

Luciano da Silva Façanha

FILOSOFIA E LITERATURA

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO

Seguido de

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA



EDUFMA

FILOSOFIA E LITERATURA

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO

Seguido de

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva

Vice-reitor Prof. Dr. Leonardo Silva Soares

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Diretora Dra. Suênia Oliveira Mendes

Conselho Editorial Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso

Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni

Profa. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira

Prof. Dr. Márcio José Celeri

Profa. Dra. Diana Rocha da Silva

Profa. Dra. Gisélia Brito dos Santos

Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa

Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva

Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues

Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro

Profa. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Bibliotecária Iole Costa Pinheiro

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Luciano da Silva Façanha

FILOSOFIA E LITERATURA

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO

Seguido de

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA

São Luís



EDUFMA
2024



Copyright © 2024 by EDUFMA

Capa Luana Sousa Santos de Andrade

Revisão Juliana Lobo

Normalização Lislei Santos Luz

Projeto Gráfico Yvan Viana e Sansão Hortegal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Façanha, Luciano da Silva.

Filosofia e literatura: da antiguidade clássica à modernidade da ilustração. Seguido de 13 ensaios sobre filosofia e literatura / Luciano da Silva Façanha. – São Luís: EDUFMA, 2024.

479 p.

ISBN: 978-65-5363-394-0

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Estética. 4. História e crítica. 5. Filósofos – Aspectos literários. I. Título.

CDD 801
CDU 82:1

Ficha Catalográfica elaborada pela Diretoria Integrada de Bibliotecas (DIB)-UFMA
Bibliotecário: Erlane Maria de Sousa Alcântara - CRB 13/512

PRODUZIDO NO BRASIL [2024]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste e-book pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão dos autores.

EDUFMA | Editora da UFMA
Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

Filosofia e Literatura



Não se trata aqui de desconstrução, mas de mostrar que esse parentesco é como aquele dos dois pássaros de que falava um livro hindu, que estão sentados sobre o mesmo galho e, entretanto, se ignoram.

(Benedito Nunes)

À memória de meus avós
Cesário e Rosalina.
(Razão e Sensibilidade)

Agradecimentos



Gostaria de agradecer algumas pessoas que despertaram em mim todas essas reflexões estéticas e que me fizeram pensar a relação entre filosofia e literatura: ao Professor **Furtado** (*in memoriam*), que, ainda no ensino médio, despertou em mim os escritos feitos com a pena da galhafa e tinta da melancolia, antevendo o que saiu desse conúbio. À Professora **Arlete Nogueira da Cruz Machado**, às aulas encantadas da graduação, preciosas, presença de arte-pensamento. Gostaria de agradecer ao professor **Benedito Nunes** (*in memoriam*), que tive o privilégio de conhecer ainda na graduação de filosofia, quando estive em São Luís por duas ocasiões; ali, todas as minhas suspeitas se confirmaram, pois percebi a possibilidade da sensível conjugação entre filosofia e literatura com a crítica literária. Agradeço, de modo muito especial à Professora **Maria Constança Peres Pissarra**, minha orientadora para sempre, minha amiga, que além da acolhida rousseauísta, foi quem me apresentou pela primeira vez a vertente estética de Rousseau no curso concernente a *Carta sobre os espetáculos* de Rousseau. Desde então, ingressei na senda rousseauniana... À inspiração e ao privilégio das aulas da Professora **Jeanne Marie Gagnebin**, no mestrado e doutorado da PUC-SP, que tratavam da presença de filosofia e literatura, e que despertaram em mim a questão autobiográfica em Rousseau. Ao Professor **Bento Prado Junior** (*in memoriam*), que, durante o doutorado, tive a oportunidade de assisti-lo numa belíssima conferência em setembro de 2006, quando encerrava o colóquio do nosso grupo de tradução “Cidadão de Genebra” em torno das *Cartas Escritas da Montanha*. Na ocasião, pude finalmente ratificar as minhas expectativas em continuar lendo Jean-Jacques

Rousseau, pois, naquele discurso sobre *Belas-Letras e Belas-Artes*, havia *poética*, *estética*, havia *filosofia*, havia *literatura*. Ao curso Ilustrado do Professor **Luiz Fernando B. Franklin de Matos**, que realizei no doutorado e que muito me inspirou para a escrita dos textos sobre filosofia e literatura na modernidade da Ilustração, principalmente pelos valiosos esclarecimentos no interior do próprio tema, capaz de aliar rigor e vigor nos estudos setecentistas. Agradeço o tracejamento das linhas que separam e unem ao mesmo tempo as obras de diversos autores setecentistas, os gêneros literários da Filosofia e das Belas-Letras. À Professora **Márcia Manir Miguel Feitosa**, colega, amiga, alguém que dividiu comigo, em muitos momentos, disciplinas sobre Linguagem, Filosofia e Literatura nos cursos de Pós-Graduação. Literalmente, realizamos o diálogo entre Filosofia e Literatura, Razão e Sensibilidade. Por fim, gostaria de agradecer ao grupo de estudo que lidero, **Gepi Rousseau UFMA/FAPEMA/CNPq**, que esse ano fez 18 anos de existência, pelos agradáveis encontros e proveitosas discussões. Aos **alunos** e **alunas** que têm prosseguido com estudos sobre essas questões, pois é algo que me estimula a publicar mais este livro e incita a atividade do pensar e do sentir.

Como autor e organizador deste livro, expresso meu agradecimento à chancela da EDUFMA, à verba PROAP/CAPES do PPGCult-Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, que abriu a Chamada Interna AFP N^o 01/2023, referente ao Pagamento de Auxílio Financeiro ao Pesquisador através do Recurso Próprio (2023), que possibilitou a publicação deste livro, além do financiamento da CAPES (Finance code 001), que viabilizou a concretização desta publicação. Agradeço a todos que contribuíram de uma forma ou de outra para a execução deste projeto. Esta publicação em referência é decorrente do meu projeto de pesquisa

intitulado FILOSOFIA e LITERATURA: da recusa da narrativa romanesca ao consentimento público do romance pelos filósofos da ilustração, Edital FAPEMA UNIVERSAL-06301/22 – apoio a projeto de pesquisa – Universal e Resolução nº 2.594-CONSEPE, de 13 de junho de 2022 (projeto de pesquisa), também, EDITAL FAPEMA Nº 04/2023 - BOLSA DE ESTÍMULO À PRODUTIVIDADE EM PESQUISA, todos vinculados à linha de pesquisa LP1 Expressões e Processos Socioculturais do PPGCult.

Luciano da Silva Façanha

Sumário

Apresentação, por Márcia Manir07

Prefácio ao livro de L.F., Jeanne Marie Gagnebin.....15

INTRODUÇÃO21

FILOSOFIA E LITERATURA: DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO35

CAPÍTULO 1: POESIA E RAZÃO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: a filosofia em suas formas literárias 36

1.1 Mito, poesia e filosofia.....36

1.2 Do Pensar mítico ao Sentir filosófico: linguagem, instalação do problema nos discursos. 43

1.3 Íon, dos narradores, dos rapsodos: sobre a inspiração poética.. 52

1.4 A República, livros II, III e livro X. A expulsão dos poetas: emblema da querela..... 54

1.5 Aristóteles, Poética: poesia, história, verdade e a verossimilhança 75

1.6 Passagem para a modernidade 78

CAPÍTULO 2: HOMENS DE LETRAS: diálogo possível entre a Filosofia e a Literatura, a partir do respeito às fronteiras – “Canta para mim, ó Musa”82

2.1 Beleza e Verdade, Poesia e Pensamento, Literatura e Filosofia82

2.2 Homens de Letras	98
2.3 Rousseau, uma Poética na Filosofia do Século XVIII.....	101
2.4 Filosofia e Belas-Letras, diálogo possível.....	107

CAPÍTULO 3: A NEGATIVIDADE DA MIMESIS TEATRAL REALIZADA POR ROUSSEAU:
 atualização da crítica de Platão na modernidade

3.1 Rousseau, crítico das artes na modernidade da Ilustração.....	119
3.2 Função pedagógica do teatro, nervo da querela.....	120
3.3 Analogia da arte do romance à arte teatral: crítica à ideia de individualização da cena nas respectivas representações.....	132
3.4 Contextualização da composição da crítica à mimese teatral nos escritos de Rousseau	135
3.5 A publicação do verbete Genebra	140
3.6 Os espetáculos possíveis, as Festas Cívicas	144
3.7 Atualização da crítica de Platão por Rousseau no ensaio Da imitação teatral	149

EXCERTO DE UMA AULA À GUIA DA FILOSOFIA E LITERATURA.....

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA.....

