*Essai sur l'origine des langues*, cap. XV. Rousseau 20, p. 191)

Compreende-se agora o lugar que a noção de “linguagem original” ocupa na teoria da linguagem; ele é análogo àquele que a música terá no interior do sistema. A linguagem dos primeiros tempos passa sem ruptura do objeto ao sinal que o exprime; por isso, constituir-se-á numa espécie de paradigma a toda e qualquer forma de comunicação que se pretenda expressiva. Da mesma forma, a música, segundo Rousseau, estabelece uma relação imediata, uma correspondência direta entre os sentimentos que se pretende traduzir e os sons e ritmos que os transmitem; ela não apenas elimina a separação, mas promove uma verdadeira identidade²². Por suprimir ao máximo os signos representativos engendrados pelo raciocínio lógico, pela palavra e pela escrita, e por recorrer a sinais

²²“Enquanto a linguagem racional é de origem utilitária e profana, a linguagem dos signos preserva o sagrado e respeita o sentido religioso do objeto. Ela produz na ordem do sentimento um fenômeno análogo” (Eigeldinger 11, p. 126).

que promovem um fenômeno análogo no plano do sentimento, a música transmuta-se na forma de comunicação por excelência. Assim, se Rousseau critica as línguas modernas e a música fundada na predominância da harmonia, é por elas terem perdido seu caráter imediato, por sua impotência em impedir a separação que se instala entre o sinal que representa e o objeto representado – enfim, pela inserção e multiplicação de signos representativos que colocam em risco a autenticidade da comunicação. Trata-se de uma recusa da representação também no plano da linguagem, pois quanto maior a diversidade e complexidade dos signos convencionais – ou seja, quanto maior nossa distância da linguagem figurativa e metafórica dos primeiros tempos – maior o risco de degeneração das relações humanas. Se o homem social está submetido a uma dupla cisão, que o faz viver simultaneamente em dois planos inconciliáveis (o mundo social e o mundo interior, traduzidos pela antítese aparência/essência), como poderia exprimir-se para além dessa divisão? Por meio da razão e da palavra ele só poderá exprimir-se a partir de uma mesma lógica, a lógica da representação; e também por isso, no âmbito da linguagem, progresso não é sinônimo de desenvolvimento moral.

Bibliografia

1. BACZKO, B. *Rousseau: solitude et communauté*. Paris: Mouton, 1974.
2. BAUD-BOVY, S. "Rousseau Musicien". In: J.-J. Rousseau. Neuchâtel: La Baconnière, 1988.
3. BORREL, *L'interprétation de la musique française: de Lully à la Revolution*. Paris: F. Alcan, 1934.
4. BOULEZ, Pierre. *Points de Repère*. Paris: Seuil, 1985.
5. DASCAL, M. "Linguagem e pensamento segundo Rousseau". *Manuscrito*, vol. III, n. 2, abril 1980, pp. 51-70.

6. DAUPHIN, C. *Rousseau Musicien des Lumières*. Québec: Louise Courteau, 1992.
7. DAVAL, M. *La musique en France au XVIII siècle*. Paris, 1961.
8. DELON, M. *L'idée de énergie au tournant des lumières (1770-1821)*. s/l, 1987.
9. DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
10. DUVIGNAUD, J. *Sociologie du théâtre*. Paris: Quadrige/PUF, 1999.
11. EIGELDINGER, M. *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*. Neuchâtel: La Baconnière, 1962.
12. FRANKLIN DE MATOS. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
13. KINTZLER, C. *Préfacio a Écrits sur la Musique*. Stock, 1979.
14. LEDUC-FAYETTE, D. *Jean-Jacques Rousseau e le mythe de l'Antiquité*. Paris: J. Vrin, 1974.
15. MARQUES, J. O. A. "A educação musical do Emílio". *Rapsódia – Almanaque de Filosofia e Arte*. São Paulo: Departamento de Filosofia-USP, 2002.
16. POUGIN, A. *Jean-Jacques Rousseau Musicien*. Paris, 1901.
17. RAMEAU, J.-Ph. "Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie". In *Oeuvres complètes*. Paris, 1906.
18. RANG. M. *Rousseau's Lehre von Menschen*. Göttingen, 1959.
19. ROUSSEAU, J.-J. *Correspondance générale de J.-J. Rousseau*. Paris: Colin, 1934.
20. ———. *Do contrato social. Ensaio sobre a origem das línguas. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril, 1973.
21. ———. *Écrits sur la Musique*. Stock, 1979.
22. ———. *Émile ou de l'Éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
23. ———. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, v. I (1959), v. II (1961), v. III (1964), v. IV (1969), v. V(1995)
24. SALINAS FORTES, L. R. *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
25. SNYDERS, G. *Le goût musical en France*. Paris: Vrin, 1968.
26. SOUZA, M. G. *Ilustração e História: o pensamento sobre a História no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.
27. STAROBINSKI, J. J.-J. *Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

28. VERNES, P.-M. *La ville, la fête, la démocratie*. Paris: Payot, 1978.
29. VIÉVILLE, J.-L. *Comparison de la musique italienne et la musique françoise, 1704-1706*. Bruxelas, s/d.

