

A LINGUAGEM METAFÓRICA DA MÚSICA NA CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS*

Jacira de Freitas¹

Resumo: O autor da *Carta sobre a Música Francesa* não é comumente estudado, entre nós, a partir do interesse filosófico suscitado pela música. No entanto, essa área jamais deixou de fazer parte de suas preocupações intelectuais. Em meados do século XX, a tradição crítica de estudos rousseauianos traz à luz alguns dos escritos sobre a música e recoloca o problema da inserção da música no conjunto da obra. A discussão a nortear o texto aqui apresentado se propõe a determinar se, e em que medida, o pensamento de Platão sobre a música poderia ter sido uma fonte de inspiração para a elaboração da noção de música presente no pensamento de J.-J. Rousseau. Minha hipótese é que o pensamento de Rousseau sobre a música está impregnado pela visão de mundo grega. Nele, a noção de música adquire uma configuração muito próxima àquela da *mousiké* dos antigos, já que não se restringe a um mero fenômeno perceptível pela audição, mas se define por sua articulação com o *ethos*, transmutando-se num princípio capaz de dar sustentação tanto às suas teorias musicais quanto ético-políticas.

Palavras-chave: Rousseau – música – linguagem – *ethos*.

A discussão a nortear o texto aqui apresentado retoma a noção de *mousiké* para determinar se o pensamento de Platão sobre a música é uma fonte de inspiração para a elaboração do conceito de música presente no pensamento de J.-J. Rousseau. Minha hipótese é que o pensamento do filósofo sobre a música está impregnado pela visão de mundo grega, desde as concepções do período arcaico – dos tempos homéricos a meados do século VI a.C. – até aquelas elaboradas posteriormente pelos filósofos clássicos. Ao resgatar a relação da música com o *ethos*, Rousseau recupera o sentido que essa possuía na civilização grega, quando longe de se restringir a um mero fenômeno perceptível pela audição, abrangia diferentes esferas da atividade humana, tais como a poesia, a dança e a ética, dentre outras. A retomada da ideia de música num sentido muito próximo àquele adquirido por ela na Antiguidade grega exprime-se, em Rousseau, não apenas em passagens de suas obras, mas ainda como um princípio capaz de dar sustentação às suas teorias musicais e ético-políticas.

Para ilustrar rapidamente, um exemplo disso nos é oferecido na *Carta a D'Alembert*, na qual a festa improvisada do Regimento de Saint Gervais reúne vários componentes não

¹ Professora da Unifesp - Universidade Federal de São Paulo.

musicais, como a dança, os movimentos corporais em sua espontaneidade, a ruptura da hierarquia social, a predominância do espírito comunitário, a supressão do comportamento social cotidiano de imposição do ego narcísico e da rivalidade que dele deriva. No *Emílio*, a passagem sobre o aprendizado da música se propõe a pensar as manifestações artístico-musicais em função da educação, enquanto o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* permite entrever elementos da música concebida pelos filósofos antigos. Ela é apresentada como uma forma de comunicação de máxima expressividade, realizada para além das mediações discursivas.

Rousseau acredita que a música pode efetivamente atuar sobre a psique humana como um mecanismo de aprimoramento do espírito, assim como se pensava na Antiguidade grega. Ao retirar o homem do individualismo característico das sociedades modernas e elevá-lo a um novo estágio capaz de engendrar a superação do ego narcísico, a música rousseauiana revela traços essenciais da *mousiké* dos antigos. A hipótese que aqui se busca demonstrar implica ainda que, ao instaurar, na ordem da vida cotidiana, o acesso ao *ethos*, a música, tal como a concebe Rousseau, traria de volta a possibilidade da *paideia* e da restauração da comunidade política. Como na Grécia antiga, uma nova dimensão se institui: ela captura indivíduos imersos em seu isolamento e solipsismo e os eleva à categoria de corpo moral. Essa é a música pensada por Rousseau e que poucos em sua época puderam compreender. Ela não é apenas uma arte para suscitar o prazer, e sim um instrumento para aprimorar o espírito humano, mas também o espírito comunitário do ser moral constituído pela totalidade do corpo social.

O problema da influência da concepção platônica de música sobre Rousseau não se dissocia da distinção estabelecida pelo filósofo grego entre mundo inteligível e mundo sensível. Como pensar a música em Rousseau à luz de uma filosofia na qual o real está muito além do mundo sensível? Isso não entraria em conflito com a noção de música rousseauiana, na qual a sensibilidade está também pressuposta? Ou, ao contrário, seria precisamente a música do mundo das ideias aquela que irá permitir a compreensão da noção proposta por Rousseau?

Não obstante as questões a serem discutidas envolverem a explicitação da noção de *mousiké* na Grécia antiga, essa discussão ficará limitada apenas aos aspectos mais relevantes para a demonstração da hipótese principal. Ou seja, serão retomadas apenas algumas passagens sobre a música presentes na obra de Platão, sem necessidade de reconstruir o pensamento grego sobre a música², até porque essa reconstrução é especialmente intrincada, quando se trata do período arcaico, pela ausência de fontes diretas e pela dificuldade de distinção entre o dado histórico concreto e os mitos que chegam à posteridade, como explica Fubini³. Apesar das divergências de interpretação, dentre os estudiosos daquele período, há um aspecto sobre o qual todos concordam: o termo *mousiké* não se restringe a um mero fenômeno perceptível pela audição, mas abrange vários campos do saber, como ética, religião, poesia, dança, ginástica, medicina. Os diferentes campos do saber ainda não eram

² Esta reconstrução foi feita, ainda que de maneira parcial, no texto intitulado: *Melodia e movimentos da alma: a raiz grega da concepção musical de Rousseau*, de minha autoria, a ser publicado em 2020 numa coletânea comemorativa dos 300 Anos de Rousseau, pela PUCSP. O referido texto discute a concepção pitagórica e a aristotélica.

³ FUBINI, *La estética musical desde La Antigüedad hasta El siglo XX*. 1997, p. 31.

concebidos como áreas específicas e sua vinculação à música, longe de supor uma hierarquia, exprimia muito mais a ideia de interdependência e, em certo sentido, de campos complementares no aprimoramento da vida humana. A compreensão do significado de *mousiké*, na Grécia antiga, pode ser favorecida quando se tem em vista a etimologia da palavra, na qual o sentido convencional da música está associado à ideia de aprimoramento intelectual e cultural⁴. A ação pedagógica da música grega não se dissocia da poesia e está condicionada à consonância entre seu conteúdo normativo e sua forma artística. Jaeger mostrou que, naquele período, o estilo, a composição e a forma sendo expressões estéticas eram determinados pela “figura espiritual” que encarnavam.