1. Platão: crítica e censura à poesia.....	182
2. A refutação da representação poética na estruturação racional da cidade	209
3. A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau.....	233

4. Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau	255
5. A representação do amor nos quadros das paixões: da crítica teatral ao árduo consentimento do romance	301
6. Diderot e Rousseau: duas perspectivas acerca do gosto na ilustração	320
7. Algumas questões de forma e conteúdo em O filho natural	335
8. Considerações acerca das categorias dos prazeres e suas causas na obra O Gosto do Barão de Montesquieu	355
9. Filosofia e Literatura: uma introdução às questões sobre o gosto e as artes para os Homens de Letras: Voltaire, Diderot e Rousseau	382
10. O prenúncio da “natureza romântica” na escrita de Rousseau.....	398
11. A fratura da estética classicista a partir do pré-romantismo de Rousseau	415
12. Os silêncios poéticos das prosas: Rousseau por Sartre	437
13. Da faculdade do juízo como fronteira entre a estética e a política	451

Apresentação

O livro que ora se enuncia sob o título *Filosofia e Literatura: da antiguidade clássica à modernidade da Ilustração. Seguido de 13 ensaios sobre filosofia e literatura*, de autoria do Prof. Luciano Façanha, da Universidade Federal do Maranhão, traz à tona, por meio de uma reflexão crítica e vigorosa, as aulas ministradas na graduação em Filosofia e em Letras e na pós-graduação interdisciplinar em Cultura e Sociedade acerca da difícil, mas sedutora articulação, entre duas áreas do conhecimento que aparentemente dialogam entre si. Aparentemente, é bom salientar, pois nem sempre tem sido “amistoso” esse diálogo, haja vista o que se registra desde o nascimento da filosofia.

A tensa relação entre a teoria filosófica e a arte literária tem gerado frutos semeados, de forma singular, no campo da estética, o que levou Luciano Façanha a pensar e a criar artifícios no sentido de dar vazão em suas aulas a essa problemática ambientada num período histórico-cultural específico – o da antiguidade clássica e o da modernidade da Ilustração -, em que pesem a contribuição especialíssima de Platão, Aristóteles e Rousseau.

Nos 13 ensaios em que são tecidos os possíveis liames que interligam a Filosofia e a Literatura, todos publicados em revistas brasileiras entre os anos de 2012 e 2022, Luciano Façanha, procurando agregar conhecimento com ex-orientandos e colegas de profissão, abre possibilidades de leitura que abarcam desde a representação poética e o gênero dramático até o romance filosófico prenunciado por Rousseau em sua natureza romântica. Ensaios construídos em dez anos sob os lemas da verdade e da mentira, da

razão e da sensibilidade. Meandros por vezes conflituosos por onde transitam a ciência e a arte desde sempre. Meandros permeados pela linguagem, como ressalta Benedito Nunes num ensaio para o livro *Teoria da literatura e suas fontes*, de Luiz Costa Lima, intitulado “Literatura e filosofia: (*Grande sertão: veredas*)”, a propósito de um estudo sobre a obra-prima de Guimarães Rosa.

Descortinar o “solo metafórico da filosofia” significa pensar se a filosofia não seria uma espécie de literatura. Uma a dissimular e outra a revelar. Sem discriminação. “Ao conhecer a literatura”, conclui brilhantemente Nunes, “a filosofia tende a ir ao encontro de si mesma, a fim de não somente interrogá-la, mas também, refletindo sobre um objeto que passa a refleti-la, interrogar-se diante e dentro dela” (Nunes *apud* Lima, 2002, p. 217). É a que se propõe essa obra que vem a lume: ao reconhecimento do ser filosófico a partir da literatura, num entrelaçamento sem limites.

Márcia Manir Miguel Feitosa

Professora Titular do Departamento de Letras da UFMA

São Luís, Maranhão.

Prefácio ao livro de L.f.



Ao escrever sobre as relações entre filosofia e literatura, o Professor Luciano da Silva Façanha se inscreve numa bela linha-gem filosófica brasileira, representada por Benedito Nunes, Gerd Bornheim e Bento Prado Júnior, todos autores que Luciano, muitas vezes, consulta e cita. Parece ter havido, nesta geração, menos medo de ler poetas e escritores, mesmo sendo filósofos - e filósofos sérios! Será que esta ousadia se perdeu por causa da especialização e da obrigação a “produzir” que caracteriza muito mais a academia de hoje? Como se tivéssemos pavor de não saber em qual categoria do famoso Curriculum Lattes devemos colocar nossos artigos ou, simplesmente, nossos projetos de pesquisa.

Neste contexto, é muito bom poder ler um livro que ousa retomar, hoje, a questão das relações entre filosofia e literatura.

Ora, parece ser também uma atitude muito apreensiva que está na fonte da desconfiança em relação àquilo que chamamos, hoje, de literatura, e que se manifesta na origem da filosofia, posição articulada por Platão em vários diálogos contra a poesia, contra os belos discursos dos sofistas e, mais ainda, contra a mediação da escrita e da escritura. Desconfiança retomada por Rousseau – em redor do qual gravitam a maioria dos textos apresentados por Luciano Façanha -, já que o filósofo data o início de suas infelicidades a partir da publicação e do sucesso do seu *Discurso sobre as Ciências e as Artes*. Isto é, quando ele, um músico provinciano e obscuro se torna um premiado escritor na capital francesa...

Em Platão, a instauração do discurso filosófico se dá em oposição a dois tipos predominantes na educação ateniense de então: a

poesia (em particular, Homero) e uma nova técnica de persuasão, o discurso elaborado pelos professores de retórica (geralmente estrangeiros, de fora de Atenas, ou “metecas”), discurso que permite influenciar as decisões políticas dos cidadãos. Platão e, depois dele toda a tradição clássica, os chama de Sofistas. Contra os Sofistas, mas também contra os mitos muitas vezes escandalosos dos poetas, Platão se esforça em estabelecer uma prática discursiva que procura pelo “ser verdadeiro” (*to on ontôs*), um ser que se situa além do *logos*, mas ao mesmo tempo o fundamenta, uma prática de busca, entre cidadãos que não são concorrentes, mas amigos, um exercício que vai se chamar de filosofia. Não se trata, portanto, nem de influenciar nem de convencer nem de emocionar nem mesmo de agradar: trata-se de encontrar, tateando pelas palavras e pelos argumentos, o caminho (*hodos*, o método dirá Descartes) em direção ao Verdadeiro.

A oposição entre oralidade e escrita no fim do *Fedro* se inscreve na oposição maior entre uma concepção “performativa” da linguagem, um *logos* que produz efeitos como o diz Górgias, o grande “Sofista”, e uma concepção “epistémica”, uma linguagem como um instrumento, um *organon* que deveria nos ajudar a nos aproximar cada vez mais da verdadeira Realidade. Instrumento imprescindível, mas dirá Platão na *Carta Sétima*, sempre insuficiente, fraco, *asthènes*, porque tal Verdade existe muito além das palavras. Essa transcendência explica também por que deixar textos escritos como se fossem preciosos pode talvez ajudar uma memória deficiente na velhice, mas não tem importância real, sim, beira o supérfluo e mesmo o ridículo. Os textos escritos e publicados não visam alcançar a conversão da alma, mas a fama e o sucesso mundanos, diria Rousseau, eles somente lisonjeiam e são frutos da nossa vaidade.

Jean-Jacques retoma, pois, o gesto platônico em todas as

suas contradições já que, como Platão, escreve, escreve, escreve. Não nos deixou tanto *Diálogos* (um gênero filosófico inventado por Platão, mas inspirado pelas tragédias e comédias dos poetas), mas tratados, ensaios, cartas, romance, autobiografia (as *Confissões*) e até um intermédio musical, uma miniópera (*Le devin du village*).

Por que razões escreve Rousseau? Certamente também com um intuito pedagógico, como Platão, para alcançar uma organização social mais justa, para corrigir os erros dos homens de seu tempo, tão afastados da simplicidade da autêntica virtude. No entanto, também é para ser reconhecido como sendo ele mesmo, sim, um homem justo, honesto, sincero, próximo desta virtude originária apesar de ele ter conquistado fama e sucesso. Como Starobinski bem mostra, é, pois, porque Rousseau ficou famoso graças à escrita e à música que ele, agora, sofre de inveja e de calúnia, até por parte dos seus amigos enciclopedistas. Luciano Façanha tem vários artigos sobre essas brigas dolorosas e humilhantes nas quais o lado paranoico de Rousseau e o lado cruel, especialmente de Voltaire, se alimentam reciprocamente. Rousseau que era tímido e “gauche”, que não sabia como se comportar na “sociedade”, agora paga o preço da reputação, enfim alcançada, pela inveja e a maledicência. A passagem da obscuridade à reputação produz na existência pessoal de Jean-Jacques a mesma ruptura que a introdução (necessária, mas infeliz) de um primeiro convívio social entre os homens ainda no estado de Natureza; isto é, a passagem da primeira à segunda parte do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Oriundo das primeiras reuniões nas quais homens e mulheres cantavam e dançavam juntos em redor de uma bela e grande árvore, o olhar amoroso e admirativo pelo outro se transforma rapidamente no desejo de ser, igualmente, objeto de admiração e cobiça, desejo universal de reputação, e de honras que a nós todos devora e produz nossa perdição,

esse amor próprio, *amour-propre* que nos rouba até o verdadeiro sentimento íntimo de nossa existência e da alegria de viver.

