

A imitação das paixões: a origem das línguas em Rousseau*

Luís F. S. Nascimento

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Quando um homem percebe que foi reconhecido por um outro como semelhante a ele, nasce o desejo de lhe comunicar os seus pensamentos. A linguagem tem sua origem no sentimento, nas "necessidades morais, das paixões"¹. Apenas as paixões podem unir os homens que "se separam pela necessidade de procurar os meios de vida"². É o amor, o ódio, o ciúme, e não a fome e a sede, que fazem com que os homens liberem as primeiras vozes. Não precisamos de nenhuma linguagem, nos diz Rousseau, quando queremos colher um fruto, é silenciosamente que um caçador persegue sua presa, mas "para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos"³. O desejo de se comunicar já instaura uma ruptura em relação às primeiras necessidades dos homens. Vivendo unicamente para si, imerso em sua própria natureza, o homem primitivo não tem a quem se dirigir⁴. Encontramos na figura do solitário o melhor emblema desse primeiro estágio da humanidade. Mas se é próprio ao homem esse recolhimento, se por natureza ele é indiferente a

* Este texto faz parte da dissertação de mestrado intitulada *Fala e escritura: as concepções da linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher*, defendida em agosto de 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

¹ ROUSSEAU, J. -J.: *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 117.

² *Id.*, *ibidem*.

³ *Id.*, *ibidem*.

⁴ "As paixões que tornam o homem inquieto, previdente, ativo, nascem somente na sociedade." (*id. ibid.*, nota 17, p. 195).

toda e qualquer exterioridade, como ele pôde ter percebido um *outro*? De acordo com Rousseau, isso apenas foi possível graças a uma faculdade que colocou em movimento algo que, até então, estava adormecido:

Os devotamentos sociais se desenvolvem em nós com nossas luzes. A piedade, embora natural no coração do homem, permaneceria eternamente inativa sem a imaginação que a põe em ação. Como nos deixamos vencer pela piedade? Transportando-nos para fora de nós mesmos, identificando-nos com o seu sofredor. Somente sofreremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, é nele que sofreremos. Pensemos quanto conhecimento adquirido supõe tal manifestação. Como imaginaria eu males dos quais não tenho nenhuma idéia? Como sofreria ao ver sofrer um outro se nem mesmo sei que ele sofre, se ignoro o que há de comum entre mim e ele? Aquele que nunca refletiu não pode ser nem clemente, nem justo, nem compassivo; também não pode ser mau e vingativo. Aquele que nada imagina sente apenas a si mesmo, está só em meio ao gênero humano.⁵

Há na própria natureza humana uma predisposição à piedade, mas ela apenas se torna disposição quando a imaginação entra em jogo⁶. Imaginar é ir além dos limites

⁵ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 139-40. No Livro IV do *Emílio*, Rousseau escreve um trecho semelhante ao que citamos acima: "Assim nasce a piedade, primeiro sentimento relativo que toca o coração humano conforme a ordem da natureza. Para tornar-se sensível e piedosa, é preciso que a criança saiba que existem seres semelhantes a ela que sofrem o que ela sofreu, que sentem as dores que ela sentiu e outras que deve ter idéia de que também poderá sofrer. De fato, como nos deixamos nos comover pela piedade, a não ser saindo de nós mesmos e identificando-nos com o animal que sofre e deixando, por assim dizer, nosso ser assumir o seu? Só sofreremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, mas nele que sofreremos. Assim, ninguém se torna sensível a não ser quando sua imaginação se excita e começa a transportá-lo para fora de si." (*idem: Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 289).

⁶ Também no *Emílio*, Rousseau nos mostra a função ativa da imaginação, que aciona um poder virtual do homem: "Assim que suas faculdades virtuais se põem em ação, a imaginação, a mais ativa de todas, desperta e as ultrapassa. É a imaginação que amplia para nós a medida dos possíveis, tanto para o bem

naturais do homem – é ultrapassar as fronteiras de nossa individualidade e alcançar a exterioridade. A piedade, inativa no estado de natureza, torna-se, como comenta Luiz Roberto Salinas Fortes, "uma faculdade representadora, ou seja, faculdade de se pôr imaginariamente no lugar do outro, capacidade de 'transcendência', de superação de si (...), transporte e movimento imaginário para fora"⁷. Ao sair de si, o homem já não é mais igual a ele mesmo, há agora um outro que, por assim dizer, invade e perturba sua interioridade. A quietude de seu primeiro estágio é abalada pela presença de um elemento estranho, algo que representa, para o estado puro da natureza humana, uma não-natureza: uma negatividade que advém do fato de os homens terem exercido seu poder de reflexão. Segundo Rousseau, apenas reflete aquele que é capaz de comparar coisas distintas, quem "vê apenas um único objeto não possui ponto de comparação"⁸. Para refletir precisamos, então, da imaginação, da capacidade de nos transportarmos para fora – um movimento que faz com que anulemos nossa igualdade em relação a nós mesmos para que possamos encontrar algo distinto: um ponto de comparação. A reflexão parte da distinção entre duas coisas, para então estabelecer a semelhança

quanto para o mal e, por conseguinte, provoca e nutre os desejos com a esperança de satisfazê-los." (*Id.*, *ibid.*, p. 70-1).

⁷ FORTES, L. R. S.: *Paradoxo do espetáculo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 140. O homem natural, escreve Rousseau no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, é aquele que vive "inteiramente consigo mesmo", não possui nenhum ponto de comparação, não percebe nenhum outro e, por isso, não reflete: "Todos os nossos conhecimentos que exigem reflexão, todos aqueles que só se adquirem pelo encadeamento de idéias e que só se aperfeiçoam sucessivamente, parecem estar completamente fora do alcance do homem selvagem, por falta de comunicação com seus semelhantes, isto é, por falta do instrumento que serve a essa comunicação e das necessidades que a tornam imprescindível. Seu saber e sua indústria limitam-se a saltar, correr, lutar, lançar uma pedra, escalar uma árvore." (*idem*: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 92-3, grifo nosso).

A capacidade de refletir, que parece estar "completamente fora do alcance do homem selvagem", apenas aguarda, como foi dito acima, que seja acionado um poder virtual que retira o mesmo homem de seu estado natural – é a imaginação que atualizará esse poder: "Ora, a imaginação é simultaneamente a condição da perfectibilidade – ela é a liberdade – e aquilo sem o que a piedade não despertaria e não se exerceria na ordem humana. Ela ativa e excita um poder virtual." (DERRIDA, J.: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 223).

entre elas. À medida que se põe no lugar dos outros indivíduos de sua espécie, o homem toma consciência de sua identidade em relação a eles. Ao mesmo tempo, diferença e semelhança: "quanto mais nos identificamos com o outro, melhor sentimos seu sofrimento como seu: o nosso é o do outro"⁹. Nesse instante surgem as paixões¹⁰ e com elas a necessidade de encontrar os meios para entrar em contato com o semelhante. Pensem, diz Rousseau para o leitor do Ensaio sobre a origem das línguas, "quanto conhecimento adquirido supõe tal manifestação [a capacidade de nos transportarmos para fora de nós mesmos]"¹¹. Reflitam, diz o filósofo genebrino para o leitor do Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens, "como foram necessários tempo e conhecimentos para encontrar os números, as palavras abstratas, os aoristos e todos os tempos dos verbos, as partículas, a sintaxe, ligar as proposições, os raciocínios, e formar toda a lógica do discurso"¹². São tantas as dificuldades, exige-se tanto esforço, que chega a ser quase impossível pensar como a linguagem pôde existir. O Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens, assim como o Ensaio sobre a origem das línguas¹³, nos mostra que ela apenas surge no momento em que o homem não mais está em seu estado

⁹ DERRIDA: *op. cit.*, p. 231.