Mas só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever [...] Por outro lado, os valores mais elevados ganham, em geral, por meio da expressão artística significado permanente e força emocional capaz de mover os homens. A arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual [...] a poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual [...]. É mais filosófica que a vida real (se nos é lícito ampliar o sentido de uma conhecida frase de Aristóteles), mas é, ao mesmo tempo, pela concentração de sua realidade espiritual, mais vital que o conhecimento filosófico.⁵

Esta ação educadora, da qual nos fala Jaeger, que supõe, na origem da poesia, a atuação simultânea da música e da palavra encontra-se em inúmeros relatos da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero (século IX a.C.); na *Teogonia* e na obra *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (século VIII a.C.); em Eurípedes, Sófocles e Aristófanes. Mas é na *Odisseia* que a articulação entre a poesia e o *ethos* da cultura grega melhor se evidencia. Na poesia encontra-se um potencial inigualável para despertar anseios elevados. Em Homero, isso se exprime, no âmbito da palavra, em torno de uma imagem extra-humana encarnada pelo herói e, no canto, pelo potencial expressivo dos sons e ritmos. Reunidos na poesia, esses dois elementos, palavra e música, atuam intensamente sobre as emoções do ouvinte, em vista da realização daqueles anseios e ideais. Os cantos épicos buscam assim manter na memória do povo e

⁴ “Uma outra explicação, que também contribui para o entendimento multiforme do termo música (*mousiké*) na civilização grega, encontra-se nos estudos etimológicos, ou seja, no estudo das origens das palavras, da sua história, e das possíveis mudanças de seu significado. O primeiro associa música com as Musas, as deusas protetoras da educação, e por extensão, aos termos poesia e cultura geral: em um segundo momento, seu contrário (*a-mousos*, não musical) refere-se às pessoas incultas e ignorantes; na sequência, o termo pode ser compreendido como música no sentido mais convencional, pois se refere aos ensinamentos específicos da área, mas também pode ser usado como sinônimo de filosofia; finalizando, a palavra *mousa*, de onde provém *mousiké*, pode ser associada ao verbo *manthanein*, “aprender”, que por coincidência é também o verbo do qual se origina a palavra ‘matemática’ ”. (TOMÁS, Ouvir o Logos: música e filosofia. 2002.) Grifo nosso.

⁵ JAEGER, *Paideia: a formação do homem grego*. 1986, 44.

levar à posteridade, da maneira mais intensa e viva possível, os grandes feitos dos heróis e dos deuses por meio de sua exaltação.

Homero traz inúmeras descrições sobre os *aedos*, representantes da tradição artística que deu origem à épica. O magnetismo exercido por esses cantores sobre seus ouvintes está precisamente em exaltar aquelas ações heroicas, mantendo na memória de todos, sobretudo das futuras gerações, as descrições fantásticas dos “feitos dos homens e dos deuses”⁶. Aliás, são essas canções heroicas denominadas “glória dos homens” que levam o cantor a ser prestigiado pelos povos gregos, pois é dele que depende a aquisição pelas gerações vindouras do saber sobre sua origem divina e heroica e da particularidade do seu povo. No *Fedro*, Platão exprime o êxtase poético dos *aedos*, utilizando-se também da poesia: “A possessão e o delírio das musas apoderam-se de uma alma sensível e consagrada, despertam-na e extasiam-na em cantos e em toda a sorte de criações poéticas; e ela enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa a posteridade.”⁷ Os *mythos* transmitidos pelos cantos têm um grande apelo pedagógico, pois os *aedos* não se limitam a narrar os acontecimentos e as ações nobres, mas a despertar o desejo de imitação daqueles. Jaeger mostrou que a impressionante riqueza de exemplos célebres transmitidos nos cantos pela tradição das sagas desempenhou “na tradição do mundo arcaico um papel quase idêntico ao que entre nós cabe à História, sem excluir a história bíblica. As sagas encerram todo o tesouro dos bens espirituais que constituem a herança e alimento de cada geração”⁸. Para a compreensão da estrutura espiritual do ideal pedagógico da aristocracia grega é preciso levar em conta o significado pedagógico do exemplo. Naquele momento histórico, quando ainda não havia um pensamento ético sistematizado, nem a compilação das leis, nada poderia servir melhor de guia das ações humanas do que os exemplos de ações transmitidas pelos cantos, ações essas consideradas nobres e virtuosas pelos povos gregos. Mas não é só isso. O próprio conteúdo das epopeias também se constrói em torno de exemplos a inspirar as ações dos heróis, como vemos na *Iliada*, seja nas advertências de Fênix a Aquiles ou nas de Atena a Telêmaco.

A evocação do exemplo dos heróis famosos e do exemplo das sagas é para o poeta parte constitutiva de toda a ética e educação aristocráticas. Temos de insistir no valor deste fato para o conhecimento essencial dos poemas épicos e da sua radicação na estrutura da sociedade arcaica. Mas até para os gregos dos séculos posteriores os paradigmas têm o seu significado como categoria fundamental da vida e do pensamento. Basta recordar o uso que Píndaro faz dos exemplos míticos, que são um elemento tão importante dos seus cantos triunfais.⁹

A discussão acerca dos exemplos transmitidos conduz ao problema que nos interessa mais diretamente: saber se a transmissão de um certo caráter ao ouvinte – ou, mais precisamente, se a apreensão por meio dos cantos homéricos de um modelo de

⁶ JAEGER, *Paideia: a formação do homem grego*. 1986, p. 47.

⁷ PLATÃO, “Fedro”. In: *Diálogos* III. 245a, 1988.

⁸ JAEGER, *Paideia: a formação do homem grego*. 1986, p. 40.

⁹ JAEGER, *Paideia: a formação do homem grego*. 1986, p. 47.

comportamento considerado mais adequado àquela sociedade – se dá por meio da linguagem metafórica dos sons e ritmos da música ou se é em razão da influência exercida sobre a psique humana pelo conteúdo das epopeias (e seus inúmeros exemplos de situações e ações adotadas pelos heróis). A resposta está na articulação estabelecida entre o *ethos* e o canto, pois se os sons e ritmos da música atuam intensamente na elevação da alma às mais altas esferas, a poesia, ao fazer uso de conteúdos de teor pedagógico só poderia reforçar ainda mais o aprimoramento da conduta ética. Essa é a ideia que perpassa toda a civilização grega desde os tempos homéricos, de Pitágoras e Platão até chegar a Aristóteles. Muitos filósofos daquele período acreditavam que a música tinha o poder de influenciar a alma, de moldar nosso caráter por meio de nossa identificação com o *ethos* da própria música¹⁰. Isso evidencia a proximidade das concepções de Rousseau sobre a música com aquelas dos antigos gregos. Para o filósofo genebrino, os sons e ritmos presentes na linguagem e na música manifestam aquilo que sentimos, independentemente de querermos ou não exprimir nossos verdadeiros sentimentos. E enquanto a modulação da voz é essencial na expressão da verdade, a palavra adquire uma dimensão bem diferente. Rousseau nos alerta sobre os riscos que ela oferece, pois ela pode falsear sentimentos e pensamentos. A palavra pode dizer o que não é, pode afirmar o falso como sendo verdadeiro. E pode também fazer o oposto, não dizer o que é, afirmar o verdadeiro como sendo falso.

Não obstante as significativas diferenças entre o pensamento de Platão sobre a música e o de Rousseau, alguns tópicos merecem ser discutidos para evidenciar como se articulam certas noções rousseauianas, aparentemente próximas às formulações de Platão, para dimensionar a influência exercida por ele sobre o pensamento musical de Rousseau. Ainda que não haja uma obra sobre a música em Platão, o tema reaparece com frequência em suas obras, como comprovam passagens da *República* e dos diálogos *Fedon*, *Górgias*, *Fedro*, *Leis* e *Timeu*, nas quais mesmo não sendo tratada de forma sistemática, a reflexão sobre a música aparece, no pensamento do filósofo, entrelaçada com outros temas, como mostrou Lia Tomás¹¹.