É notável que essa bela evocação das primeiras festividades em redor de uma árvore frondosa ainda ecoa no ideal da “festa cívica” que, como Luciano Façanha descreve nas suas pesquisas sobre a crítica de Rousseau ao teatro, em particular na *Carta a d’Alembert*, seria o único espetáculo adequado numa república de homens livres e iguais, porque nela atores e espetadores seriam idênticos: isto é, não agiriam para atrair o olhar do outro, mas para expressar seus sentimentos, suas dores e alegrias sem disfarces.

Mas se Rousseau condenou os prazeres do teatro, ele porém vai dar ao gênero literário do *romance* suas primeiras letras de nobreza. Isso com certeza em virtude do apreço que o toca e comove na expressão imediata das paixões que também acontece na festa cívica. Luciano descreve bem como, até a *Nouvelle Héloïse*, o romance era tido como um gênero efeminado e sem relevância, em oposição aos ensaios filosóficos ou científicos. O romance escrito por Rousseau consagra a primazia e a força dos sentimentos autênticos e naturais que, muitas vezes, entram em conflito com as regras convencionais da convivência social. Reencontramos, então, esse mesmo embate entre uma natureza livre e originária e as regras de uma cultura artificial e muitas vezes opressora, mesmo que estas regras sejam até um certo grau necessárias à vida em comum (ver *O mal-estar na civilização* de Freud!). Até hoje presente no tema do amor proibido, o conflito entre virtude e paixão vai agora acompanhar toda literatura romanesca moderna e contemporânea. Luciano Façanha explicita em particular a força dessa temática no movimento alemão do *Sturm und Drang* e no romance de juventude de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*.

O embate entre filosofia e literatura adquire então novas dimensões. Tanto na filosofia de Rousseau, como naquela de Platão, existe uma forte preocupação pedagógica para corrigir os erros de seus concidadãos. Quando poesia ou teatro levam seus ouvintes e leitores a desprezar a educação da alma e a cair no ‘divertimento’ e na hipocrisia social, essa beleza enganadora das palavras deve ser denunciada e corrigida. Agora, uma diferença histórica importante entre os dois filósofos deve ser ressaltada. Em Rousseau, em particular com as *Confissões*, uma outra preocupação vem à luz: a necessidade de combater a inveja e a maledicência contra a figura de autor que ele encarna. Podemos até nos perguntar se essa nova preocupação não se torna predominante para Jean-Jacques. Por razões sem dúvida subjetivas, mas antes de tudo históricas e de organização social, por seu estatuto aristocrático de eupátrida, Platão, felizmente, estava livre de tal preocupação: ou melhor ele não precisava se defender a si mesmo, mas se consagrou a reabilitar Sócrates, seu mestre condenado e executado pela democracia.

Condenado ou a se calar ou a escrever e a se justificar (para não ser por assim dizer “cancelado” no sistema de então), Rousseau quer descrever com honestidade sua alma e suas ações e oferecer a um público corrompido o modelo de um homem sincero e simples, generoso e sensível, um homem próximo de nossa natureza originária em oposição à corrupção e artificialidade da civilização, da grande cidade (Paris) e da Corte. Mas só vai atrair mais críticas por vaidade e por misantropia ridícula em vez de conseguir desfazer as campanhas de calúnias e de exclusão a seu respeito. Críticas cruéis, mas que um leitor um pouco desconfiado e cansado, talvez suspeitando das inúmeras declarações de inocência e de sinceridade de Jean-Jacques, pode até um certo grau acompanhar.

No decorrer da redação de suas *Confissões*, Rousseau percebe ele mesmo que essa obra que deveria inocentá-lo nunca atinge a transparência almejada pois passa pelo artifício das palavras, mais ainda dos signos arbitrários da escrita. Em sua materialidade opaca, a escrita não consegue redimi-lo, como se um círculo vicioso o enredasse numa dinâmica infinita e infernal de novas acusações e de novas tentativas de justificação. Resta-lhe retirar-se na solidão e reencontrar a si mesmo na beleza da Natureza, em sublimes *devaneios* solitários. Sublimes, sim, mas quase incomunicáveis.

Jeanne Marie Gagnebin

Livre-docente em teoria literária na UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Introdução

A escrita deste livro começou com palavras, conforme o pensador italiano contemporâneo Benedetto Croce (1947), que considera que o mero ato de expressão por meio de palavras já implica um fato estético e, portanto, literário. Isso possibilitou a criação e abertura deste texto, pois a perspectiva desta obra ocorreu a partir da oralidade, já que os textos foram construídos como consequência de algumas aulas expositivas orais, ministradas para disciplinas, desde quando ingressei na Universidade Federal do Maranhão, entre elas: *Filosofia e Literatura*, para os discentes dos cursos de Filosofia e Letras; e as disciplinas *Linguagem, Literatura e Filosofia*, além de *Discurso, Estética e Representação*, ambas do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão.

No decorrer das aulas, fui selecionando algumas lições sobre os temas que constituem o assunto principal deste livro, Filosofia e Literatura, oferecendo ao leitor uma orientação sobre os principais problemas dessa relação, nem sempre amistosa, na tentativa de conhecer e desvelar as relações entre ambas as áreas, perceber suas possíveis articulações e fronteiras, além da produção entre diversos autores e suas respectivas formas de expressão. Apresento, portanto, ao leitor uma compreensão do raciocínio lógico e dos caminhos de sensibilidade e intuição contidos no pensamento ocidental.

O assunto do livro, Filosofia e Literatura, é também a própria questão ontológica. Daí a estrutura de alguns recortes operados pelo pensamento estético, sobre como as relações se desenvolveram, como as fronteiras foram se estabelecendo em alguns períodos di-

ferentes, suas divergências e convergências. Aqui se escolheu um contexto histórico e cultural bem específico, o da antiguidade clássica e da modernidade da Ilustração enquanto um problema da estética.

Ressalta-se que, eventualmente, quando os filósofos e teóricos falam de leis e de critérios para as artes, isso não é prescrito pela estética, pois não possui caráter normativo e nem valorativo, muito menos critério para o crítico, mas a forma, o método como a crítica é realizada, isso sim constitui um dos muitos problemas sobre o qual a estética deve refletir, conforme ressalta Luigi Pareyson (1989). O autor considera que a estética é filosofia, isto é, reflexão especulativa sobre a experiência estética do artista, do leitor, do fruidor de qualquer beleza, do crítico, do historiador, do técnico da arte. Claro que na atualidade, a estética designa “toda a reflexão filosófica sobre a Arte” (Huisman, 1984, p. 15).

Portanto, a questão central seria a forma, o motivo pelo qual o filósofo critica o poeta, diverge, mas, também, confabula e convive de forma tranquila em épocas diferentes. É nessa perspectiva que pretendemos expor o problema estético que há entre filosofia e literatura; na verdade, são **reflexões filosóficas** ou **reflexões estéticas** sobre temas que surgem bem antes do aparecimento do próprio substantivo “estética”, porque se concorda plenamente com Nunes (1999, p. 13-22), que destaca que o interesse da filosofia pelas artes, pela literatura, enquanto meios de conhecimento, somente prosperou após Emmanuel Kant, principalmente com os chamados neokantianos. Esse momento é denominado de Romantismo, quando já se concebia uma ligação entre o poético e o filosófico.

Por outro lado, a Estética somente se configurou integralmente na primeira parte da *Crítica do Juízo* (1790) de Kant. Mesmo com o nascimento da disciplina filosófica com esse nome, o termo

só apareceu no século XVIII com o intelectual Alexander Baumgarten¹, que, pela primeira vez, associou os conceitos de Estética e Beleza, porém, manteve o conceito de poesia no estatuto de inferioridade. Sobre a descontinuidade entre filosofia e literatura, Bento Prado Junior assinala, na mesma linha de Benedito Nunes, sobre a configuração dada pela filosofia de Kant: por um lado, a “culminação da *Aufklärung*”, e, de outro, a “consciência” de transformação da “relação da filosofia com os outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e da leitura” (Prado Jr., 2001, p. 11).