¹⁰ Como nos mostra o *Emílio*, o amor, o ódio, o ciúme e todas as demais paixões, apenas surgem quando o homem já é capaz de se comparar aos outros: "É preciso tempo e conhecimento para nos tornarmos capazes do amor; só amamos após ter julgado, só preferimos após ter comparado. (...) Para ser amado, é preciso tornar-se amável; para ser preferido, é preciso tornar-se mais amável do que os outros, mais amável do que qualquer outro, pelo menos aos olhos do objeto amado. Daí os primeiros olhares para os semelhantes; daí as primeiras comparações com eles, daí a emulação, as rivalidades, os ciúmes. Um coração cheio de um sentimento que transborda gosta de se extravasar; da necessidade de uma amante logo nasce a de um amigo." (ROUSSEAU: *Emílio*, p. 277).

¹¹ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 140.

¹² *Idem*: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 54.

¹³ "Textos complementares, por vezes levemente dissonantes, mas que propõem ao leitor uma mesma história sob uma dupla versão: o *Discurso sobre a desigualdade* insere uma história da linguagem no interior de uma história da sociedade; inversamente, o *Ensaio sobre a origem das línguas* introduz uma

primitivo: é no seio da sociedade que "as inflexões de voz"¹⁴ se multiplicam e formam uma língua articulada. A palavra é "a primeira instituição social"¹⁵, nasce junto da sociabilidade e com ela se aperfeiçoa.

As palavras são o instrumento, o meio, que os homens encontram para expressar sentimentos que apenas surgem com a vida em comunidade. Se nos fosse impossível liberar qualquer som, se nos faltasse um órgão para tanto, encontraríamos uma outra maneira de entrar em contato com nossos semelhantes. A linguagem "depende menos dos órgãos que nos servem para tal comunicação do que de *uma faculdade própria do homem*, que para isso faz usar seus órgãos e que, caso lhe faltassem, fá-lo-ia usar outros para o mesmo fim"¹⁶. A maior prova disso é o fato de que os animais possuem órgãos para produzir uma linguagem elaborada, mas jamais a fizeram por estarem desprovidos de uma faculdade para tanto¹⁷. Os animais podem ter uma forma de comunicação que corresponde às suas necessidades físicas, mas não irão além disso e não introduzirão "o menor progresso"¹⁸ no modo como se comunicam. Castores, abelhas, formigas e todos os outros animais que vivem juntos, possuem, nos diz Rousseau, alguma forma de linguagem, mas que se limita apenas aos "gestos e falam apenas aos olhos"¹⁹. Se não tivéssemos outras necessidades senão as físicas, "teríamos perfeitamente podido não falar nunca e nos entendermos muito bem com

história da sociedade no interior da linguagem." (STAROBINSKI, J.: *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 310).

¹⁴ ROUSSEAU: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 52.

¹⁵ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 109.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 114 (grifo nosso).

¹⁷ A capacidade de se comunicar é, como mostra Jean Starobinski, uma disposição inerente ao homem: "Trata-se de uma palavra [a primeira palavra] que o homem escuta porque ela se fala nele: o fato de percebê-la garante uma moralidade que distingue já o homem do animal, mesmo quando o homem e o animal parecessem idênticos em sua conduta. O homem se define em primeiro lugar não porque fala, mas porque escuta." (STAROBINSKI: *A transparência e o obstáculo*, p. 312-3).

¹⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 115.

¹⁹ *Id.*, *ibidem*.

a linguagem dos gestos”²⁰. Quando se sente o desejo de tocar um coração, na ocasião em que se quer emocionar e inflamar as paixões de outrem, é preciso recorrer à voz:

*A impressão sucessiva do discurso, que age através de golpes redobrados, oferece-vos uma emoção bem melhor do que a presença do próprio objeto, diante do qual, com um olhar, tereis visto tudo. Imaginai uma situação de dor perfeitamente conhecida: ao ver a pessoa aflita, dificilmente vos sentireis emocionados até as lágrimas: mas deixa-lhe o tempo de dizer-vos tudo o que sente e logo ireis fundir em lágrimas. É somente assim que as cenas de tragédia fazem efeito. A pantomima sozinha, sem discurso, deixar-vos-á quase tranquilos; o discurso sem gestos arrancar-vos-á prantos. (...) A conclusão é que os sinais visíveis tornam a imitação mais exata, mas que o interesse é bem mais excitado pelos sons.*²¹

As palavras são capazes de exprimir coisas que não vemos, mas que sentimos. A “exata” representação dos objetos naturais não pode causar nenhum efeito. Uma situação de dor não nos emociona, mas o discurso sobre a mesma situação, quando põe em evidência o sentimento daquele que sofre, faz com que sintamos em nós essa dor. Choramos ao reconhecer o sofrimento alheio. O discurso tem, então, de ser construído de modo a deixar bem claro o sentimento que quer causar. O sentido de uma fala apenas é apreendido através das paixões que suscita. Quando queremos dizer algo, fazemos com que os outros sintam o mesmo que nós, damos a eles a oportunidade de se colocar em nosso lugar. A grande vantagem da palavra falada para a comunicação das paixões está em seu caráter eminentemente humano — os pássaros “silvam, somente o homem canta e não se pode ouvir nem canto nem sinfonia sem dizer imediatamente: ‘Um outro ser sensível está aqui’”²². As primeiras línguas foram

²⁰ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 113.

²¹ *Id.*, *ibidem* (grifo nosso). Aqui Rousseau toma uma posição contrária à de Diderot, que, em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, faz o elogio da pantomima como meio de expressão teatral: “Afirmo que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso.” (DIDEROT, D.: *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 117).

cantadas, tão apaixonadas quanto os sentimentos que as provocavam, elas eram uma "linguagem figurada" ou "poética"²³. No início, as palavras possuíam o sentido de uma proposição inteira: uma língua com "muitos sinônimos para expressar o mesmo ser em diferentes relações; teria poucos advérbios e palavras abstratas para exprimir essas mesmas relações"²⁴. Privilegiando a expressão em detrimento da exatidão, a fala não era outra coisa senão um cantarolar:

*Dizer e cantar eram outrora a mesma coisa, diz Estrabão,
o que mostra, acrescenta, que a poesia é a fonte da eloquência.*²⁵

À medida que "crescem as necessidades, que os negócios se complicam, que as luzes se estendem, a linguagem muda de caráter, torna-se mais apropriada e menos apaixonada, *substitui as idéias aos sentimentos*, não fala mais ao coração mas à razão"²⁶. As *idéias* aparecem aqui como um tipo de expressão abstrata que se distancia da representação mais direta das paixões. As palavras, que antes podiam conter vários significados, têm agora de se submeter a um grau de exatidão que limita seu campo de uso. A linguagem figurada e poética vai, aos poucos, ganhando um sentido próprio, tornando-se menos espontânea e mais "metódica" e "analítica"²⁷. O processo de abstração da linguagem culminará na invenção de um outro meio de comunicação – a escrita:

*A escrita, que parece ter de fixar a língua, é precisamente o que a altera; ela não muda suas palavras mas seu gênio; ela substitui a exatidão à expressão. Expressam-se os próprios sentimentos ao falar e as próprias idéias quando se escreve.*²⁸

²² ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 177.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 117.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 121-2.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 161.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 123 (grifo nosso).

²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 124.

²⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 128 (grifo nosso).