As reflexões de Platão sobre a música caracterizam-se pela diversidade, ao longo da obra, da maneira como ela é encarada, já que por vezes a música é descrita apenas como uma *téchné*, isto é, uma habilidade manual, como no diálogo *Górgias*, enquanto em outros momentos, ganha realce o seu papel ético-educativo na formação do cidadão, ideia presente também no pensamento de Rousseau. Dentre as inúmeras passagens que ilustram essa posição, interessa-nos particularmente aquela do Livro III da *República*, que retrata um diálogo entre Sócrates e Gláucon¹². O ponto central desse diálogo é a determinação dos tipos de melodias, ritmos e instrumentos que mais contribuiriam à formação dos guardiões da

¹⁰ “Com Heraclides, entramos na esfera do *ethos* musical. Pois a sua definição não faz jus nem à quantidade, nem à variedade de harmonia que estes povos devem ter utilizado, mas fornece uma base racionalista para classificá-las segundo o seu *ethos*, que era o que lhe interessava. Por exemplo, Heraclides externa o seu grande preconceito com relação ao caráter dos eólicos que considera “insolentes, arrogantes, intrépidos e orgulhosos” e transfere essas mesmas características para a harmonia eólica, citando Pratinas (cf. Fragmento 712bPM infra) como confirmação de seu julgamento (Deipn. 624e-625)”. CORREA, *Harmonia – mito e música na Grécia antiga*. 2003.

¹¹ TOMÁS, *Ouvir o Logos: música e filosofia*. 2002, p.19.

¹² PLATÃO, *A República*. 398a-402a, 1980.

cidade. A música é considerada mero fenômeno auditivo e aparece associada aos elementos da melodia: o ritmo e a palavra¹³. A passagem em que Sócrates mostra a mentalidade que vigora na *polis*, isto é, a preferência por um poeta de caráter ilibado, em detrimento daquele, cuja excelência na prática de sua arte, venha acompanhada da vaidade¹⁴ exprime com a máxima clareza a associação direta entre a *mousiké* e o *ethos*. A *polis* não se deixaria seduzir pela vaidade do poeta “aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exibir juntamente com seus poemas”, e escolheria “um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível”, já que para “imitar a fala do homem de bem” ele deve agir segundo os princípios que regem a vida na *polis*.¹⁵ A associação da qualidade da mensagem veiculada ao caráter daquele que o emite não poderia ser mais direta.

Na sequência do diálogo, Sócrates decompõe a melodia em seus elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo¹⁶, e inicia a análise das diferentes harmonias que devem acompanhar as palavras, suprimindo aquelas que, segundo Gláucon, exprimem lamentos¹⁷, pois essas suscitam choros e reclamações. Da mesma forma, são recusadas aquelas associadas à embriaguez e à preguiça, como a harmonia adotada pelos jônios, por inspirara languidez e a ociosidade. Somente as harmonias capazes de favorecer o aprimoramento do espírito humano devem ser acolhidas. A harmonia dória é encarada como desejável porque estimula a coragem nos campos de batalha e a harmonia frígia por admitir a ação voluntária da moderação e da persuasão. Somente são aceitas por ele as que se prestam, em sua concepção, à formação dos guerreiros¹⁸ ou à formação do cidadão quando longe do campo de batalha: a primeira é “capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra” e a outra corresponde àquele “que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários que usa do rogo e da persuasão” e se dispõe ao bom senso e moderação.¹⁹ Essas duas harmonias, a violenta e a pacífica são as únicas a serem mantidas.²⁰

O diálogo também coloca em discussão a música instrumental. O exame dos instrumentos musicais conclui pela supressão daqueles com excesso de variações por estarem associados a comportamentos potencialmente imoderados, mantendo apenas a lira e a cítara. É preciso, no entanto, levar em conta o estatuto da música instrumental quando comparada ao canto. Tal como nos tempos homéricos, é o canto que deve prevalecer àquela, pois a música instrumental está concentrada na interpretação individual e no domínio da técnica instrumental, contrapondo-se ao princípio segundo o qual o aspecto individual não deve se sobrepor àquele da coletividade. Embora a música instrumental exerça, em alguma medida, sua influência sobre o espírito humano e possa suscitar determinados estados de alma, ela não pode exercer efetivamente a função ético-educativa, tal como ocorre com o canto, pois está despojada da palavra. Por isso, o canto é considerado, também aqui, como nos tempos

¹³ PLATÃO, *A República*. 398d, 1980.

¹⁴ PLATÃO, *A República*. 398a, 1980.

¹⁵ PLATÃO, *A República*. 398b, 1980.

¹⁶ PLATÃO, *A República*. 398d, 1980.

¹⁷ PLATÃO, *A República*. 398e, 1980.

¹⁸ PLATÃO, *A República*. 399a, 1980.

¹⁹ PLATÃO, *A República*. 399b, 1980.

²⁰ PLATÃO, *A República*. 399c, 1980.

homéricos, uma forma musical da maior eficácia para atuar sobre o cidadão, garantindo o exercício pleno da cidadania, segundo as exigências da *polis*. Isso significa que a música se define, no pensamento de Platão, não somente pela harmonia e pelo ritmo, mas ainda, pela palavra.

O problema agora é a definição dos ritmos compatíveis com uma “vida ordenada e corajosa”²¹. Interpelado a determiná-los, Gláucôn conclui pela impossibilidade de identificar a que espécie de vida cada ritmo corresponde.²² O recurso utilizado por Platão é trazer à tona as teorias de Dâmon²³, o célebre mestre de música ateniense, apresentando as ideias que evidenciam a correspondência entre os elementos musicais (a harmonia, o ritmo e a palavra) e as disposições da alma.²⁴ Essa passagem é interpretada por Moutsopoulos, que vê nessa articulação a expressão do princípio da homogeneidade. A unidade desses elementos evidencia-se na conformidade entre o caráter de certas palavras e a harmonia e o ritmo que a elas se coadunam, como lemos na seguinte passagem do diálogo: “[...] o bom e o mau ritmo seguem, imitando-o aquele, o estilo bom, este o inverso; e do mesmo modo sucede com a boa e a má harmonia, se o ritmo e a harmonia se adaptam à palavra, como há pouco se disse, e não a palavra a esses”²⁵. Essa associação entre os elementos musicais subordina, ao mesmo tempo, a harmonia e o ritmo à palavra. Isso é essencial para elucidar a noção platônica de música cantada, a qual remete a uma concepção ético-educativa. Embora Platão não apresente em detalhes os aspectos técnicos da teoria musical, ao recorrer às conclusões de Dâmon, ele nada mais faz do que enfatizar a conformidade dos elementos musicais em sua relação com os estados da alma, sejam eles perniciosos, como a “insolência”, a “loucura” e “outros defeitos” ou não.

A consideração da estreita unidade entre os elementos musicais implica um segundo princípio, a homogeneidade. Palavras com certas características devem ser acompanhadas por uma harmonia e um ritmo do mesmo caráter. Mas as palavras recitadas ou cantadas são o único critério racional para o julgamento do valor dos poemas, o que conduz a um terceiro princípio segundo o qual a harmonia e o ritmo devem se acomodar às palavras (400d): o contrário seria um delito que comprometeria as leis estéticas e morais da cidade.²⁶

²¹ PLATÃO, *A República*. 400a, 1980.

²² PLATÃO, *A República*. 400b, 1980.