Conforme a autora Talon-Hugon (2008, p. 28), a situação teórica da estética “comanda e explica a ausência de temas que, depois, se tornarão centrais para a estética como o gosto, a experiência, o prazer e o julgamento estéticos. A história da estética também é a história dos seus temas”. Assim, as reflexões estéticas anteriores à própria estética, ou seja, os debates travados desde a Antiguidade clássica até a Modernidade da Ilustração, além de influenciarem a disciplina que nasce, dizem respeito à atualidade da estética, constituindo uma espécie de matriz para os debates que

¹Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762) funda a disciplina **Estética**, com a publicação *Estética ou Teoria das Artes Liberais* em 1750. Usou pela primeira vez a palavra estética em 1735. O termo *aisthesis*, em grego, que derivou a palavra estética já existia, significando o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade (Baumgarten, 1993). Segundo Talon-Hugon (2008, p. 9), em *A estética: histórias e teorias*, explica que “de fato, o termo ‘estética’ não aparece senão no século XVIII, pela pena de Baumgarten que, primeiro, propõe o substantivo em latim (*aesthetica*) nas suas *Meditações Filosóficas* (1735), e depois em alemão (*die Ästhetik*) no seu *Aesthetica*, em 1750. Mas a invenção do nome não significa a invenção da disciplina. Senão, seria necessário excluir da estética não só o *Traité du beau* de Jean-Pierre de Crousaz (1715), mas também o *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* de Hutcheson (1725) ou o *Temple du Goût* de Voltaire (1733). Portanto, Baumgarten só inventa a palavra”. Acrescentaria também algumas obras importantes com data posterior, mas que também estavam na mesma discussão, como a obra *O Gosto* de Montesquieu, de 1753, escrita inicialmente como verbete para a *Enciclopédia*, com o objetivo de complementar os escritos sobre o gosto já elaborados por Voltaire, e algumas discussões com o esteta classicista Charles Batteux. Além do fragmento, *Sobre o gosto*, de Jean-Jacques Rousseau que se encontra no tomo V das obras completas de J.-J. Rousseau, editadas sob a direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, com datação proposta de 1759 e 1761. E o verbete, *Gosto*, do *Dicionário de Música* de Rousseau, de 1768.

são travados na contemporaneidade. Desse modo, essas reflexões filosóficas que são apresentadas e analisadas, e aparecem antes do termo e da disciplina, constituem os germes da estética, sem deixar, evidentemente, de semear na estética, que surgiria em breve, um grande interesse pela estética de hoje, dando muito o que pensar.

Destarte, o objetivo deste livro é mostrar alguns momentos importantes dessa relação, por vezes conflituosa, por vezes amistosa, como diria Benedito Nunes. Uma aproximação na diferença. São como vasos comunicantes, pois há quase uma mão dupla. É uma oscilação ocasionada por um parentesco entre Filosofia e Literatura, “como aquele dos dois pássaros de que falava um livro hindu, que estão sentados sobre o mesmo galho e, entretanto, se ignoram” (Nunes, 1993a, p. 5), ou seja, não se reconhecem, se ofuscam. “O relacionamento entre literatura e filosofia não é sempre solar. Há coisas da literatura que obscurecem a filosofia e vice-versa. É um relacionamento muito polêmico” (Nunes, 1993a, p. 5). Conforme o autor, a possibilidade de comprometimento e contaminação da filosofia com a literatura não aconteceria de acordo “com a literatura *lato sensu*, e sim com a poesia no sentido de *poesis*, esse aspecto de criação na linguagem” (Nunes, 1993a, p. 5). Assim, o paralelismo entre Filosofia e Literatura acontece desde a Antiguidade, como um confronto polêmico, cujo desenvolvimento integra parte considerável da história cultural do Ocidente (Nunes, 1993b, p. 191). No entanto, há, também, momentos de concordância, convívio harmonioso e conflitos evidentes tanto na antiguidade clássica quanto na modernidade da Ilustração.

Portanto, exponho a temática da seguinte maneira: **na primeira parte**, apresenta-se um livro intitulado de *Filosofia e Literatura: da antiguidade clássica à modernidade da Ilustração*, com

três capítulos inéditos e um excerto.

No primeiro capítulo: Poesia e Razão na antiguidade clássica: a filosofia em suas formas literárias, leva-se em consideração os seguintes subitens: 1.1. Mito, poesia e filosofia; 1.2. Do *Pensar* mítico ao *Sentir* filosófico: linguagem, instalação do problema nos discursos; 1.3. Íon, dos narradores, dos *rapsodos*: sobre a inspiração poética; 1.4. *A República*, livros II, III e livro X. A expulsão dos poetas: emblema da querela; 1.5. Aristóteles, *Poética*: poesia, história, verdade, e, a verossimilhança; 1.6. Passagem para a modernidade.

Desde o *Íon*, Platão hesita em saber em qual lado deve colocar os poetas, já que é demonstrado que sua inspiração não passa de um dom divino, portanto, sem compromisso com a verdade. Observa-se a admiração de Platão por Homero, por vezes algo bastante paradoxal, como aparece na *República*: “entre uma desconfiança frequentemente declarada e um fascínio por vezes confessado” (Talon-Hugon, 2008, p. 22), além da percepção da utilização dos mitos pelo próprio Platão, que acaba deixando transparecer uma ligação entre a imaginação e o que é verdadeiro.

Platão entrega-se a uma condenação geral da poesia, da arte da imitação, e o que interessa ao nosso propósito acerca da reflexão das questões entre filosofia e literatura é saber em nome do que essa condenação é feita. Isso, sem sombra de dúvida, choca os sentimentos de qualquer leitor moderno. Mas, conforme Havelock (1996), a questão é que o ataque de Platão à poesia é parte integrante de sua filosofia, caso a poesia seja vista tal como realmente era na época em que ele viveu. Arthur Danto (2020, p. 37), em sua última obra, retoma essa mesma questão já há muito discutida, de que “Platão definiu a arte como imitação, embora seja difícil dizer

se isso era uma teoria ou apenas uma observação, uma vez que não havia outro tipo de arte na Atenas de seu tempo”.

Assim, a arte, para Platão, parecia coisa de verdade, mas não é coisa de verdade. Ora, o objetivo de Platão era projetar uma cidade ideal, uma República, e estava disposto a se livrar dos artistas, pois alegava que a arte tinha pouco uso prático. Partindo dessa questão, surge o conflito entre filosofia e literatura em sua obra, pois, nesse período, “os escritos dos poetas eram utilizados para ensinar às crianças como se comportarem. Platão achava que a pedagogia moral deveria ser deixada ao encargo de filósofos, os quais não usavam imitações para explicar como as coisas são, mas sim a realidade (Danto, 2020, p. 37-38).

Como os gregos usavam de forma pedagógica os textos dos poetas com o objetivo de ensinar a conduta correta, Platão, por Sócrates, insiste que são os filósofos que conhecem as coisas mais elevadas, tirando, dessa forma, o artista do caminho. Logo, os filósofos poderiam ensinar e atuar como governantes. Em acréscimo, como bem afirma Jeanne Marie (2006, p. 194-195), “a relação conturbada que a obra platônica entretém com a obra homérica, relação de amor e ódio que sustenta todo o texto da República, sendo que esse texto é não só uma obra de filosofia política, mas também um tratado de educação contra os sofistas, e, mais ainda, contra a influência de Homero, o “educador da Grécia”.

Já a Poética de Aristóteles (2008), apresenta um sentido completamente diferente das ideias de Platão. O filósofo parte de uma prática efetiva da literatura, o teatro grego do século IV a.C., para ordenar essa diversidade empírica, desenvolver seus princípios e precisar seus conceitos e regras. Nesse âmbito, a *Poética* de Aristóteles se interessa pela arte mimética que hoje chamaríamos

de *literatura*. Ressalta-se que o termo *mimesis* em Aristóteles não tem a conotação negativa que tinha em Platão, pois a imitação não significa simplesmente cópia servil, pois, ao se servir do real, dá origem a um objeto que é novo, uma criação. Então, “Trata do possível, não do existente. Esta arte da *mimesis* tem por finalidade não o verdadeiro, como a história, mas o *verosímil*. Portanto, a *mimesis* é fabricação; imita a natureza no sentido em que produz *como* a natureza, repete o seu processo” (Talon-Hugon, 2008, p. 24).

O **segundo capítulo**, intitulado Homens de Letras: diálogo possível entre a Filosofia e a Literatura, a partir do respeito às fronteiras – “*Canta para mim, ó Musa...*”, traz os seguintes subitens: 2.1. Beleza e Verdade, Poesia e Pensamento, Literatura e Filosofia; 2.2. Homens de Letras; 2.3. Rousseau, uma Poética na Filosofia do Século XVIII; 2.4. Filosofia e Belas-Letras, diálogo possível.