Ao falar o homem confere à palavra um acento particular que corresponde à tentativa de dar voz aos seus sentimentos. Já na escrita, ele terá de se preocupar com uma acepção comum da palavra, do contrário não será compreendido. Não existe mais a presença de um ser sensível que expõe apaixonadamente seus sentimentos, mas uma inscrição fria e abstrata. A linguagem se torna um veículo universal, com normas e regras muito bem definidas. Os dialetos que se diferenciam pela palavra falada, se igualam pela escrita: "tudo se reporta insensivelmente a um modelo comum"²⁹. No lugar de dizer as paixões, a escritura obedece leis. O problema, no entanto, aparece quando o modelo da palavra escrita começa a se impor à fala: as pessoas começam a falar como se estivessem escrevendo. As línguas, que nasceram do desejo dos homens de "falarem de si"³⁰, perdem sua capacidade de emocionar e se tornam monótonas:

*Tudo isso leva ao princípio de que, por um progresso natural, todas as línguas escritas devem mudar de caráter e perder força ganhando clareza; que, mais tentamos aperfeiçoar a gramática e a lógica, mais aceleramos tal progresso e que, para tornar uma língua fria e monótona, basta estabelecer academias entre o povo que a fala.*³¹

A gramática e a lógica retiram a vivacidade das línguas. Em vez de falar, passa-se a analisar a linguagem, a tal ponto que se começa a acreditar que o que caracteriza as línguas dos homens são as regras do bem falar e escrever. A palavra não é mais vista como um simples meio de expressar as paixões, ela passa a ser o próprio fundamento de toda comunicação humana: a gramática faz da escritura a fonte de toda linguagem. O "acento sedutor"³² das primeiras vozes desaparece, esquece-se que é a paixão que dá brilho à fala e que sem ela todo discurso se torna uma casca vazia. Eis o porquê de as línguas modernas serem "mais bem escritas do que faladas e há maior prazer em lê-las do que em as escutar"³³. Há na história dos progressos das línguas uma inversão que faz com que a escritura, que nasce da fala, venha a ser considerada o melhor paradigma da linguagem:

²⁹ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 131.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 147.

³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 134 (grifo nosso).

³² *Id.*, *ibid.*, p. 158.

As línguas são feitas para serem faladas, a escritura apenas serve de suplemento à fala; se há línguas que sejam somente escritas e em que não se possa falar, próprias apenas às ciências, elas não possuem nenhum uso na vida civil. Assim é a álgebra, assim teria sido, sem dúvida, a língua universal que Leibniz pesquisava. Provavelmente esta língua teria sido mais cômoda a um metafísico do que a um artesão. Sendo então a fala o maior uso de uma língua, o maior cuidado dos gramáticos deveria ser o de bem determinar as modificações, mas, ao contrário, eles se ocupam quase que unicamente com a escritura. Quanto mais a arte de escrever se aperfeiçoa, mais a de falar é negligenciada.³⁴

Uma língua que perde todo o contato com a fala e se torna inteiramente escrita, deixa de ser linguagem, não comunica nada e se transforma em um mero jogo de palavras desprovidas de sentido. Quanto mais se aperfeiçoam as regras gramaticais, mais a escrita se afasta da voz: ela se torna um mundo à parte e não pode mais expressar os pensamentos e as paixões humanas. A linguagem abandona o mundo aberto da viva voz e passa a habitar as bibliotecas. "Não é mesmo ridículo", diz Rousseau, "que se seja obrigado a dizer a um homem: Escreva-me o que disse, a fim de que eu o possa entender?"³⁵. Como isso pôde ocorrer? O que possibilita um tal grau de abstração? Como mostra Jacques Derrida ao citar o verbete *Metáfora* da *Enciclopédia*³⁶, a possibilidade desse progresso das línguas já está dada em sua origem figurada ou metafórica. A metáfora é o transporte, uma transferência, a partir do qual a palavra ganha um novo sentido, distinto de seu primeiro significado. A fala procura transportar para suas palavras o significado das paixões — elas não são os sentimentos, mas as suas representações. Chega-se, assim, a um sentido primitivo das palavras, que, como vimos, podiam expressar o conteúdo de toda uma proposição. Quando se tem a exigência de uma maior exatidão, cria-se a escritura, que transporta

³³ *Id.*, *ibidem*.

³⁴ *Idem: Prononciation*. In: *Oeuvres Complètes* II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 1249.

³⁵ *Id.*, *ibidem*.

³⁶ DERRIDA: *op. cit.*, p. 335-6.

para a linguagem primitiva um significado mais preciso. O progresso das línguas permanece, nesse sentido, de acordo com sua origem metafórica: todo sentido próprio nasce do transporte de um primeiro sentido figurado³⁷. As palavras já são, desde sua significação mais primitiva, arbitrárias em relação às paixões: "a fala representa o pensamento por signos convencionais e a escritura representa a fala da mesma maneira"³⁸. A crítica que Rousseau faz à escritura não se deve, então, ao fato de ela ser um instrumento arbitrário, pois toda linguagem, mesmo a mais original, é convencional: todo meio de expressão é uma *figura* (um transporte) de um sentimento. As línguas já são, em sua primeira aparição, mediatas em relação à imediatez das paixões. Nenhuma palavra, por mais cantada e apaixonada que seja, poderá se igualar aos sentimentos que a provocou. O problema com a escritura apenas surge quando ela começa a se distanciar daquilo que tem de representar:

*A escritura é apenas a representação da fala, é estranho que se dê mais atenção a determinar a imagem do que o objeto.*³⁹

Temos, assim, uma continuidade⁴⁰ entre a fala que expressa os sentimentos e a escritura que representa a fala. Ao separar a palavra escrita da falada, dando ênfase à primeira, os gramáticos começam a tomar a "imagem" pelo "objeto". Para eles "a arte

³⁷ "A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi o último a ser encontrado. (...) A princípio, falou-se somente em poesia; só se começou a raciocinar muito tempo depois" (ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 118).

³⁸ *Idem: Prononciation*, p. 1249.

³⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 1252.

⁴⁰ É preciso lembrar que essa continuidade entre fala e escrita não é necessária. Por certo, foi assim que ocorreu ao longo da história da degeneração das línguas, mas poderia ter ocorrido de outro modo. Como vimos, os meios que o homem utiliza para se comunicar são sempre arbitrários: se não tivéssemos como escrever, encontraríamos outro modo de suprir a necessidade de tornar a fala mais exata. Pode-se, também, pensar em uma língua em que não exista tal necessidade: "A arte de escrever não decorre da arte de falar. Decorre de necessidades de outra natureza que nascem mais cedo ou mais tarde, segundo circunstâncias totalmente independentes da duração dos povos e que poderiam nunca ter acontecido em nações muito antigas." (*Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 125-6).

da fala não é quase outra senão a da escritura”⁴¹. As leis gramaticais significam uma quebra em relação à continuidade acima descrita, prejudicam a espontaneidade da linguagem e fazem com que ela se torne cada vez mais arbitrária. O que impede, segundo Rousseau, que as línguas se afastem por completo das paixões, e, com isso, atinjam um grau máximo de abstração, é “que, por fim, as alterações da fala se transmitam na escritura”⁴². A linguagem falada representa aqui um elemento de resistência às imposições da gramática: os homens começam a escrever como falam, subvertendo as normas estabelecidas:

*Como existem mais pessoas que escrevem como falam do que as que escrevem segundo regras, as mudanças ocorridas na maneira de pronunciar e mesmo nas locuções ao falar são adotadas na escrita pela maior parte dos homens e, assim, pouco a pouco tomam força de uso, fazendo, por fim, desaparecer aquele que as precedeu.*⁴³

Por mais que as regras gramaticais tentem fixar as línguas, obscurecendo, desse modo, o acento particular que todo homem imprime ao seu discurso, a linguagem permanece ativa. Não há como encontrar o significado definitivo de um determinado termo. Uma vez que nenhuma linguagem pode expressar com exatidão a paixão que representa, sempre haverá a necessidade de uma nova aceção que substitui a antiga – há sempre algo mais a dizer. Desse ponto de vista, a linguagem permanece atuando de modo figurado: a metáfora (transporte) que caracteriza a origem das línguas jamais abandona os seus desenvolvimentos – o desenrolar da linguagem é feito pelo acréscimo de novos termos, novos significados. É preciso, então, compreender essa “natureza poética” das línguas. Para tanto, será necessário retornar ao princípio: a música.