²³ “Pediremos conselho a Dâmon, sobre os pés adequados à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros defeitos, e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários. Tenho ideia, mas não muito clara, de lhe ter ouvido chamar a qualquer coisa enóplio composto, dáctilo e heroico, mas não sei como os distribuía, igualando a arse e a tese, de maneira a acabar numa breve e uma longa. E, segundo julgo, chamava a um iambo e a outro troqueu, e atribuía-lhes longas e breves. E em certos destes metros parece-me (400c) que não censurava ou louvava menos os tempos destes pés do que os ritmos em si. Mas estas questões, como disse, reservemo-las para Dâmon. Para as deslindar, não seria pequena a discussão, não achas? [...]. Mas ao menos isto, podes decidi-lo já: que a beleza ou fealdade de forma dependem do bom ou do mau ritmo” (400d). PLATÃO, *A República*. 1980, p. 131.

²⁴ PLATÃO, *A República*. 400c, 1980.

²⁵ PLATÃO, *A República*. 400d, 1980.

²⁶ MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*. 1989, p. 67.

Assim, se a “educação pela música é capital”²⁷ isto se deve ao seu poder de atuar sobre a alma humana. Esse poder provém do fato de o ritmo e a harmonia estarem subordinados à palavra. Essa última impõe a direção, mas são esses dois elementos que fazem o trabalho mais pesado de penetrar a fundo na alma e “afetá-la mais fortemente”, “trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita”²⁸. Em Rousseau, encontra-se o mesmo princípio, segundo o qual os sons e ritmos penetram na alma humana de maneira muito mais intensa do que por meio das palavras. Por essa razão, a autenticidade na maneira de expressar-se está associada muito mais aos *acentos*, isto é, à modulação da voz do que ao seu conteúdo discursivo.

As análises e discussões até aqui desenvolvidas sobre o pensamento de Platão sobre a música estavam concentradas na música percebida sensorialmente e seu papel ético-pedagógico. No entanto, há ainda uma outra conotação de música a ser levada em conta, um outro tipo de música²⁹ quanto às possibilidades de sua apreensão sensorial. Segundo o filósofo, expor os jovens da *polis* a um “estudo imperfeito” que se restringe a medir “os acordes harmônicos e sons uns com os outros” é produzir um “labor improficuo”, como ocorre na astronomia. A dificuldade por ele detectada no ensino da música e na ação dos músicos está em “não se elevarem até o problema de observar quais são os números harmônicos e quais o não são, e porque razão diferem”³⁰. Vejamos mais de perto o que isso significa. Platão, nesta passagem, aponta dois tipos de músicas diametralmente opostas quanto à viabilidade de sua apreensão por meio da audição: uma pode ser ouvida, a outra é inaudível. E é precisamente essa última que irá se constituir no modelo ideal, já que a inviabilidade da percepção de sua sonoridade indica ter ela atingido o seu grau mais elevado: ela se erige em ideia no mundo suprassensível. Pode parecer estranho que precisamente a música não perceptível pela audição possa adquirir tal importância no pensamento do filósofo. Ocorre que, para Platão, as ideias estão liberadas das imposições do plano sensível; elas consistem no “verdadeiro ser” ou “o ser por excelência” de todas as coisas. Essências de todas as coisas, as ideias platônicas estão despojadas de figura ou cor, elas são intangíveis. As ideias representam o paradigma permanente de cada uma das coisas existentes no mundo sensível, de tal modo que existem “em si e por si” e, portanto, “não são arrastadas pelo vórtice do devir que carrega todas as coisas sensíveis”³¹. Isso comprova que a ideia de música é infinitamente mais real que a música sonora, a música tal como se manifesta no mundo sensível, aquela que pode ser ouvida, apreendida sensorialmente.

Um dos modos de se colocar o problema da música inaudível, em Platão, é aquele que a considera em sua relação com a metafísica da harmonia, como o faz Lia Tomás, aproximando-a de concepções pitagóricas sobre a música. Para a intérprete, ao absorver a harmonia do universo, a harmonia da música desdobra-se em duas vertentes que se complementam:

²⁷ PLATÃO, *A República*. 400d, 1980.

²⁸ PLATÃO, *A República*. 400e, 1980.

²⁹ PLATÃO, *A República*. 531a, 1980.

³⁰ PLATÃO, *A República*. 531c, 1980.

³¹ REALE e ANTISERI, *História da Filosofia Antiga. Antiguidade e Idade Média*. 1990, p. 137.

[...] enquanto instrumento educativo, o conhecimento da música alcança o sentido mais elevado, pois pode trazer harmonia a um possível desequilíbrio da alma. Isso ocorre porque esta harmonia cósmica se reflete na harmonia da própria música, na organização dos sons quando esta é ouvida, atua diretamente em nosso corpo e espírito e nos reequilibra; por outro lado, a música enquanto conceito, como instrumento do pensamento e do conhecimento, se relaciona à essência do universo, pois a harmonia representa a ordem reinante no cosmos.³²

O sentido mais elevado da música estaria assim associado ao modo como ela se projeta no mundo sensível, quando, ao ser captada pelo sentido da audição, propiciaria o equilíbrio da alma, isto é, a harmonia interior, como se fosse um reflexo da harmonia predominante no cosmos.

A articulação entre o pensamento de Platão sobre a música e aquele dos pitagóricos precisa ser elucidada, pois as duas filosofias³³ partem de pressupostos completamente diferentes. Para os pitagóricos, o substrato de todas as coisas, tanto as físicas quanto as metafísicas, incluindo-se aí também a música, é o número, de modo que ela é uma noção unívoca. Ao passo que, em Platão, a distinção entre o mundo das ideias (o Hiperurânio, o *ser* suprafísico ou suprassensível) e o mundo sensível conduz ao seu desdobramento. Há, portanto, a ideia de música fixada nos domínios do suprassensível e a música tal como se manifesta no mundo sensível. A primeira corresponde à música inaudível, a segunda à música sonora. Como foi observado pela intérprete, é somente na música audível que a função ético-pedagógica da música pode se manifestar e assim contribuir para a adesão às normas da *polis*. A solução do problema está, portanto, na sobreposição do conceito de música inaudível ao de música audível. Isso porque o suprassensível se projeta, se assim podemos dizer, na direção do mundo sensível. Portanto, a elevação e equilíbrio da alma humana inspirados no Hiperurânio pela ideia de música, isto é, pela música inaudível, irão se exprimir no mundo sensível no aprimoramento das ações suscitadas pelo fenômeno sensível da música sonora. Essa última é um simulacro, forma de manifestação imperfeita da música real do mundo das ideias. No entanto, sem ela, sem o caráter rítmico da música enquanto fenômeno sensível, a dimensão ética não poderia ser atingida.

Rousseau não faz distinção, como Platão, entre o suprassensível e o sensível, que assegurava à música platônica um aspecto elevado na atuação sobre nossos estados de alma. Ainda assim, mesmo sendo compreendida como um fenômeno sonoro, ela mantém um traço metafórico, sobretudo quando se leva em consideração o seu potencial de atuação sobre nossas emoções e sentimentos. Nessa visão, a percepção da música não é meramente intelectual, mas envolve a fruição sensorial, à qual estão submetidos todos os homens independentemente de sua condição social. Ao estabelecer a música como uma arte capaz de

³² TOMÁS, *Ouvir o Logos: música e filosofia*. 2002, pp. 22-23.