Em se tratando da filosofia da Ilustração, o diálogo possível entre Filosofia e Literatura se dá a partir do respeito às fronteiras. Esse fator é determinante, principalmente para a *filosofia*, que é persuadida de que a *beleza* quando não fere e nem extravasa, pode perfeitamente beneficiar a verdade. Evidentemente que a Literatura se torna um poderoso instrumento de divulgação, pois fornece à Filosofia da Ilustração uma dimensão mais ampla e vital para os seus objetivos de alcançar sua influência na sociedade, aproximando-a da razão. Sabe-se que de Platão a Kant, passando pelos escolásticos e pelos modernos Fontenelle, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau e Kant, os filósofos nunca deixaram de ouvir e apreciar o canto das Musas. No entanto, são raros aqueles que não censuraram o enleio sensível da palavra imaginosa, por forçar a aceitação das aparências e facilitar o domínio das paixões. Mais raros ainda são aqueles que expressamente decidiram acatá-la e

seguí-la (Nunes, 1993b, p. 83).

Já o **terceiro capítulo**, intitulado A negatividade da mimesis teatral realizada por Rousseau: atualização da crítica de Platão na modernidade, tem como subitens: 3.1. Rousseau, crítico das artes na modernidade da Ilustração; 3.2. Função pedagógica do teatro, nervo da querela; 3.3. Analogia da arte do romance à arte teatral: crítica à ideia de individualização da cena nas respectivas representações; 3.4. Contextualização da composição da crítica à mimese teatral nos escritos de Rousseau; 3.5. A publicação do verbete Genebra; 3.6. Os espetáculos possíveis, as Festas Cívicas; 3.7. Atualização da crítica de Platão, por Rousseau, no ensaio *Da imitação teatral*.

Em uma das maiores críticas da Ilustração, Rousseau faz o papel de um Platão no século XVIII. O genebrino argumenta que, modernamente, o teatro havia perdido a sua relação de identidade entre as virtudes cívicas e aquelas representadas no palco, como se poderia constatar ao se estudar as origens da tragédia grega. Algo bem diferente se passa com os espetáculos públicos, as festas cívicas, realizadas ao ar livre e sem o aparato cênico dos espetáculos. Essas festas seriam excelentes oportunidades para os cidadãos mostrarem-se tal como são, sem os obstáculos da representação, que é artificializada. Apresento também uma análise de um texto inédito do genebrino no Brasil. Sua tradução está no prelo, *Da Imitação teatral*, em que o filósofo faz uma atualização sobre a negatividade *mimética* de Platão de forma pormenorizada.

A inclusão do **Excerto de uma aula à guisa da Filosofia e Literatura** deve-se à justificativa de que os capítulos iniciais são, em alguma medida, frutos da oralidade, contudo, estão organizados de forma textual para este livro. Entretanto, esse excerto é considerado pertinente para este livro, pois ele está no formato oral,

sem ter sido editado, mas discutido e verbalizado em sala de aula, com coisas que são ditas apenas numa conversa, numa fala e não numa escrita organizada para publicação. Vale ressaltar que esse excerto trata de Filosofia e Literatura, e, futuramente, pretende-se desenvolvê-lo de forma mais fundamentada e textual.

A **segunda parte do livro**, cujo título é *Ensaaios sobre Filosofia e Literatura*, é constituída de 13 textos que apareceram em lugares diversos, publicados em várias revistas brasileiras, entre os anos de 2012 e 2022. Cada texto está *ipsis litteris* ao publicado no periódico e com informação de onde foi extraído. Os ensaios foram escolhidos de acordo com a temática, todos já publicados em lugares diversos, mas, agora, publicados de forma conjunta, com o intuito de aproximar os vários estudos do tema, a partir de diferentes aspectos, num só livro, facilitando a pesquisa do leitor sobre o referido assunto. Portanto, além dos três capítulos elaborados para este livro e a inclusão do excerto, a reunião dos 13 textos objetiva apresentar as diversas possibilidades do tratamento da temática que tenho atuado, indicando questões, sobretudo no que se refere à estética do século XVIII. Alguns textos foram publicados de forma conjunta, com ex-orientandos/as e colegas professores, outros são publicações individuais, quase sempre temáticas de minhas aulas ministradas e, também, frutos de minhas pesquisas ao longo de minha carreira acadêmica.

Ensaaios sobre Filosofia e Literatura permitiu reunir textos que, embora aparentemente diferentes, tratam de um lugar comum entre a Filosofia e a Literatura, o espaço da estética. Portanto, os 13 ensaios estéticos com a temática proposta foram escritos a partir de apresentações orais em congressos, encontros, seminários, colóquios e aulas ministradas nas disciplinas citadas acima. Evi-

dentemente que, ao serem publicados, receberam uma nova roupagem para efeito das publicações em vários periódicos especializados e renomados. Porém, aqui, permanecem da mesma forma como apareceram pela primeira vez em cada periódico.

Começando pela antiguidade clássica, apresentamos dois textos sobre a querela entre poesia e filosofia e seu emblema, **a expulsão dos poetas da cidade**: *Platão: crítica e censura à poesia*; e *A refutação da representação poética na estruturação racional da cidade*. Os dois textos abordam a censura, condenação e rejeição da poesia, considerando a concepção de Platão na obra *A República* como um instrumento para a formação da polis, indo de encontro ao modelo tradicional grego de educação. Inclusive, contempla a análise da formulação do conceito de justiça como estrutura ideal para a consolidação da República, destacando, em decorrência disso, a demanda por uma reforma educacional que se daria a partir da crítica filosófica à figura do poeta. Este, por sua vez, é representante onisciente do saber, cuja linguagem ambivalente a distanciava do referencial de verdade segundo Platão.

Em seguida, são apresentados textos sobre a modernidade da ilustração, seguindo um roteiro de temas que começam pelo **“Teatro”**: *A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau*; *Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau*; e *A representação do amor nos quadros das paixões: da crítica teatral ao árduo consentimento do romance*. Os textos selecionados objetivam discutir e apresentar alguns pontos importantes da crítica de Rousseau aos espetáculos em geral, formulada na obra *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*. Insere-se o pensamento estético de Rousseau no contexto de

uma crítica da cultura e de um etnocentrismo da Ilustração.

Questões sobre o “Gosto”, “Forma e Conteúdo” estão presentes no texto *Diderot e Rousseau: duas perspectivas acerca do gosto na ilustração*. Investiga-se a relação entre razão e gosto nas concepções estéticas e filosóficas pensadas pela ilustração a partir dos filósofos Diderot e Rousseau. Em ambos, as noções de racionalidade, progresso, letramento e gosto são trabalhadas por meio de disposições diversas. Em Rousseau existe uma crítica às ciências e às artes, enquanto Diderot sustenta uma proposta pedagógica para o teatro. Em *Algumas questões de forma e conteúdo em O filho natural*, analisa-se a peça *O Filho da Natural*, de Diderot, buscando-se, nas escolhas formais, uma relação com seus ideais filosóficos e a concepção inicial do Drama Burguês. Traça-se um paralelo entre forma e conteúdo, e dialoga-se com a filosofia da Ilustração, servindo-nos do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de Diderot, e *O Filósofo e o Comediante*, do filósofo brasileiro Franklin de Matos, com o objetivo de tratar da aproximação do poeta dramático e do homem de letras defendida pelo enciclopedista. Já nas *Considerações acerca das categorias dos prazeres e suas causas na obra O Gosto do Barão de Montesquieu*, analisamos a estética do gosto no século XVIII, considerando a obra do Barão de Montesquieu de 1753, intitulado *O Gosto*, verbete escrito para fazer parte da *Enciclopédia* e complementar os escritos sobre o gosto já elaborados por Voltaire. Há, também, um paralelo junto às representações da mesma categoria do gosto com o pensamento estético classicista de Charles Batteux, contemporâneo de Montesquieu. No ensaio *Filosofia e Literatura: uma introdução às questões sobre o gosto e as artes para os Homens de Letras: Voltaire, Diderot e Rousseau*, analisamos, a partir do pensamento dos Homens de Letras, especialmente Voltaire, Diderot e Rousseau, a ideia de gosto como

requisito para o domínio das artes, tendo como contexto o século XVIII. O foco está na relação entre Filosofia e Literatura, no modo como esses pensadores percebiam a importância do domínio das artes para o alcance da razão.

Ademais, seguem reflexões sobre temas como o “**Pré-Romantismo e a Estética de Rousseau**”, em *O prenúncio da “natureza romântica” na escrita de Rousseau*, o qual apresenta e analisa as matizes rousseaunianas que desembocam tanto no primeiro romantismo, na Alemanha do *Sturm und Drang* de Goethe, quanto nas doutrinas políticas da Revolução Francesa, além da moral e filosofia da história de Kant. O décimo primeiro ensaio, *A fratura da estética classicista a partir do pré-romantismo de Rousseau*, trata sobre a mudança do paradigma da Estética setecentista e ressalta que, embora a constatação evidente no século XVIII seja o Iluminismo, há, em seu desacordo, o *Sturm und Drang*, um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos do Romantismo. O entendimento dessa discussão deve preceder a qualquer tentativa de compreender o Romantismo, pois, na estética pré-romântica, todas as suas tendências reúnem-se na eloquência torrencial do seu precursor: o entusiasmo, o amor à natureza, a melancolia, o sentimentalismo e a mística democrática de Jean-Jacques Rousseau.