A linguagem nasce, como vimos, com a música que acompanha o movimento das paixões que deseja expressar. É por meio de sons e ritmos, uma melodia, que se pode dar voz aos sentimentos. Eis o que Rousseau encontra na poesia e na língua dos gregos antigos e o que reivindica para as modernas. Admira-se constantemente a força

⁴¹ *Idem: Prononciation, p. 1252.*

⁴² *Id., ibidem.*

⁴³ *Id., ibid., p. 1251.*

da eloquência grega, mas desconhece-se que ela advém de uma expressão melódica. Para ilustrar essa questão, o *Ensaio sobre a origem das línguas* nos dá o exemplo de Burette⁴⁴, músico que, ao se utilizar de instrumentos modernos para executar peças antigas, fez com que elas perdessem todo o seu sentido. Um violino, por exemplo, jamais será capaz de expressar o sentimento original que se esconde em uma música grega. Não pode, desse modo, causar nenhum efeito, não desperta as paixões daqueles que o ouvem e, por isso, nada comunica. Burette deu privilégio aos sons, sem levar em conta o fato de que não são eles que fazem a música, mas o modo como são articulados, compostos e executados. É a melodia, nos diz Rousseau, que confere unidade à linguagem musical, é ela que traduz em som a paixão que o autor quer expressar, é através dela que ele poderá tocar seu ouvinte:

*A melodia faz na música exatamente o que faz o desenho na pintura; é ela que representa os traços e as formas, cujos acordes e sons são apenas cores.*⁴⁵

As cores, como os sons, nada são além de meios que o artista possui para expor seus sentimentos. Não são elas que nos dizem algo, mas o modo como o pintor as emprega. Na pintura, é o desenho que confere unidade à imitação pictórica, – é ele que dá sentido às cores dispostas em um quadro. Graças ao desenho, elas deixam de ser inanimadas e ganham "vida e alma"⁴⁶.

No capítulo XIII do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau imagina um país em que os pintores, ignorando o desenho, acreditam que sua arte se limita a combinar e misturar cores. Eles desprezariam todo tipo de traço e passariam a se dedicar à análise das cores primitivas, à decomposição da luz e ao cálculo das refrações. Noções como as de representação, de forma, de desenho, são, diriam eles, "uma pura charlatanice dos pintores franceses que, com suas imitações, pensam dar não sei que movimento à alma, enquanto se sabe que somente existem sensações"⁴⁷. Esses homens, conclui o filósofo genebrino, agem da mesma maneira que aqueles que vêm na harmonia e na classificação dos sons a fonte de toda música: Burette fez com

⁴⁴ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 162.

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 164.

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 163.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 165.

a música o mesmo que os pintores desse país fizeram com a pintura, ambos desprezam o que as tornam belas-artes:

Portanto, assim como a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música também não é a arte de combinar sons de uma maneira agradável ao ouvido. Se fossem apenas isso, ambas pertenceriam às ciências naturais e não às belas-artes. É somente a imitação que as eleva a essa categoria. Ora, o que é que faz da pintura uma arte da imitação? É o desenho. O que é que faz da música uma outra? É a melodia.⁴⁸

Pintura e música têm de comover. Não se trata de uma simples combinação de elementos, mas de uma *imitação* que se vale de meios (no caso da pintura, as cores e no da música, os sons) para formar um sentido que expresse o sentimento que o autor quer imprimir em sua obra. A imitação já parte do pressuposto de que esse sentido terá de ser comunicado: o ouvinte da música e o contemplador do quadro poderão entender a "mensagem" que o artista quis passar, pois existe na primeira uma melodia, e um desenho no segundo. Toda imitação de um sentimento tem de levar em conta a possibilidade de ele ser sentido por um outro. A linguagem atua como a expressão de uma paixão que vivifica, ou movimenta, a alma daquele para a qual se dirige, pois é "preciso que ele [o músico] emocione e agrade; sem o quê, sua *enfadonha imitação* não tem nenhum valor e, como não interessa ninguém, não causa nenhuma impressão"⁴⁹.

Esse é o grande problema das línguas modernas: elas se tornaram uma "imitação enfadonha", são incapazes de comover seu espectador. O equívoco de Burette, bem como o dos pintores do país que Rousseau imagina, não é distinto daquele dos gramáticos e tem sua raiz no processo de degeneração da linguagem que fez com que ela perdesse sua energia. Sem a presença de um sentido, de um discurso que a norteia, a música passa a ser um mero estudo dos sons. Quando perde o tom cantarolado que a caracterizava em seus primórdios, a fala já não é mais apaixonada. Assim como foram criadas leis e normas para a palavra, os músicos passaram a classificar acordes harmônicos – palavra e música tornaram-se, assim, coisas distintas, e separadas elas não podem imitar as paixões com a força de outrora:

⁴⁸ *Id., ibid.*, p. 166.

⁴⁹ *Id., ibid.*, p. 170 (grifo nosso).

*Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá nenhum efeito sobre nós.*⁵⁰

Para cumprir a tarefa de expressar as paixões, a imitação procura ser tão espontânea quanto elas — o que apenas se torna viável na ocasião em que é possível imitar sem a presença de regras que a subordinem. À medida que se estabelecem normas para a música, ela se torna mais harmônica e menos melódica⁵¹: distancia-se dos sentimentos que a suscitaram e perde força. A prescrição de regras é a morte da espontaneidade e o enfraquecimento da "língua imitativa"⁵². O problema de dizer as paixões passa a ser, então, o de encontrar os meios mais eficazes de imitá-las.

O modelo para toda imitação é a natureza, seja ela entendida como natureza própria dos homens ou como o mundo que os cerca. O som que nos dá prazer pertence ao mundo físico, porém, "se tal prazer não for *animado por inflexões melódicas* que lhe sejam familiares, ele absolutamente não será delicioso, absolutamente não se transformará em volúpia"⁵³. A melodia faz com que os sons se tornem "sinais de nossas afeições"⁵⁴ — já não é propriamente a natureza que nos fala, mas um outro homem: reconhecemos ali um sentimento, há nesse som algo com que

⁵⁰ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 179.

⁵¹ "Esquecida a melodia e estando a atenção do músico voltada inteiramente para a harmonia, tudo se dirigiu pouco a pouco para este novo objeto; os gêneros, os modos, as escalas, tudo recebeu uma nova fisionomia: foram as sucessões harmônicas que regularam a marcha das partes. Tendo essa marcha usurpado o nome de melodia, não foi possível ignorar, de fato, nessa nova melodia, os traços de sua mãe; e tendo-se nosso sistema musical tornado assim, aos poucos, puramente harmônico, não é de se espantar que o acento oral tenha sido prejudicado e que a música tenha perdido para nós quase toda a sua energia." (*id.*, *ibid.*, p. 186).

⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 183.

⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 167 (grifo nosso).