³³ Isso porque enquanto os pitagóricos concebem uma única realidade que é pura expressão do número, para Platão há um desdobramento do real, no qual somente o mundo das ideias se constitui numa realidade independente e mesmo anterior ao mundo que conhecemos, o mundo da pura fisicalidade.

atuar indistintamente sobre a totalidade dos indivíduos, Rousseau faz dela um instrumento único, pois pode atuar, ao mesmo tempo, no plano da subjetividade e como força aglutinadora no contexto social. A influência por ela exercida sobre os movimentos da alma pode levar a uma reorganização interior que se irá refletir nas ações e no contato com o mundo à nossa volta.

Na sua elaboração conceptual da linguagem e da música é a música grega que Rousseau tem em mira, o que permite elucidar o *locus* da melodia no conjunto do seu sistema. Erigida em conceito, a melodia será definida em função de uma filosofia do *ethos*. Ela extrapola o fenômeno meramente sensível, já que os sons e ritmos da música, do canto e da poesia não estão associados, em Rousseau, unicamente ao seu significado verbal e ao movimento rítmico, mas também à sua potência expressiva. Apesar da associação do *ethos* ao traço rítmico da música, isso não se traduz numa condição ontológica subordinada. Ela conduz efetivamente à instauração da mudança dos estados da alma. A apreensão sensorial dos sons e ritmos da música pelo sentido da audição é apenas a porta de entrada para o acesso aos estados mentais de ordem e equilíbrio que traduzem a estrutura harmônica do universo. E, por isso, por estabelecer uma conexão mais íntima com a natureza mesma do homem, os sons e ritmos da música podem reconduzi-lo de volta a si mesmo. Em outras palavras, as percepções sensoriais, por sua conexão mais íntima com a natureza, conduzem aqui à superação dos estados de alma nos quais o homem já não se reconhece nem em si mesmo, nem na totalidade social na qual se insere na vida cotidiana. Observe-se que o mesmo movimento de superação dessa condição alienante, realiza-se, nos *Devaneios*, por intermédio dos sons da natureza. Assim como o som das águas, os sons da música podem também preservar o indivíduo do ruído interno provocado pelos próprios pensamentos e “impressões sensuais e terrestres” que impedem o acesso direto a si mesmo.

Essas considerações podem ser ilustradas por meio das análises sobre a linguagem em que se dá a distinção entre linguagem natural e linguagem artificial ou de convenção. A primeira, forma pela qual a criança se exprime é rica em acento, sonoridade e ritmo, ao passo que a outra diz respeito às línguas articuladas, pois “todas as nossas línguas são frutos da arte”³⁴, construções convencionais elaboradas para dar conta das exigências do avanço das instituições sociais. As línguas introduzem, com a supressão da linguagem universal, uma comunicação deficiente, sobretudo na manifestação das paixões e dos sentimentos. A língua primitiva, ao contrário, ao exteriorizar-se pela voz e pelo gesto assegura uma expressividade autêntica, e promove uma comunicação mais direta. No Livro I do *Emílio*, a língua natural é assim definida:

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.³⁵

³⁴ ROUSSEAU, *Emílio ou da Educação*. 1995, p. 50.

³⁵ ROUSSEAU, *Emílio ou da Educação*. 1995, p. 50.

O poder expressivo da linguagem da voz ganha um reforço com a língua dos gestos e das expressões faciais. Porém, enquanto as necessidades puramente físicas se manifestam nos gestos e nas modificações faciais, os sentimentos ou necessidades morais se exteriorizam pelos olhares e pelo ritmo das palavras. Nesta passagem do *Emílio*, Rousseau associa diretamente a língua dos sons à comunicação afetiva:

[...] elas [as amas de leite] lhes respondem e mantêm com eles diálogos muito coerentes. Embora digam algumas palavras, tais palavras são perfeitamente inúteis, pois não é o sentido da palavra que os bebês entendem, mas o tom que as acompanha.³⁶

Essa a razão da crítica às teorias que associam a invenção das línguas à necessidade de comunicar necessidades físicas. É a sonoridade que reproduz com mais exatidão o traço do sentimento que se pretende exprimir. A articulação da voz não é imprescindível nesse caso: “Não se começou raciocinando, mas sentindo. Pretende-se que os homens inventaram a palavra para exprimir suas necessidades; tal opinião parece-me insustentável”³⁷. Nada mais pertinente do que indagar qual a relação entre o pensamento de Rousseau sobre a música e as exposições anteriores sobre a distinção entre a linguagem natural e a linguagem de convenção. Em sua ótica, a linguagem do início dos tempos, rica em figuras, sons e ritmos estava tão impregnada de melodia que não se podia separar, nem mesmo distinguir, o canto da linguagem articulada, como se fossem uma única e mesma coisa.

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 um 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.³⁸

A origem melódica da linguagem de convenção perpetuou-se na célebre frase do *Ensaio*, segundo a qual “no início, dizer e cantar eram uma e mesma coisa”. Isso significa que as primeiras formas de comunicação pela voz surgem antes de tudo como um dispositivo moral. Assim como a ação educadora da música grega não se dissociava da música, aqui também os elementos essenciais da música, não devem ser dissociados da educação. A exigência de aperfeiçoamento das habilidades de comunicação das ideias, paixões e sentimentos é uma das premissas desse pensamento. Não é sem motivo que, no Livro I do *Emílio*, já nos deparamos com uma crítica à falta de inflexões no discurso. Essa passagem do

³⁶ ROUSSEAU, *Emílio ou da Educação*. 1995, p. 50.

³⁷ ROUSSEAU, *Emílio ou da Educação*. 1995, p. 50.

³⁸ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, p. 186.

Emílio contém o elogio da dicção dos camponeses e seus filhos³⁹, prosseguindo com a censura à ausência de inflexões, à falta de acento:

Vangloriar-se de não ter nenhum acento é vangloriar-se de tirar a graça e a energia da frase. O acento é a alma do discurso, dá-lhe o sentimento e a verdade. O acento mente menos que a palavra; talvez por isso seja tão temido pelas pessoas bem educadas.⁴⁰

É possível entrever a associação estabelecida entre a verdade do discurso e o acento, isto é, entre as inflexões da voz humana que se modulam ao sabor dos sentimentos que se quer exprimir? Assim como nos gregos antigos, que associavam a música à formação do espírito e à superação das más inclinações, aqui as inflexões da voz podem suscitar determinadas virtudes, como a da transparência na transmissão de ideias e sentimentos.

Na seqüência do texto, a falta de inflexões é ainda associada à monotonia, ao “costume de falar tudo no mesmo tom”, hábito que provém de uma prática cotidiana de zombar do outro: “o hábito de ironizar as pessoas sem que elas o percebam”. O caráter rítmico e a sonoridade da linguagem estão associados diretamente ao *ethos*. Prevenir ou corrigir “esses pequenos defeitos de linguagem” no processo de formação do indivíduo não significa apenas melhorar a fala ou a forma de comunicação da criança, mas também a maneira como ela se relaciona com o outro e com o mundo à sua volta. Por isso, o filósofo aconselha a não querer adivinhar o que a criança pretende dizer quando balbucia, pois “pretender ser sempre escutado é também uma forma de dominação, e a criança não deve exercer nenhum domínio”.

Nestas páginas finais do Livro I do *Emílio*, a solução para o aprimoramento da comunicação pela voz está na vida campestre, já que a amplitude espacial que ela proporciona permite expandir a sonoridade da voz humana e suas inflexões: “Um homem que só aprendeu a falar nos aposentos não será ouvido à frente de um batalhão e não se imporá ao povo numa revolta [...] criados no campo com toda a rusticidade campestre, vossos filhos adquirirão uma voz mais sonora [...]”⁴¹.