Por fim, dois textos remetem às questões entre “**Filosofia e Literatura**” da modernidade da Ilustração de Rousseau e Kant a partir da contemporaneidade, pois dialogam com autores como Sartre, Maurice Blanchot e Hannah Arendt. Em *Os silêncios poéticos das prosas: Rousseau por Sartre*, Sartre aponta Rousseau como um dos homens que se recusa a utilizar a linguagem, mesmo utilizando-a constantemente. A observação de Maurice Blanchot, ao falar da

questão literária e da linguagem, nos diz que essas singularidades na literatura nascem com Rousseau. Mostra a crise da linguagem que eclodiu numa crise poética, provocada, precisamente, por suas atitudes poéticas. No último texto, *Da faculdade do juízo como fronteira entre a estética e a política*, apresenta-se uma discussão a partir das concepções de Immanuel Kant e Hannah Arendt relativamente à Faculdade do Juízo, buscando analisar as possíveis conexões entre a nossa capacidade de julgar o belo e a forma como a Arte Contemporânea articula valores estéticos, morais e cognitivos.

Portanto, as reflexões tratadas aqui podem ser úteis às leituras que se dedicam, em geral, ao estudo da estética, e, em especial, a um problema da estética que se situa nas fronteiras nem sempre bem vigiadas entre literatura e filosofia, filosofia e literatura. Talvez também possa servir como suporte de leitura auxiliar para os ensinamentos literários e filosóficos.

A forma do trato sobre a temática Filosofia e Literatura, com o recorte sobre a antiguidade clássica e a modernidade da Ilustração, tratado de forma específica, pode conduzir de forma mais fácil, simples e espontânea não só a especulação quanto à problemática, mas também o entendimento e compreensão da relação de conteúdo e de forma na filosofia e na literatura. Obviamente, isso já é um vislumbre da diferença entre filosofia e literatura. O tema que constitui a espinha dorsal de todo o livro é a relação nem sempre airosa entre filosofia e literatura, não só entre os clássicos da filosofia e da literatura, mas, também, entre colegas professores das duas áreas. Por exemplo, é dito por um professor de filosofia que outro professor não faz filosofia, mas sim literatura. O contrário também acontece: o professor de literatura não está fazendo literatura, mas filosofia; também, entre alunos, seja em salas de aulas ou nos

corredores das Universidades, periódicos especializados, etc., tratar desse assunto nunca deixa de aparecer sem vívidas polêmicas. Conforme Gagnebin (2006, p. 194) sinaliza: “parece que até hoje precisamos defender uma definição restrita e específica daquilo que seria a verdadeira filosofia, necessidade que também prova a precariedade dessa distinção!”

Ressalta-se que o título, ou mesmo a tentativa de desenvolvê-lo nos três capítulos e excerto do livro, além dos treze ensaios reunidos, é um debate não finalizado, que comporta entre si laços bastante evidentes para tornar inútil um capítulo conclusivo. Não se tem a pretensão de finalizá-lo, pois o objetivo aqui é mostrar a importância do tema na atualidade, bem como as suas principais contribuições e suas diversas matizes.

Boas leituras!

Luciano da Silva Façanha

Autor e Organizador

Líder do GEPI Rousseau UFMA/FAPEMA/CNPq

Professor do Departamento de Filosofia e do
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão

São Luís – Maranhão

FILOSOFIA E LITERATURA

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO

Luciano da Silva Façanha

Autor



*Que é a Literatura? Que é a Filosofia?
Só poderemos formulá-la corretamente, no
presente, se pudermos compreender os mil modos
diferentes pelos quais foi respondida no passado.
(Bento Prado Junior)*

Capítulo 1

POESIA E RAZÃO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: a filosofia em suas formas literárias

1.1 Mito, poesia e filosofia

Neste primeiro capítulo, apresenta-se a relação entre Literatura e Filosofia, pois percebe-se que, embora, na origem da filosofia, ela se manifeste em formas literárias, durante os séculos clássicos, nem sempre as teorizações concordaram sobre a definição e justificação dos preceitos da arte literária.

Contudo, a partir de várias discordâncias, dúvidas e esclarecimentos, as mais frequentes se deram no campo da origem. Quem surgiu primeiro? Que mistérios têm essa origem? Quem veio primeiro: a Literatura ou a Filosofia? A Filosofia ou a Literatura? Tudo indica que essa questão parece ser um problema ontológico. Isso remete diretamente ao conto da escritora Clarice Lispector, *O ovo e a galinha*, em que a autora diz: “para que o ovo use a galinha, é que a galinha existe” (Lispector, 2016, p. 306). Mas, também, o assunto acaba por se situar na própria origem da filosofia. Qual seria a origem da filosofia?

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2004), algumas questões que sempre acompanharam a filosofia, desde seu nascimento em Platão, aparecem em sua obra, pois pode ser vista como o palco privilegiado do embate entre literatura e filosofia:

Trata-se de questões ligadas à filosofia como *gênero discursivo diferente de outros gêneros discursivos em vigor*. Na época de Platão, a filosofia tentava se distinguir de dois tipos principais de discursos muito importantes cultural e politicamente em Atenas: primeiro, a poesia épica e a trágica, encarnada por Homero (poesia épica), o

Mestre da Grécia, estudado pelos meninos em seu aprendizado de futuros cidadãos, por Sófocles e Eurípides (poesia trágica), encenados anualmente para o conjunto dos cidadãos; as críticas de Platão às práticas pedagógicas vigentes e aos saberes artísticos e miméticos de seu tempo pressupõem esse papel central da poesia na formação pedagógica dos cidadãos e na vida política da cidade, papel que, hoje, a poesia deixou totalmente de ter. Em segundo lugar, a retórica e a sofística, ambas práticas discursivas ligadas ao nascimento de formas jurídicas codificadas, à instituição do tribunal e de uma esfera do direito (instituição da acusação e da defesa) diferente do domínio de poder soberano; práticas igualmente relacionadas com o peso crescente da palavra, do saber falar e do saber persuadir (isto é também do saber “manipular” pela palavra lisonjeira e enganadora), na assembleia democrática dos cidadãos. A luta incessante de Platão contra os “sofistas”, estes mestres em retórica, em particular suas reiteradas tentativas, da *Apologia de Sócrates* até *O Sofista*, em estabelecer uma diferenciação essencial entre o “filósofo” e o “sofista”, testemunham do prestígio do qual gozavam retórica e sofística em Atenas (Gagnebin, 2004, p. 15-16).

Historicamente, ao que tudo indica, dentro de uma perspectiva da filosofia grega, a poesia (o mito², isso que chamamos de literatura...) precedeu a filosofia. Em sua dupla condição de meio de expressão artística e veículo de transmissão de conhecimentos, a literatura, nascida sob a forma oral nas primeiras civilizações, com o objetivo de preservar rituais religiosos, constitui possivelmente a mais alta manifestação cultural dos povos. Por isso mesmo, a poesia é uma espécie de matriz (Platão, 2001, 377b, p. 87). Somente depois a filosofia se tornou independente e quis engolir a poesia. As origens da literatura grega remontam à poesia oral de caráter mítico e religioso, que era recitada por meio de cantos e acompanhamento musical. Seu início formal, no entanto, deve situar-se nos dois gran-

²Processo literário que estava fortemente enraizado na tradição grega, quer na épica, quer na lírica, e que surge nos diálogos platônicos, principalmente quando se passa da esfera do certo para o provável. O mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa, uma espécie de discurso pronunciado para que os ouvintes recebam como verdadeira a narrativa, pois há uma confiança naquele que conta. Há uma confiabilidade naquele que narra, pois é presumido que o narrador testemunhou diretamente o acontecido ou que recebeu a narrativa de alguém que testemunhou os acontecimentos que estão sendo narrados.

des poemas tradicionalmente atribuídos a Homero³, embora existam outras hipóteses sobre sua autoria individual ou coletiva.

A *Ilíada*⁴ e a *Odisseia*⁵, que adquiriram sua forma definitiva em torno do século VIII a.C., constituem não apenas os mais antigos monumentos literários helênicos como também o modelo indiscutível da épica ocidental. As obras de Homero e de Hesíodo⁶, este último autor de *Teogonia*⁷ e *Os trabalhos e os dias*⁸, marcaram o começo

³**Homero (928 a.C. – 898 a.C.)** foi um poeta épico da Grécia Antiga, ao qual tradicionalmente se atribui a autoria dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*. Os gregos antigos geralmente acreditavam que Homero era um indivíduo histórico, mas os estudiosos modernos são céticos: nenhuma informação biográfica de confiança foi transmitida a partir da antiguidade clássica. Independentemente da polêmica sobre sua existência histórica - foi “uma personificação coletiva de toda a memória grega antiga”.