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 171.

posso me identificar, que me soa semelhante. Em toda imitação, nos diz Rousseau, "é preciso que uma espécie de discurso venha suprir a voz da natureza"⁵⁵. O artista que pensa em fazer um retrato fiel dos objetos tais como eles são em seu meio natural comete um erro: "não lhe basta imitar, é preciso que ele emocione e agrade"⁵⁶. A arte não pode ser uma imitação servil, ela tem de animar, movimentar, o que está paralisado. O discurso representa aqui a impressão de algo tipicamente humano na ordem natural. Chega-se, assim, a um paradoxo pelo qual a imitação não pode ser uma mera imitação⁵⁷, mas algo que ultrapasse e que vá além do que imita. Lembremos que, para Rousseau, os homens raramente se emocionam quando vêem alguém sofrendo, mas ao ouvir a narrativa de tal história, na ocasião em que assistem à mesma cena no teatro, liberam as mais sinceras lágrimas. Por que isso ocorre? Que diferença pode existir entre algo que ocorre e um discurso sobre o mesmo episódio? O que acontece nesse caso não é distinto do que ocorre na música e na pintura – sons e cores "têm muito poder enquanto representações e signos, pouco poder como simples objetos dos sentidos"⁵⁸. Do mesmo modo, os fatos e os sucessos dos seres naturais pouco nos dizem neles mesmos. Apenas nos interessamos pelo que nos diz respeito: por aquilo que nos movimenta. Uma música me emociona quando posso perceber ali a presença de um discurso que me apresenta um sentimento, choro ao ouvir a história de um homem que passa pelos piores infortúnios, pois reconheço nele um semelhante, sei que isso poderia acontecer comigo. Rousseau chama de *efeito moral* essa capacidade que a imitação tem de fazer com que um homem se reconheça nela. Não basta, então, que a linguagem seja um simples espelho da natureza, é preciso que por trás dela (por trás de cada som, cor ou palavra) haja um homem, único meio de torná-la interessante para aquele para o qual se dirige. Quando precisam emocionar, as línguas têm de ser como a música e a pintura – mais belas-artes do que ciências naturais:

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 170.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 170.

⁵⁷ "Se a imitação deve ultrapassar a natureza para alcançá-la – e aí acreditamos encontrar o 'paradoxo' mais profundo da idéia de imitação – é porque é apenas pela imitação que a natureza se mostra e se deixa ver." (PRADO JR, B.: "A força da voz e a violência das coisas". In: ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 67).

⁵⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 173.

O gosto só se aplica às coisas indiferentes ou no máximo com um interesse de entretenimento, e não às que se relacionam com nossas necessidades; para avaliar estas últimas, não é necessário o gosto, basta o apetite. Eis o que torna difíceis e, ao que parece, tão arbitrárias as puras decisões do gosto, pois exceto o instinto que as determina, não vemos a razão dessas decisões. Devemos distinguir também suas leis no que diz respeito às coisas morais e suas leis no que diz respeito às coisas físicas. Nessas últimas, os princípios do gosto parecem absolutamente inexplicáveis. Mas importa observar que as coisas morais participam de tudo que se relaciona com a imitação; assim se explicam as belezas que parecem físicas e na verdade não o são.⁵⁹

O que nos causa prazer ou desagrada⁶⁰, o que nos interessa e nos toca, não tem relação com as necessidades de ordem física, mas com as morais. A esse trecho do *Emílio* que citamos acima, Rousseau acrescenta, justamente no momento em que fala da imitação, a seguinte nota: "Isto é provado num Ensaio sobre a origem das línguas, que encontrarão na coleção de meus escritos"⁶¹. Trata-se do mesmo tema: o de desvincular a atividade da imitação do domínio natural e de colocá-la na esfera das paixões. Na medida em que precisa agradar e emocionar o seu público, o artista precisa criar algo belo. Porém, a beleza não está na natureza, mas na articulação e composição de elementos naturais em prol de um sentido que os ultrapassa. A mera descrição ou cópia do mundo físico nos deixa tão inanimados quanto ele, a beleza que advém do ato de imitar⁶² nos movimenta: quanto mais bela, quanto mais animada, melhor a imitação. Está é a razão do privilégio que Rousseau confere à imitação musical em detrimento da pictórica. Por mais que o pintor se esforce em fazer um

⁵⁹ ROUSSEAU: *Emílio*, p. 469 (grifo nosso).

⁶⁰ "Quanto mais longe formos procurar as definições do gosto, mais nos perdemos: o gosto é apenas a faculdade de julgar o que nos agrada ou desagrada ao maior número." (*id.*, *ibid.*, p. 468).

⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p. 469.

⁶² "Em seus trabalhos, os homens nada fazem de belo a não ser por imitação." (*id.*, *ibid.*, p. 470).

desenho e deixar bem claro ao contemplador de seu quadro que há ali um sentimento que orientou seu pincel, os meios de sua arte ainda estão muito presos à natureza:

*As cores são o ornamento dos seres inanimados; toda matéria é colorida: porém os sons anunciam o movimento; a voz anuncia um ser sensível; somente os corpos animados cantam. Não é o flautista autômato que toca flauta, é o operário que mediu o vento e fez mover as chaves. (...) As cores são duradouras, os sons dissipam-se e nunca se tem certeza de que os que renascem sejam os mesmos que desaparecem.*⁶³

Os quadros nos tornam contemplativos, ao admirá-los temos a tendência de ficar tão inanimados quanto as cores que neles figuram. Já a música nos faz cantar, desperta em nós o desejo adormecido de nos movimentarmos. Ela se torna a melhor imitação, pois "aproxima mais o homem do homem e nos dá sempre alguma idéia de nossos semelhantes"⁶⁴. A música é a mais humana das linguagens não apenas porque expressa convenientemente as paixões daquele que canta, mas também por suscitar as daquele que a escuta. Nunca se sabe como um som irá renascer: as paixões de uma pessoa quando cantadas podem fazer com que aquele que as ouve cantar libere as suas – o discurso falado se propaga, a viva voz encontra menos barreiras para tocar seu interlocutor do que qualquer outro meio de comunicação. A música flui, não se pode separá-la do movimento que lhe é inerente e lhe confere energia. Através dela o homem poderá dar vida aos quadros que a natureza apresenta:

*Toda a natureza pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme e a arte do músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto a dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador.*⁶⁵

⁶³ *Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 175.

⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 176, grifo nosso.

⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 177. O mesmo trecho também aparece no verbete "Imitation" do *Dictionnaire de musique*. (*Idem: Dictionnaire de musique*. In: *Oeuvres Complètes V*, p. 861).

O músico torna a natureza sensível: sua contemplação visa ativá-la e não retratá-la. Sua melodia transforma o mundo físico em um ser animado, ela ultrapassa o âmbito das necessidades e nos põe diante do reino moral. Linguagem transgressora por excelência, a música vai além da pintura na medida em que vivifica sua contemplação e pinta o que não pode ser pintado. O músico, diz Rousseau, pode "pintar as coisas que não se pode ouvir, enquanto é impossível ao pintor representar aquelas que não se pode ver"⁶⁶. Mesmo o silêncio poderá ser expresso em som por essa arte. Tudo o que a pintura nos mostra, a música também conseguirá representar, mas o inverso não é verdadeiro: "a pintura desprovida dessa força não pode devolver à música as imitações que esta última extrai dela"⁶⁷. Se o músico é capaz de representar algo "irrepresentável", então uma linguagem musical poderá dizer, ou ao menos indicar da melhor maneira possível, o que não é passível de ser dito por completo. Quando as palavras precisam dizer coisas que não vemos, mas que sentimos, na medida em que todo discurso significativo precisa dizer as paixões, elas têm de ser música. A imitação musical é a própria idéia de uma expressão espontânea e livre⁶⁸ que consegue guardar as particularidades daquele que imita e, ao mesmo tempo, resguardar as daquele que a escuta. O comércio das paixões terá de ser feito como a propagação dos sons: expresso minhas paixões para tocar as do outro. Já parto do pressuposto de que ele é um ser sensível como eu e que, por isso, poderá sentir nele os meus sentimentos. Para tanto não me é necessária nenhuma regra preestabelecida, basta que eu faça da imitação de minhas paixões um meio suficientemente forte para movimentar meu interlocutor:

Será, por exemplo, que a arte de cantar depende da música escrita? Será que não é possível tornar flexível e precisa a voz, aprender a cantar com gosto e até a se acompanhar sem conhecer

⁶⁶ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 177.

⁶⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 177.