³⁹ “Vivi muito em meio aos camponeses e nunca ouvi nenhum deles, homem, mulher, menina ou menino, pronunciar o erre guturalmente”. E mais adiante: “Em frente à minha janela há um morro no qual se reúnem para brincar as crianças do lugar. Apesar de ficarem bastante longe de mim, distingo perfeitamente tudo o que dizem[...]. No campo, tudo é diferente. A camponesa não fica todo o tempo junto ao filho; ele é obrigado a aprender a dizer bem claramente e bem alto o que tem necessidade que ela ouça. Nos campos, as crianças soltas, longe do pai, da mãe e das outras crianças, exercitam-se em se fazer ouvir à distância e a medir a força da voz pelo intervalo que as separa daqueles por quem querem ser ouvidas. Eis como realmente se aprende a pronunciar, e não gaguejando algumas vogais no ouvido de uma governanta atenta.” E duas páginas à frente ainda conclui: “Criados no campo com toda a rusticidade campestre, vossos filhos adquirirão uma voz mais sonora e não terão o confuso gaguejar das crianças da cidade [...] Emílio falará um francês tão puro quanto o posso conhecer, mas pronunciará-lo-á mais distintamente e o articulará muito melhor do que eu” (ROUSSEAU, *Emílio ou da Educação*. 1995, pp. 60-62).

⁴⁰ ROUSSEAU, *Emílio*, p. 61. Tradução nossa. Na edição brasileira, a palavra *accent* (que na Coleção da Pléiade encontra-se à página 84) foi traduzida por inflexão. Preferimos traduzi-la por acento, pois essa palavra parece traduzir melhor a ideia que se quer transmitir.

⁴¹ ROUSSEAU, *Emílio*, p. 62.

Essa discussão sobre o potencial comunicativo da voz humana, que remete à vinculação de sua sonoridade e ritmo ao *ethos* põe em cena a noção de música. Ela nasce da voz humana como instrumento afetivo e moral, pois foram “as paixões [que] arrancaram as primeiras vozes”. A citação do *Emílio* acima transcrita encontra reflexo em várias passagens do *Ensaio*, como aquela da descrição dos primeiros sons emitidos pelo homem, os quais se formavam segundo o gênero das paixões que se pretendia exprimir. Rousseau estabelece o princípio que está na origem da música e das línguas, o acento, que se revela nas inflexões da voz quando moduladas em função da variedade do sentimento.

A língua, a poesia e a música nascem com os acentos e sua virtude expressiva reside na linha melódica do discurso. As línguas derivam, portanto, de uma música originária e primitiva. No início dos tempos,

não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes. Segundo Estrabão, outrora dizer e cantar eram o mesmo, o que mostra, acrescenta ele, que a poesia é a fonte da eloquência.⁴²

A primeira linguagem humana – e nisto a obra de Rousseau não deixa qualquer dúvida – é poética e figurada; a prosa é posterior à poesia. No início dos tempos, “só se falou pela poesia”; foi somente com o passar do tempo que se “tratou de raciocinar”⁴³. E assim como o sentimento nasce antes da razão, o sentido figurado antecede o sentido próprio.⁴⁴ No Capítulo III do *Ensaio*, o significado da linguagem está subordinado à transposição das palavras e das ideias.⁴⁵ Se a primeira linguagem se exprime mais diretamente isso decorre de sua força figurativa, pois o emprego de figuras e metáforas garante a tradução mais perfeita dos movimentos da paixão. 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 não são puramente físicas, mas sensações representativas, que, como “signos ou imagens” provocam afecções em nosso espírito. As imagens aliadas ao traço metafórico da linguagem é que a tornam altamente expressiva dotando-a de sua poesia. “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”⁴⁶. Na origem, a melodia estava incorporada à linguagem, de modo que a palavra retirava dela sua intensidade. Do mesmo modo como ocorre com a metáfora, a melodia traduz o ímpeto da paixão e as afecções da alma, pois assim como as imagens da metáfora, os sons da melodia agem em nós como sinais de nossas afeições e sentimentos. A função de traduzir os impulsos da paixão atribuída à melodia é o que irá torná-la o elemento unificador da música e da poesia.

⁴² ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, pp. 186-187.

⁴³ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, p. 164.

⁴⁴ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, p. 163.

⁴⁵ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, p. 164.

⁴⁶ EIGELDINGER, *Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'Imaginaire*. 1962, p. 124.

Essa união, traço determinante das línguas antigas, como a dos gregos⁴⁷, rompeu-se com o desenvolvimento da razão analítica e do elemento técnico e racional da música, a harmonia.

Essa ruptura teve consequências, o enfraquecimento do potencial expressivo da palavra, transformada agora num instrumento utilitário e racional. A linguagem articulada vê ampliar-se o universo de sua atuação, passando a traduzir também as ideias, subordinando-se ao raciocínio lógico. O problema é que o refinamento na precisão e clareza do pensamento se faz acompanhar da perda de sua virtude expressiva. A significativa modificação que ocorre, no âmbito da linguagem, com a entrada em atividade de nossas faculdades virtuais e o desenvolvimento das instituições humanas, se traduz numa debilidade linguística: “A linguagem torna-se fria, um instrumento lógico submetido à mudança das ideias; sua carga afetiva e seu poder de encantamento são enfraquecidos, sua virtude musical e seu sentido metafórico são alterados.”⁴⁸ Ao tornar-se um instrumento lógico, a palavra perde seu sentido metafórico, seu poder de suscitar as paixões, e, portanto, sua riqueza expressiva. A interlocução que ela promove por meio de símbolos de convenção e regras estabelecidas arbitrariamente põe em risco a espontaneidade e a transparência na comunicação das ideias e sentimentos e torna-se um obstáculo à expansão do “eu” na direção do outro.

Em contrapartida, a música torna-se a detentora da máxima expressividade, pois sua linguagem metafórica manifesta-se por elipses.⁴⁹ Os objetos a serem transmitidos estão apenas subentendidos, eles não são pintados, nem reproduzidos, sua presença é apenas sugerida, assim como as afecções que eles provocam.

Uma breve incursão pelo *Ensaio* evidencia a tese rousseuniana da propensão de algumas línguas modernas para tornarem-se monótonas, pouco expressivas, e essa debilidade linguística é associada à degeneração da própria música:

Podem-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 verbete ‘medida’.⁵⁰

A crítica à monotonia das línguas se insere no quadro mais amplo em que se dá a intervenção da noção de força ou energia. Ela aparece sob duas diferentes conotações: como potencial comunicativo do discurso e como potencial figurativo, essa última [conotação] ilustrada neste trecho do artigo “Energia, força” da *Enciclopédia*: “Parece que energia diz ainda mais que força e se aplica principalmente aos discursos que pintam”. As duas conotações remetem a um mesmo princípio que se encontra na raiz da música autenticamente expressiva e sobre o qual já falamos: o acento. A música puramente harmônica será preterida

⁴⁷ "Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes, possui somente a metade de sua riqueza; na verdade, transmite ideias, 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". (ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978, p.187).

⁴⁸ EIGELDINGER, *Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'Imaginaire*. 1962, p. 123.

⁴⁹ EIGELDINGER, *Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'Imaginaire*. 1962, p. 129.