⁴A *Ilíada* (século VIII a.C.) é um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, de autoria atribuída ao poeta Homero, que narra os acontecimentos decorridos no período de 51 dias durante o nono e penúltimo ano dos dez anos da Guerra de Troia, conflito empreendido para a conquista de Troia, cuja gênese radica na ira de Aquiles. Constitui o mais antigo e extenso documento literário grego e ocidental existente.

⁵A *Odisseia* (século VIII a.C.) é um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, atribuídos a Homero. É uma sequência da *Ilíada*, outra obra creditada ao autor, e é um poema fundamental no cânone ocidental. Historicamente, é a segunda — a primeira sendo a própria *Ilíada* — obra da literatura ocidental. A *Odisseia*, assim como a *Ilíada*, é um poema elaborado ao longo de séculos de tradição oral, tendo tido sua forma fixada por escrito, provavelmente no fim do século VIII a.C. O poema relata o regresso de Ulisses, herói da Guerra de Troia e protagonista que dá nome à obra. Como se diz na proposição, é a história do herói de mil estratégias que tanto vagueou, depois de ter destruído a cidadela sagrada de Troia, que viu cidades e conheceu costumes de muitos homens e que no mar sofreu mil tormentos, quanto lutava pela vida e pelo regresso dos seus companheiros. Ulisses leva dez anos para chegar à sua terra natal, Ítaca, depois da Guerra de Troia, que também havia durado dez anos.

⁶**Hesíodo** (século VIII a.C.) foi um poeta oral grego da Antiguidade, geralmente tido como tendo estado em atividade entre 750 e 650 a.C. Sua poesia é a primeira feita na Europa na qual o poeta vê a si mesmo como um tópico, um indivíduo com um papel distinto a desempenhar. Autores antigos creditavam a ele e a Homero a instituição dos costumes religiosos gregos. Escreveu poemas importantes, como os *Trabalhos e os dias* e a *Teogonia*.

⁷**Teogonia – THEOGONIA** (século VIII-VII a.C.), na transliteração, também conhecido por *Genealogia dos Deuses*, é um poema mitológico em 1022, com versos hexâmetros, escrito por Hesíodo no século VIII-VII a.C., no qual o narrador é o próprio poeta. O poema se constitui no mito cosmogônico (descrição da origem do mundo) dos gregos, que se desenvolve com geração sucessiva dos deuses, e na parte final, com o envolvimento destes com os homens originando assim os heróis. Nesse mito, as divindades representam fenômenos ou aspectos básicos da natureza humana, expressando assim as ideias dos primeiros gregos sobre a constituição do universo.

⁸**Os Trabalhos e os Dias** (século VIII a.C.), também conhecido como *As Obras e os Dias*, é um poema épico de Hesíodo, um dos primeiros autores conhecidos da Grécia Antiga. Nele o autor, de forma didática, trata do mundo dos mortais e de sua organização, centrado nos temas do trabalho e

do período pré-clássico da literatura grega, que se caracterizou pelo gradual abandono da poesia narrativa em favor da poesia lírica⁹.

O período clássico da literatura grega, paralelo ao extraordinário florescimento cultural dos séculos V e IV a.C., foi fundamentalmente marcado pelo auge do teatro e da prosa. No primeiro desses gêneros é preciso destacar o nascimento da tragédia, que, por meio de Ésquilo¹⁰, Sófocles¹¹ e Eurípedes¹², evoluiu gradualmente de suas origens rituais e

da justiça, com algum enfoque na história da civilização durante o período clássico da Grécia Antiga. Neste se inclui a célebre história de Prometeu, que tirou o fogo do concílio dos deuses, e o mito de Pandora. O poema conta com 828 versos e é dirigido ao irmão de Hesíodo, Perses, devido a uma querela relativa à repartição desigual da herança paterna, na qual este levara vantagem indevidamente. Na primeira parte (versos 1-382), após a invocação às Musas, o poeta desenvolve narrativas míticas como apoio de seus preceitos; na segunda parte do poema há conselhos práticos e calendários sobre a agricultura, navegação, além de conselhos morais.

⁹Estes dois poetas encontraram nos mitos, nas religiões dos povos orientais, nas culturas que antecederam a grega, elementos cruciais para elaboração da mitologia grega, que em seguida, seria transformada racionalmente pelos filósofos.

¹⁰**Ésquilo** (525/524 a.C. - 456/455 a.C.) foi um dramaturgo da Grécia Antiga. É reconhecido frequentemente como o pai da tragédia, e é o mais antigo dos três trágicos gregos, cujas peças ainda existem (os outros são Sófocles e Eurípedes). De acordo com Aristóteles, Ésquilo aumentou o número de personagens usados nas peças para permitir conflitos entre eles; anteriormente, os personagens interagiam apenas com o coro. Apenas sete de um total estimado de setenta a noventa peças feitas pelo autor sobreviveram à modernidade.

¹¹**Sófocles** (497 ou 496 a.C. - 406 ou 405 a.C.) foi um dramaturgo grego, um dos mais importantes escritores de tragédia, ao lado de Ésquilo e Eurípedes, dentre aqueles cujo trabalho sobreviveu. Suas peças retratam personagens nobres e da realeza. Filho de um rico mercador, nasceu em Colono, perto de Atenas, na época do governo de Péricles, o apogeu da cultura helênica. Suas primeiras peças foram escritas depois que as de Ésquilo e antes que as de Eurípedes. De acordo com a Suda, uma enciclopédia do século X, Sófocles escreveu 123 peças durante sua vida, mas apenas sete sobreviveram em uma forma completa. Por quase 50 anos, Sófocles foi o mais celebrado dos dramaturgos nos concursos dramáticos da cidade-estado de Atenas, que aconteciam durante as festas religiosas. Sófocles competiu em cerca de 30 concursos, venceu 24 e, talvez, nunca ficou abaixo do segundo lugar; em comparação, Ésquilo venceu 14 concursos e foi derrotado por Sófocles várias vezes, enquanto Eurípedes ganhou apenas quatro competições.

¹²**Eurípedes** (480 a.C. - 406 a.C.) foi um poeta trágico grego, do século V a.C., o mais jovem dos três grandes expoentes da tragédia grega clássica, que ressaltou em suas obras as agitações da alma humana, em especial a feminina. Tratou dos problemas triviais da sociedade ateniense de seu tempo, com o intuito de moderar o homem em suas ações, que se encontravam descontroladas e sem parâmetros, pois o que se firmava naquela sociedade era uma mudança de valores de tradições que atingiam diretamente o modo de pensar e agir dos homens gregos.

¹³**Aristófanes** (447 a.C. - 385 a.C.) foi um dramaturgo grego. É considerado o maior representante da comédia antiga. Nasceu em Atenas e, embora sua vida seja pouco conhecida, sua obra permite deduzir que teve uma formação requintada. Aristófanes viveu toda a sua juventude sob o esplendor

religiosas para uma maior naturalidade expressiva e um crescente interesse pelos problemas humanos. A comédia, que experimentou evolução semelhante, teve em Aristófanes¹³ seu primeiro grande representante e em Menandro¹⁴ o inspirador da “comédia nova”, centrada em motivos sentimentais e cotidianos. A prosa, finalmente, adquiriu singular flexi-

do Século de Péricles. Aristófanes foi testemunha também do início do fim de Atenas. Ele viu o início da Guerra do Peloponeso, que arruinou a Hélade. Ele, da mesma forma, viu de perto o papel nocivo dos demagogos na destruição econômica, militar e cultural de sua cidade-estado. À sua volta, à volta da acrópole de Atenas, florescia a sofística — a arte da persuasão —, que subvertia os conceitos religiosos, políticos, sociais e culturais da sua civilização. Conta-se que teve dois filhos, que também seguiram a carreira do pai.

¹⁴**Menandro** (342 a.C. – 291 a.C.) foi o principal autor da Comédia Nova, última fase da evolução dramática ateniense, que exerceu profunda influência sobre os romanos Plauto e, sobretudo, Terêncio. Nasceu em Atenas, numa família abastada, recebeu educação bem cuidada e acredita-se que tenha sido pupilo de Teofrasto. Viveu 52 anos. Menandro desfrutava de grande valor e até o século V d.C. era lido e comentado em todo o mundo antigo, do Egito aos confins ocidentais do Império Romano, tanto por pagãos como por cristãos. É do famoso gramático Aristófanes de Bizâncio o epigrama: “Menandro e vida! Qual de vós imita o outro?”