⁶⁸ "É esta definição própria da linguagem musical que permite a determinação do conceito de imitação. Num sentido, que não é mais profundo, a música é imitativa da mesma forma que a pintura, quer dizer, no sentido em que pode evocar imagens ausentes no mundo da percepção. Mas se a música tem também, nos 'quadros' que compõe, uma função representativa, essa função é sempre transgredida em direção ao que poderíamos chamar de 'irrepresentável'." (PRADO JR, B.: "Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau". In: *Discurso*, 17. São Paulo: Discurso Editorial, 1988, p. 65).

*uma única nota? Serve o mesmo gênero de canto para todas as vozes? O mesmo método vale para todos os espíritos?*⁶⁹

Para falar, ou cantar, com energia precisa-se somente ser coerente com as próprias paixões. A imitação forte terá de encontrar o melhor som, a melhor palavra para expressar os sentimentos. Na origem figurada das línguas, encontramos a liberdade e a espontaneidade de uma imitação que não se pauta por nenhuma norma ou regra preestabelecida. Eis a fonte de toda linguagem e o que foi corrompido pela instituição das leis da escritura. A perda do acento cantante das línguas significa o enfraquecimento de um meio de expressão, que, sem a música, não possui mais nenhum movimento espontâneo, nenhum efeito moral. O mundo que o último capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas* mostra é aquele em que as línguas já não servem para outra coisa senão "para o murmúrio dos sofás"⁷⁰. A viva voz que se propagava pelo espaço aberto está agora confinada aos recintos fechados – transformou-se em uma conversa ao pé do ouvido. Ainda que a linguagem falada jamais perca por completo a sua energia, por mais que ela consiga influir na escrita, uma vez que, como vimos, os homens tendem a começar a escrever como falam, a força que tinha em seus primórdios já foi perdida. "Há muito", diz o cidadão de Genebra, "que se fala ao público somente por livros"⁷¹ – a palavra escrita se torna o veículo mais difundido do século das luzes: não existe lugar "onde não se possa estudar as regras da língua nas obras que tratam da aplicação dessas regras nos escritos dos bons autores"⁷². O que se pode fazer diante de uma tal situação? Deve-se, quando se quer restituir a pureza das línguas, ignorar por completo a escritura? Rousseau nos responde:

Detenhamo-nos, um instante, nesta última conseqüência e evitemos concluir ser hoje preciso queimar todas as bibliotecas

⁶⁹ ROUSSEAU: *Emílio*, p. 518.

⁷⁰ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 189. Em *Prononciation*, Rousseau trata do mesmo tema: "Eu vi jovens da moda (à la mode) não fazerem mais do que murmurar no lugar de falar; eles supõem que a atenção que se deve ter ao escutá-los os dispensa de qualquer cuidado para se fazer entender". (*Idem*: *Prononciation*, p. 1248).

⁷¹ *Idem*: *Prononciation*, p. 1250.

⁷² *Id.*, *ibidem*.

e destruir as universidades e as academias. Não faríamos senão mergulhar a Europa na barbárie e os costumes nada ganhariam com isso. (...) Deixemos, pois, as ciências e as artes adoçarem, de qualquer modo, a ferocidade dos homens que se corromperam; procuremos disfarçar prudentemente e esforcemo-nos por mudar suas paixões. Ofereçamos algum alimento a esses tigres, para que não devorem nossos filhos. As luzes do mau são menos temíveis do que sua brutal estupidez; elas pelo menos tornam-no mais circunspecto relativamente ao mal que ele poderia causar, por conhecer o dano que ele próprio sofreria. (...) Louvei as academias e seus ilustres fundadores e com prazer repetiria o elogio. Quando o mal é incurável, o médico aplica paliativos e proporciona remédios menos às necessidades do que ao temperamento do doente.⁷³

Como tornar a escritura um paliativo para o mal que ela mesma provocou? A dificuldade de tal empreitada está na própria natureza universal da escritura — as necessidades que levaram à sua criação visavam estabelecer um código que privilegiasse a exatidão, que excluísse todo tipo de sotaque ou acento particular. Em princípio, a palavra escrita não quer emocionar, mas ser precisa. Torná-la um meio de expressão forte significa, nesse sentido, subverter sua característica básica e fazer com que o universal diga o particular. Tarefa difícil, visto que a escritura, ao contrário da voz, não nos põe diante da presença de um ser sensível — estamos diante de uma inscrição que, em um primeiro momento, nada tem de semelhante conosco, não vemos ali nenhuma familiaridade, nada com que possamos nos identificar. As letras dispostas em um livro não seriam, então, menos inanimadas do que qualquer outra coisa da natureza. Dar vida à fria inscrição das palavras exigirá daquele que escreve destreza e habilidade — é preciso que a escritura seja uma arte:

O conhecimento do que pode ser agradável ou desagradável aos homens não é necessário somente a quem precisa deles, mas também a quem lhes quer ser útil; é importante agradar-lhes para servi-los, e a arte de escrever é tudo, menos uma arte ociosa, quando a empregamos para que a verdade seja dita.⁷⁴

⁷³ ROUSSEAU: *Resposta de J. J. Rousseau ao rei de Polônia, duque da Lorena*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 194 (grifo nosso).

⁷⁴ *Idem: Emílio*, p. 471 (grifo nosso).

A arte de escrever terá de agradar, comover e interessar seu leitor. O escritor tem de conhecer os homens: é necessário que conheça bem os sentimentos que quer despertar em seu público. Quando imagina o modo com que seu pupilo, Emílio, leria os livros, Rousseau nos dá uma idéia de como pensa a atividade do escritor e os efeitos que este pode causar em seu leitor. Emílio, ao ler o quarto livro da *Éneida* ou o *Banquete* de Platão, não age como um "menino de colégio"⁷⁵, ele se sente perturbado com o que lê, suspende várias vezes a leitura, deixa que os problemas e questões expostos pelo autor o sensibilizem, a "linguagem do amor"⁷⁶ o agrada, mas em nenhum momento ele permite que ela o desorienta. É necessário, escreve Rousseau, que Emílio seja um homem sensível, mas também prudente. A perturbação causada pela leitura não poderá fazer com que ele se perca, as palavras que tocam seu coração visam "ensiná-lo a sentir e amar o belo em todos os gêneros" e "fixar nele seus afetos e seus gostos, impedir que se alterem seus apetites naturais e que um dia ele procure em sua riqueza os meios de ser feliz, os quais ele deverá encontrar perto de si"⁷⁷. O escritor tem, então, de dar essa oportunidade ao seu leitor: fazer com que ele se altere, que experimente a força de suas paixões para melhor conhecê-las.

Quando se quer escrever um livro, nos diz o filósofo genebrino em *Idée de la méthode dans la composition d'un livre*, é necessário que se tenha bem claro o assunto sobre o qual se deseja tratar. O sucesso da obra, assim como o de seu autor, depende da consciência do que se pretende dizer. Conhecendo bem a matéria de seu livro, resta ao escritor encontrar os meios adequados para lhe dar o "arranjo mais próprio a convencer e a agradar"⁷⁸. Eis o que Rousseau recomenda para aquele que deseja se tornar escritor:

Primeiramente, eu começaria por explicar de maneira clara o assunto que proponho, definindo com cuidado as idéias e as palavras novas ou equívocas que teria a necessidade de empregar,

⁷⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 475.

⁷⁶ *Id.*, *ibidem*.

⁷⁷ *Id.*, *ibidem*.

⁷⁸ *Idem*: *Idée de la méthode dans la composition d'un livre*. In: *Oeuvres Complètes* II, p. 1242.