⁵⁰ ROUSSEAU, “Dictionnaire de Musique”, 1995, p. 292.

precisamente por estar dele destituída, ao passo que a música instrumental, quando incorpora a palavra tornando viável o acento atinge a condição de arte imitativa, como lemos no verbete “Sonata” do *Dicionário de Música*⁵¹. A energia aparece ainda associada a um traço específico da língua, que consiste em fazer-se compreender mais facilmente, como na *Dissertação sobre a Música Moderna*: “[...] uma língua enérgica” é “mais fácil de entender e, por isso, torna-se universal [...]”⁵².

Mas se a energia é fundamental na transmissão de paixões e sentimentos, uma língua monótona formada por poucos ditongos e vogais mudas não pode escapar à fragilidade comunicativa no âmbito lógico-discursivo e, ao mesmo tempo à debilidade figurativa. Pois somente os acentos podem assegurar uma comunicação imediata e autêntica porque prescindem da mediação dos conceitos, tendo sua origem nas paixões. A ausência de sons e ritmos, isto é, de vogais e ditongos ou o excesso de vogais mudas caracteriza a fragilidade ou impotência da língua, pois é a linha melódica do discurso que exprime sua virtude expressiva. Portanto, é a melodia que exprime a riqueza de uma língua:

Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes, possui somente a metade de sua riqueza; na verdade, transmite ideias, 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.⁵³

A carência de melodia leva à deterioração da língua e da música a ela pertinente. A melodia consiste na energia que está ausente das línguas modernas. Ela é o princípio que necessariamente determina a primazia da música vocal sobre a instrumental e fundamenta as críticas de Rousseau à música francesa, na célebre *Carta sobre a Música Francesa*.

A censura de Rousseau à displicência na pronúncia das palavras, no caso das crianças das quais não se exige uma boa dicção, não pode ser dissociada da importância que ele atribui à formação do indivíduo. No cuidado com a perfeita articulação das palavras está implícita a preocupação com o outro, com sua compreensão do que se está exprimindo. A exigência de integridade na expressão de nossas emoções e sentimentos comprova a estreita vinculação, no pensamento do filósofo, entre o *ethos* e a música, já que embora estejamos aqui no âmbito da linguagem, é o seu aspecto melódico que deve predominar. A sinceridade na expressão das emoções e sentimentos conduz ao aprimoramento da moralidade das ações. E se nossas ações devem estar subordinadas ao princípio da transparência é porque a transparência é

⁵¹“A música puramente harmônica é pouca coisa; para agradar constantemente e prevenir o tédio, 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 frequentemente 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 produzir. Quem não sente quanto a pura sinfonia, na qual se procura fazer brilhar o instrumento está longe desta energia? Todas as loucuras do violino de M. De Mondonville me enternecerão como dois sons da voz de Mademoiselle le Maure. A sinfonia anima o canto e acrescenta à sua expressão, mas não o substitui”. (ROUSSEAU, “Dictionnaire de Musique”. 1995, p. 1060).

⁵² ROUSSEAU, “Dissertation sur la Musique Moderne”, *Col. De La Pléiade*, Volume V, p. 169. Sobre o conceito de energia no século XVIII, veja-se DELON, M. *L'idée de énergie au tournant des lumières*, 1988.

⁵³ ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978. p. 187.

garantia da integridade da dimensão interior do indivíduo, evitando a cisão imposta pelo antagonismo entre ser e parecer, discutido exaustivamente ao longo de toda a obra rousseauiana. Fazer-se compreender por todos é a base das relações humanas, condição para agir no interesse da sociedade, ao mesmo tempo em que se evita a condição alienante de alteridade, de distanciamento social. Há ainda um outro aspecto a ser considerado no que diz respeito à preocupação em evitar a deformação das palavras e as elisões e que faz eco à Duclos, como lemos nesta passagem:

[...] 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 é entendido mais longe que outro [...].⁵⁴

Nesse modelo que inspira Rousseau, o domínio da própria língua é indicativo do grau de independência de um povo [ou nação], pois revela o domínio que ele tem sobre si mesmo, uma vez que a língua é um dos componentes definidores do caráter nacional. A deformação das línguas nacionais representa o risco de sua sujeição a outros povos. Política e linguagem aqui convergem: resguardar sua própria língua, assim como seus costumes e tradições é condição para que um povo ou nação se perpetue como um povo livre.

A questão é que a comunicação somente se faz sem qualquer mediação no canto. É a sua melodia que exerce sobre nós os efeitos que deflagram o processo de saída da nossa condição de alteridade. Por isso, em Derrida, o canto se define como “pura afecção vivida como supressão da diferença”⁵⁵, enquanto a palavra remete à opacidade intransponível que se instala nas relações entre os homens, resultando daí, o recurso à escrita. Essa última, embora se traduza no esforço de restauração simbólica da palavra, ao deslocar a palavra para um plano não verbal, acaba por legitimar a perda.

A música se transmuda, portanto, no único acesso possível a um novo modo de existir, o que se dá por meio da eliminação dos signos representativos e das mediações. A melodia traduz assim os movimentos da alma e suas afecções e retrata o ímpeto das paixões, pois os sons agem em nós como sinais de nossas afecções e sentimentos. E justamente o êxito na tradução dos impulsos da paixão é que faz dela o elemento unificador da totalidade social. Ao recompor a associação original entre a palavra e a música, traço distintivo das línguas antigas, como a dos povos gregos, suprimido pela intervenção da razão analítica e do elemento técnico e racional da música, o canto reabilita a palavra e reinstaura o potencial expressivo dos ritmos e sons, assim como ocorria na língua espontânea e direta dos primeiros tempos:

⁵⁴ DUCLOS, *Comentários à Grammaire Générale et Raisonnée de Port-Royal de Arnaud e Lancelot*. 1993, pp. 77-78.

⁵⁵ DERRIDA, *Grammatologia*. 1973, p. 236.

Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes, possui somente a metade de sua riqueza; na verdade, transmite ideias, 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.⁵⁶

Os gregos já sabiam disso. O ideal de música baseado na língua e música gregas permite salvaguardar os elementos verbais e musicais capazes de atingir a alma humana da maneira mais intensa. Quando insiste sobre os desdobramentos da música sobre o espírito dos povos gregos, Rousseau está levando em conta o seu aspecto ético-pedagógico, seu poder de aprimorar o convívio social e manter o cidadão a salvo dos efeitos engendrados pelo amor-próprio egoísta. Por isso, o exagero nos adjetivos ao qualificar os efeitos da música: “prodigiosos”, como diz no *Ensaio*, “maravilhosos” e “surpreendentes” no verbete “Música”. Ele quer evidenciar que é a fusão entre a música e a poesia que traz à música antiga um poder expressivo incomparável tornando-a um dispositivo tão eficaz de atuação sobre a alma humana. Por outro lado, a música dos gregos não se subordinava ao gosto do público, não tinha em vista agradá-lo, e, portanto, não corria o risco de reforçar paixões nocivas: “Eles [os gregos] não buscavam senão comover a alma, e nós só queremos agradar os ouvidos [...]”, como escreve no verbete “Música”. A música não pode se restringir unicamente a proporcionar o prazer, o que, aliás, parecia aos olhos de Rousseau, ter se tornado sua principal função na sociedade francesa do século XVIII, onde se tem a ascensão de uma burguesia moldada pelos modelos culturais impostos pela nobreza. A discussão acerca do papel pedagógico do teatro e da ópera envolvia, na época, grandes expoentes da filosofia e do mundo das artes. Rousseau dedica ao problema a sua *Carta a d’Alembert sobre os Espetáculos*, na qual contrapõe aos espetáculos operísticos franceses uma modalidade de espetáculo tipicamente republicana: a festa pública genebrina. O critério ético é a diretriz que permite julgar o valor estético da música, de tal modo que não se pode compreender suas teorias musicais sem levar em conta também uma teoria das relações entre os homens.