⁷⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 1242-3 (grifo nosso).

não sucessivamente em forma de dicionário, à maneira dos matemáticos, mas como por acaso [par occasion] e inserindo convenientemente minhas definições na exposição do assunto.⁷⁹

Um escritor não deve agir como um gramático, sua preocupação maior não é a de trabalhar com um sentido preciso das palavras, mas a de deixar clara a acepção que lhes confere. Quando quer movimentar e tocar o seu leitor, a escritura, como a música, tem de ser uma imitação livre de regras preestabelecidas: sua capacidade de emocionar depende da liberdade de poder criar novos significados para as palavras que já existem; só assim o escritor se torna capaz de expressar o sentimento que move sua pena. A mera repetição de fórmulas e regras já fixadas em nada ajuda a atividade de escrever. Ao criticar os pintores em *De l'imitation théâtrale*, Rousseau toca justamente nesse ponto: "é um jogo para eles [pintores] fazer uma superfície plana parecer um relevo, por que nenhum dentre eles tentou dar a aparência de uma superfície plana a um relevo?"⁸⁰. Por que, pergunta ainda o filósofo genebrino, "os pintores não ousam empreender imitações novas"⁸¹? O escritor terá de ter essa ousadia: é preciso que ele tenha a liberdade de criar. É essa liberdade que lhe confere um acento particular, é através dela que poderemos identificar em sua obra a presença de um semelhante – essa é a própria condição de comunicabilidade de seu livro:

*Ao escrever, fiz cem vezes a reflexão de que é impossível numa obra longa dar sempre os mesmos sentidos às mesmas palavras. Não existe língua bastante rica para fornecer tantos termos, expressões e frases quantas são as modificações que nossas idéias podem ter. (...) Apesar disso, estou convencido de que podemos ser claros mesmo na pobreza de nossa língua, não dando sempre as mesmas acepções às mesmas palavras, mas sim agindo de tal sorte que, toda vez que se emprega uma palavra, a acepção que lhe damos esteja suficientemente determinada pelas idéias que se relacionam com ela, e que cada período em que essa palavra se encontre sirva, por assim dizer, de definição.*⁸²

⁸⁰ ROUSSEAU: *De l'imitation théâtrale*. In: *Oeuvres Complètes V*, p. 1198.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 1198.

⁸² *Idem*: *Emílio*, p. 114 (grifo nosso).

A necessidade de encontrar novos sentidos para palavras já existentes decorre da própria natureza "pobre" da linguagem: as línguas não podem esgotar os sentimentos que expressam. Não existe uma definição absoluta, mas apenas um sentido provisório que diz respeito ao contexto em que a palavra está inserida – em um outro lugar, em outro contexto, ela poderá ganhar um significado completamente diferente. O trecho que acima citamos foi retirado de uma nota de pé de página que Rousseau escreve no *Emílio* justamente quando percebe os diversos empregos que utilizou para os termos "razão" e "raciocínio". Em uma outra nota ao mesmo *Emílio*, ele comenta uma crítica que havia recebido de um certo "Sr. Formey"⁸³. O "espirituoso Sr. Formey" não pôde compreender como um homem de classe social inferior foi capaz de proferir um discurso tão belo e coerente quanto aquele que um mero saltimbanco fez para Emílio e seu preceptor. Em resposta a essa crítica, Rousseau diz que era evidente que se tratava de uma fala que havia sido decorada pelo saltimbanco e que, na verdade, tinha sido escrita pelo próprio preceptor: um dispositivo utilizado pelo professor para dar uma lição em seu pupilo. Como quem se arrepende de ter dito algo que não precisava falar, Rousseau faz o seguinte comentário acerca da resposta que deu à crítica do Sr. Formey:

*Mas quantas vezes, em compensação, declarei que não escreveria para pessoas a quem é preciso dizer tudo.*⁸⁴

Não há como "dizer tudo", a própria pobreza da linguagem exige que o leitor tenha de compreender essa impossibilidade. Cobrar do saltimbanco que aparece no *Emílio* a mesma postura de um que se apresenta nos palcos de todo o mundo é desconhecer as particularidades que fazem desse saltimbanco personagem de um determinado livro. Por certo, a comparação com os demais membros de sua profissão, o modo com que normalmente agem e exibem sua arte em público, é inevitável, mas esse saltimbanco apenas existe dentro do *Emílio* e é no interior desse universo que devemos buscar a coerência de sua conduta. Do mesmo modo, entender o que Rousseau quis dizer com os termos "razão" e "raciocínio" passa pela compreensão do contexto no qual ele os utiliza: exigir que ele os empregue tal como um dicionário, é desconhecer a força de seu argumento. A criação de personagens, de suas falas e dos episódios e sucessos dos

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 215-6.

⁸⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 213 (grifo nosso).

quais participam, bem como o emprego de novas acepções para as palavras, são meios que o escritor tem para melhor expor o sentido de sua obra:

"Quer dizer que a fraqueza da linguagem prova a força do sentimento?"⁸⁵

Essa pergunta é feita por N, interlocutor de Rousseau (R) no prefácio em forma de diálogo que escreve para seu livro *Júlia ou a nova Heloísa*, quando discutem a veracidade da correspondência que compõe o célebre romance. A "verdade" de sua obra não reside no fato de essas cartas terem sido escritas por pessoas que realmente existiram, mas na possibilidade de comover seu leitor:

Não quis confirmar nem destruir um erro que me era vantajoso [o fato de os leitores pensarem que Júlia ou a nova Heloísa narrasse uma história real]. Podem verificar pelo prefácio em diálogo, que mandei imprimir à parte, como eu deixei o público em suspenso a esse respeito. Os rigoristas afirmam que eu deveria ter declarado a verdade nua e crua. Quanto a mim, não vejo o que me podia obrigar a isso e creio que teria sido mais estupidez do que fraqueza fazer tal declaração sem necessidade.⁸⁶

Que importa saber se Júlia existiu ou não? Para que o escritor possa prender a atenção de seu leitor é importante manter essa questão em aberto. Para que seu livro tenha valor é necessário ter intenção moral⁸⁷. Os personagens de *Júlia ou a nova Heloísa* "vivem em delírio"⁸⁸, indiferentes às normas que sua sociedade lhes impõem, eles querem, sobretudo, amar-se⁸⁹. Nenhum egoísmo, nenhum desejo de se destacar frente

⁸⁵ ROUSSEAU: *Júlia ou a nova Heloísa*. Campinas: Hucitec/Ed. Unicamp, 1994, p. 28.

⁸⁶ *Idem: As confissões*. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 358. Cotejamos essa tradução com o original francês: *Les confessions*. Paris, Flammarion, 1968.

⁸⁷ "O golpe erra o alvo muitas vezes mas a intenção nunca o erra." (*Idem: Devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Editora da UnB, 1995, p. 108).

⁸⁸ *Idem: Júlia ou a nova Heloísa*, p. 29.

⁸⁹ "Quereis que saibam observar, julgar, refletir? Nada sabem sobre tudo isso. Sabem amar, relacionam tudo à paixão." (*id., ibid.*, p. 29).

aos demais, pode ser detectado neles. Eis um aspecto moral desse livro: ele nos mostra personagens não corrompidos pelos vícios do meio que os cerca. Mas e quando pensamos no autor que se esconde por detrás desses personagens tão sentimentais? A verdade de todo esse sentimento que nos leva às lágrimas não se desfaz no momento em que, ao fechar o livro, vemos no nome impresso no alto de sua capa a constatação de uma fraude? É a assinatura do autor capaz de invalidar sua obra? Para Rousseau, a ausência de veracidade de um livro não é dada pelo fato de sabermos que ele é invenção de alguém. Existe, por certo, um trabalho do autor para tornar o conteúdo de sua obra mais verossímil. Para tanto, ele deve por vezes se camuflar, fazendo com que seu leitor se esqueça de sua presença e se atenha ao seu discurso. Mas isso não significa que ele tenha de se preocupar com a realidade daquilo sobre o que escreve.

Verdade e bondade acabam por se identificar: um livro é verdadeiro por sua bondade – por sua intenção moral. Pouco importa o fato de ele ser produto de uma imaginação inventiva:

Julgar as palavras dos homens pelos efeitos que produzem significa frequentemente avaliá-las mal. Além de não serem sempre evidentes e fáceis de conhecer, esses efeitos variam ao infinito como as circunstâncias nas quais as palavras são ditas. Mas é unicamente a intenção daquele que as pronuncia, que as aprecia e determina seu grau de maldade ou bondade. (...) Mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem é não mentir; não é mentira, é ficção.⁹⁰

Se a linguagem é sempre pobre em relação aos sentimentos que deseja dizer, então o discurso terá de ser avaliado pela intenção que faz com que aquele que o profere busque os melhores meios de se expressar. Avaliar um discurso não é tentar encontrar um correspondente natural para ele, não é o mundo físico e inanimado que ele deseja expor, mas o universo das intenções morais. Na medida em que também é linguagem, a escritura terá de ser avaliada dessa maneira. O escritor, como o músico, não poderá se restringir à mera representação da natureza: ele tem de emocionar seu público. Sua arte é uma imitação e, por isso, acompanhada de uma inventividade que garante que os autores de livros possam criar personagens, situações e uma nova maneira de empregar a linguagem. Não são as palavras que fazem os livros, assim como não eram

⁹⁰ *Idem: Devaneios do caminhante solitário*, p. 58-9, grifo nosso.

os sons que faziam a música, mas o significado que o autor lhes confere. A escritura também terá de operar dentro da origem figurativa das línguas: criando novas *figuras*, novos significados para as palavras.

Mesmo um livro como *As confissões*, obra em que Rousseau relata sua vida, não está livre dessa inventividade, na medida em que o próprio autor admite tê-lo escrito de memória e que, por isso, pode ter modificado alguns acontecimentos e criado outros⁹¹. A possibilidade de o Jean-Jacques de *As confissões* ter se desprendido do Jean-Jacques que realmente existiu e se tornado um personagem fictício, em nada invalida a intenção dessa obra. Como comenta Jean-Louis Lecercle⁹², até mesmo um livro como o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, obra considerada filosófica, foi escrito a partir do mesmo espírito de liberdade e espontaneidade que norteiam as obras do filósofo genebrino. Nesse livro, Rousseau imagina⁹³ o estado natural do homem e reconstitui o desenvolvimento de sua corrupção com a mesma engenhosidade com que constrói as situações em que se envolve Júlia no célebre romance. Já no prefácio do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, livro que, como dissemos,

⁹¹ "Escrevo de memória, só de memória, sem materiais que possam fazer-me lembrar a ocasião." (ROUSSEAU: *As confissões*, p. 91).

⁹² "E ele se põe a imaginar [Rousseau ao escrever o *segundo Discurso*] o homem natural com o mesmo amor que dará à Júlia, pois já se trata de tomar a felicidade em um estado paradisíaco, onde tudo é perfeito, onde cada detalhe está, como em *Clarens* [local em que se desenvolve a trama de *Júlia ou a nova Heloísa*], em harmonia com o todo (...). Em toda a primeira parte do *Discurso*, e até o final da segunda parte, sente-se essa nostalgia de uma felicidade idílica que a criação de *Clarens* tentará satisfazer. O *Discurso sobre a desigualdade*, por seu rigor filosófico, não é somente a obra de um romancista. Mas ele também o é." (LECERCLE, J.-L.: *Rousseau et l'art du roman*. Paris: A. Colin, 1969, p. 36).

⁹³ No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau nos mostra que se deve utilizar a imaginação quando se procura pela natureza humana: "Descobrimo e seguindo, deste modo, os caminhos esquecidos e perdidos que levaram o homem do estado natural ao estado civil, restabelecendo com o auxílio das posições intermediárias que acabo de assinalar, aquelas que o tempo presente me fez suprimir ou a imaginação não me sugeriu, qualquer leitor atento deverá impressionar-se com o espaço imenso que separa esses dois estados." (ROUSSEAU: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 84, grifo nosso).

investiga as possibilidades de se pensar um homem natural anterior ao estado de corrupção em que a humanidade se encontra, Rousseau nos mostra que essa natureza é "um estado que não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente jamais existirá e sobre o qual se tem, contudo, a necessidade de alcançar noções exatas para o *bem julgar do nosso presente*."94.

Para alcançar esse estado primitivo que nos ajuda a compreender a corrupção presente não é necessária nenhuma das ciências "que só nos ensinam a ver os homens *como eles se fizeram*", tampouco "recorrer aos testemunhos incertos da história"95. Quando se precisa pensar o homem em seu estado bruto, tem-se de ir para além dos meros fatos e supor como ele deveria ter sido nos primeiros dias: o mero retrato dos hábitos atuais dos homens em nada ajuda na obtenção desse estado primitivo. Se essa natureza é algo que nunca existiu e nunca existirá de fato, isso não compromete a argumentação do livro. Se o estado natural ganha com isso um tom de ficção, isso não torna o *Discurso* menos verdadeiro. Rousseau deixa muito claro ao seu leitor o que está chamando de "estado de natureza" – ao se utilizar de um termo clássico, ele nos mostra qual a acepção que agora lhe está dando. Em livros tão distintos, que causam efeitos e suscitam questões tão diferentes, como *Júlia ou a nova Heloísa* e *Discurso sobre a origem e os fundamentos entre os homens*, encontramos a mesma preocupação do autor em se exprimir bem.

Há, então, algo como um acordo entre o escritor e seu público – estamos cientes de que o autor de livros, na medida em que pretende expor a intenção de sua obra, poderá inventar pessoas, episódios e palavras: a espontaneidade com que o autor de livros trabalha faz com que sua letra se aproxime da origem musical da linguagem. Não podemos cobrar que ele nos "diga tudo", desde que nos deixe bem claro até mesmo aquilo que não disse explicitamente. Como o músico que pode fazer soar o silêncio, o escritor terá de operar com a possibilidade de se fazer entendido pelas entrelinhas. Ele não precisa ficar definindo, tal como um dicionário, os termos que emprega, mas deve fazer com que o contexto no qual os utiliza venha defini-los. O leitor, por sua vez, terá de ser capaz de compreender que, por exemplo, o modo como Rousseau emprega "razão" em uma determinada página do *Emílio* não é o mesmo que empregou duas páginas atrás e que poderá ser completamente distinto da definição do verbete "razão" dos dicionários. De outra forma, a escritura jamais poderia nos interessar –

94 *Id.*, *ibid.*, p. 32-3, grifo nosso.

95 *Id.* *ibid.*, p. 48 (grifo nosso).

na maneira peculiar de um escritor usar as palavras, percebemos uma intencionalidade: há ali um outro.

Em tempos em "que se fala ao público somente por livros"⁹⁶, em que não é "possível fazer-se ouvir em praça pública"⁹⁷ e em que a eloquência perde sua energia, a escritura tem de servir de paliativo para essa perda que ela mesma, com suas leis gramaticais, promoveu. Rousseau não se torna célebre por ser um orador, mas pelos seus escritos⁹⁸: dentro dos limites do meio que escolheu para se comunicar, vemos o esforço de fazer com que sua arte permaneça de acordo com sua origem imitativa.

Resumo: O presente texto procura entender a "origem imitativa" da linguagem em Rousseau pela relação entre fala e escritura, música e pintura.

Palavras-chave: Imitação, linguagem, fala, escritura, música

Abstract: This paper aims at the understanding of the "imitative origins" of languages in Rousseau's philosophy through the perspective of the relationships between speech and writing, music and painting.

Keywords: Imitation, language, speech, writing, music

⁹⁶ ROUSSEAU: *Prononciation*, p. 1250.

⁹⁷ *Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 189.

⁹⁸ "Que ocasião feliz e que triunfo para mim se eu tivesse sabido falar e se tivesse tido, por assim dizer, a minha pena na boca!" (*Idem: As confissões*, p. 407).