O valor estético da arte do músico não está na complexidade de seus artifícios técnicos; o que poderia parecer sinal de progresso, para Rousseau, indica retrocesso. A mesma lógica presente, no seu pensamento, nas análises sobre os demais domínios da existência humana, preside também o domínio das artes. Os elementos que compõem o seu ideal de música remetem à ideia de simplicidade e força expressiva. A harmonia, tal como a consideram os modernos, representa, para ele, um depauperamento, já que se sustenta da arbitrariedade de convenções que retiram da música seu poder expressivo original diretamente associado à melodia. E se a harmonia é considerada por ele como a prova cabal da decadência que se abateu sobre a sociedade, é porque a música tem estreita relação com aquela que a produz, como se lê no capítulo XIX do *Ensaio*. A censura ao excesso de artifícios também na música se insere no âmbito de uma crítica mais ampla à sociedade de seu tempo; ele visa a Europa barroca e seu gosto exacerbado pelo excesso dos signos que afastam o homem cada vez mais de si mesmo e está na origem da ruptura social.

⁵⁶ ROUSSEAU, *Oeuvres Complètes*. 1995, p. 411.

A música rousseauiana se propõe assim como um fenômeno estético e ético-político porque capaz de subverter as relações sociais costumeiras. Ao extrapolar o universo simbólico, ela transcende a expressão pela palavra mediante a rejeição de conteúdos previamente determinados, conteúdos articulados segundo as regras gramaticais da língua. Na música pensada por ele, a imaginação, essa faculdade ambígua que atua junto ao entendimento, cede lugar às sensações áudio-fônicas. É na melodia que se concentra toda a riqueza expressiva das canções populares. Não se pode deixar de lembrar as romanças da *Nova Heloísa*, que, cantadas em uníssono, durante as vindimas, traduzem espontaneidade e autenticidade na experiência do convívio social. Elas suscitam a alegria, sentimento capaz de unir indivíduos de uma mesma coletividade e atingir mais diretamente o espírito humano. Como não se lembrar da belíssima descrição da festa primitiva do *Ensaio*, abaixo transcrita?⁵⁷ A festa improvisada do Regimento de Saint Gervais da *Carta a d'Alembert*, que traz à tona a lembrança da infância, também se constrói a partir do canto partilhado pela comunidade recém-criada pela própria música.

A música, em Rousseau não se restringe ao repertório de signos, como aqueles de uma gramática, o que significaria exprimir pura e simplesmente aquilo que esse repertório permite que se expresse. Ela é, antes de tudo, o que assegura a expressão do “eu interior” em toda a sua autenticidade, tornando possíveis relações sociais mais dignas. A linguagem metafórica da música na constituição do *ethos* engendra uma nova dimensão de existência possível: aquela que favorece a saída do isolamento e solidão imposta aos homens nas sociedades ocidentais modernas.

THE METAPHORIC LANGUAGE OF MUSIC IN THE CONSTITUTION OF *ETHOS*

Abstract: Among Brazilian scholars, the author of *Letter on French Music* is not usually studied considering the philosophical interest aroused by Music; however, this area has never ceased to be part of his intellectual concerns. In the mid-twentieth century, the critical tradition of Rousseauian studies brings to light some of the writings on Music and raises the problem of the insertion of Music in Rousseau's work as a whole. The discussion to guide the text presented here aims to determine whether, and to what extent, Plato's thought on Music could have been an inspiration source for the elaboration of the notion of Music in J.-J. Rousseau's thought. Rousseau's notion of Music has a similar configuration to that of Ancients' *mousiké*, since it is not restricted to a mere phenomenon perceptible by hearing, but is defined by its articulation with the *ethos*, transmuting itself into a principle capable of supporting both in their theories on Music and on Ethics and Politics.

Keywords: Rousseau – music – language – *ethos*.

⁵⁷ “Sob velhos carvalhos, vencedores dos anos, uma juventude ardente aos poucos esqueceu a ferocidade. Acostumaram-se gradativamente uns aos outros e, esforçando-se por fazer entender-se, aprenderam a explicar-se. Aí se deram as primeiras festas – os pés saltitavam de alegria, o gesto ardoroso não bastava e a voz o acompanhava com acentuações apaixonadas...”. (ROUSSEAU, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 1978. p. 183).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas M. da Gama Cury. Brasília : Editora da UnB, 1997.

BACZKO, Bronislaw. *Rousseau: solitude et communauté*. Tradução do polonês por Claire Brendel-Lamnhout. Paris: Mouton, La Haye, 1974.

CORREA, Paulo da Cunha. *Harmonia : mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.

DELON, Michel. *L'idée de énergie au tournant des lumières*. Paris: P.U.F., 1988.

DERRIDA, Jacques. *Grammatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva/Editora Universidade de São Paulo, 1973.

DUCLOS, M. *Comentários à Grammaire Générale et Raisonnée de Port-Royal* de Arnaud e Lancelot. Genebra: Slatkine, Reprints 1993.

EIGELDINGER, M. *Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'Imaginaire*. Neuchâtel: Ed. la Baconnière, 1962.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde La Antigüedad hasta El siglo XX*. Tradução C. G. Perez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

GOBRAY, Ivan. *Vocabulário Grego da Filosofia*. Tradução: Ivone C. Benedetti; revisão técnica: Jacira de Freitas; caracteres gregos e transliteração do grego: Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Antropologie et Politique - Les Principes du système de Rousseau*. Paris: J. Vrin, 1974.

GOLDSCHMIDT, Victor. "Le problème de la civilization chez Rousseau". In *Manuscrito*, Vol. III, nº 2, abril de 1980, pp. 93-126.

JAEGER, Werner. *Paidéia : a formação do homem grego*. Tradução : Arthur M. Parreira ; adaptação do texto para a edição brasileira Mônica Stahel M. Da Silva ; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIPPMAN, Edward. A. *Musical thought in Ancient Greece*. New York: Da Capo Press, 1975.

MOUSOPOULOS, Evangelos. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. 2ª ed., Paris: P.U.F., 1989.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PLATÃO. "Fedro". In: *Diálogos III*. Tradução, introdução e notas LledóIñigo. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

PLATÃO. “Timeu”. In: *Diálogos VI*. Tradução, introdução e notas Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia Antiga. Antiguidade e Idade Média*. Volume 1. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Dictionnaire de Musique. In: *Oeuvres Complètes*, Col. de la Pléiade, Volume V, 1995a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995 b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. In *Coleção Os Pensadores*. Tradução de Lourdes Santos Machado; introdução e notas Paul Arbousse Bastide e Lourival Gomes Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

STAROBINSKI, Jean. Apresentação e notas ao “Essai sur l’origine des langues”. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

TATON, René. *La ciencia antigua y medieval (de los orígenes a 1450)*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985, 2ª ed. Título original: *La science antique et médiévale (Des origines à 1450)*.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.