¹⁵Conforme Jeanne Marie Gagnebin, “Heródoto ficou, na tradição, como ‘o pai da história’, enquanto se fazia de Tucídides o primeiro historiador crítico”, embora nos primeiros historiadores, a palavra ‘história’ não se encontrasse. Observa-se claramente nesses autores, a passagem da oralidade para o discurso do letramento. Heródoto fala daquilo que ele viu ou daquilo que ele ouviu falar por outros, ou seja, “ele privilegia a palavra da testemunha, a sua própria ou a de outrem”. Isto acaba por trazer uma diferença entre a narrativa histórica e a narrativa mítica, a epopeia de Homero, por exemplo, pois Heródoto que falar do que foi testemunhado, por ele ou por outro. Quer conservar a memória, resgatar o passado e lutar contra o esquecimento. Heródoto foi o primeiro a considerar o passado um problema filosófico. Já em Tucídides, rejeita a importância da memória. Ressalta a fragilidade da memória tanto alheia como sua. Jeanne Marie ressalta que o remédio para evitar a manipulação do passado é deixar os encantos da oralidade, que acabam por chegar cheias de histórias inverificáveis. Não conta as várias versões possíveis de um mesmo relato; ele faz uma reflexão rigorosa sobre um determinado relato; não quer manipular o passado, e, para isso, se desfaz da dos encantos da oralidade, “das palavras que voam de boca em boca”. “Tucídides reivindica a escrita como meio de fixação dos acontecimentos, fazendo da imutabilidade do escrito uma garantia de fidelidade.” Além do que, a sua preocupação é com o futuro, com as experiências. Ver mais a este respeito no texto: O início da história e as lágrimas de Tucídides. Há muito mais neste belíssimo texto da professora Jeanne Marie Gagnebin (Gagnebin, 2005, p. 13-35).

¹⁶**Isócrates** (436 a.C. – 338 a.C. ou 336 a.C.) foi um orador e retórico ateniense. Isócrates, chamado de o Pai da Oratória, porque foi o primeiro a escrever discursos, que serviam de modelo a seus discípulos. Foi ele quem implantou a Retórica no currículo escolar de Atenas. Em 393 a.C, Isócrates funda sua escola em Atenas. Notabilizando-se como rival da Academia de Platão, valorizava conhecimentos predominantemente literários em contraposição à valorização da matemática dos platônicos (é necessário, contudo, compreender que essa divisão é de certa forma anacrônica, pois a concepção de discurso em Platão é, em si, matemática).

bilidade e perfeição graças a filósofos como Platão, cujos 35 diálogos constituem um dos pontos mais altos da literatura clássica e demonstração da passagem da oralidade para a cultura do letramento. Historiadores como Heródoto e Tucídides¹⁵ evidenciaram a passagem das narrativas; e retóricos, dos quais se destacaram, entre um grande conjunto de nomes, Isócrates¹⁶ e Demóstenes¹⁷.

Importante ressaltar que não dá para acompanhar a evolução semântica da **palavra Literatura**, pois, para cada gênero literário, havia uma designação. Então, temos poesia, mito, tragédia, comédia, drama, sátira, epopeia, farsa, fábula, novela etc. O vocábulo “literatura” provém do latim *littera*, letra, e, por isso, equivale de maneira abrangente às obras escritas, embora, no decorrer dos séculos, tenha surgido definições muito diversas sobre a sua essência e seus limites.

A falta de um vocábulo que possa abarcar toda a evolução semântica até chegarmos à existência concreta da palavra *Literatura* no século XVIII, vai ser evidenciada e se tornar muito clara quando Aristóteles reclama, na *Poética*, sobre um termo que possa significar tudo isso:

“Todavia, a [arte] que imita apenas com palavras em prosa ou em verso, podendo misturar-se diferentes metros ou usar um único, chegou até hoje sem nome. Realmente não temos nenhum termo comum para designar os mimos de Sófron e de Xenarco e os diálogos socráticos, ou a imitação que alguém faça em trímetros, em versos elegíacos ou alguns outros metros similares. Com efeito, as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta, chamam a uns poetas elegíacos e a outros poetas épicos, não os designando poetas pela imitação, mas pela semelhança do metro. E, se escrevem alguma obra em verso sobre Medicina ou sobre Física, costumam designá-los igualmente por poetas. Ora nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser o metro; por isso será jus-

¹⁵**Demóstenes** (384 a.C. – 322 a.C.) foi um preeminente orador e político grego de Atenas. Sua oratória constitui uma importante expressão da capacidade intelectual da Atenas antiga e providencia um olhar sobre a política e a cultura da Grécia antiga durante o século IV a.C. Demóstenes aprendeu retórica estudando os discursos dos grandes oradores antigos. Lutou para evitar a supremacia macedônica e, por este motivo, atacou através dos seus discursos o rei Filipe II da Macedônia.

to chamar a um poeta e a outro naturalista, em vez de poeta. Do mesmo modo, se alguém imitar juntando todos os metros, como Querémon fez ao compor o Centauro — uma rapsódia com mistura de todos os metros — deve ser ainda considerado poeta. Portanto, sobre este assunto, estabeleçam-se estas distinções (Aristóteles, 2008, 1447b, p. 38).

Anteriormente, Platão já afirmava que o antagonismo da poesia e da Filosofia é de si antiquíssimo. Com o nascimento da filosofia, a questão é estabelecida de fato. “Posto isso, observa-se que esse paralelismo entre Filosofia e Literatura acontece desde a Antiguidade como um confronto polêmico, cujo desenvolvimento integra parte considerável da história cultural do Ocidente” (Façanha, 2006, p. 85). Ressalta-se o que afirma Arthur Danto (2015, p. 206), de que “a Filosofia começou definindo a si mesma por meio de supressão da poesia”. Portanto, o face a face da Literatura e da Filosofia é uma produção histórica, são autônomas. Vale destacar que os primeiros a teorizarem sobre a Literatura foram os filósofos. Não há relato de nenhum teórico literário preocupado com essas questões, inclusive porque a supremacia era da Poesia.

Dessa forma, como a poesia está na origem, o seu início tem relação com uma ideia de formação, segundo a visão do mundo grego. A Filosofia, quando surge, vai reivindicar esse lugar. Inicialmente, a filosofia é um ensinar a viver, função que o poeta já desenvolvia nesse momento. Logo, essa será a primeira conta a acertar entre o Poeta e o Filósofo, pois esse espaço passa a ser revisto e pleiteado pelo recém-chegado filósofo. Segundo observação de Werner Jaeger (2001, p. 980):

Mas à luz da concepção grega da poesia como representante principal de toda a *paideia*, o debate entre Filosofia e a poesia tem necessariamente de recrudescer no momento em que a Filosofia ganha consciência de si própria como *paideia* e por sua vez reivindica para si o primado da educação.

1.2 Do *Pensar* mítico ao *Sentir* filosófico: linguagem, instalação do problema nos discursos.

Ora, o filósofo quer ensinar também, como se disse, a função exercida anteriormente pelo hábil poeta. A filosofia quer ensinar, mas alguém exercia esse papel, o poeta, que não aceitaria agradavelmente a disputa que iria começar a enfrentar. Embora o poeta seja engolido pelo astuto filósofo, tanto um quanto o outro trabalham no campo da **linguagem**. Então, qual problema a literatura e a filosofia trabalharem no mesmo campo, ou seja, no campo da Linguagem? Há uma multiplicidade de significações das palavras para as especificidades das situações que tanto a literatura (poesia, mito) quanto a filosofia utilizavam. Muitas vezes, inclusive, utilizavam da mesma linguagem com discursos aparentemente diferentes.

Vale dizer, o vínculo, veículo mesmo, entre a filosofia e a literatura seria a linguagem, posto que os dois gêneros utilizam palavras que, por sua vez, são determinadas pelo seu uso em contextos diferentes, admitindo vários significados. Alguns significados, em contrapartida, apresentam semelhanças, as quais, no dizer de Wittgenstein, são **semelhanças de família** que a poesia denomina de metáfora (Shibles, 1974). Observa-se também que a poesia, ao proporcionar esse contato entre filosofia e literatura, ocasiona *“uma penetração nas palavras e com palavras”*. Isso acontece exatamente porque tanto o poeta quanto o filósofo se valem da metáfora. Esse aspecto poético pode ser observado também nas ciências pela *“imaginação que se coloca na dianteira, uma hipótese que tem algo de poético”*; a exemplo disso, pode-se recordar de Albert Einstein que, antes de elaborar suas teorias matemáticas, pensava inicialmente em imagens em movimento.

Contudo, muitos filósofos têm criticado esse tipo de pensamento metafórico, mas no mesmo momento da crítica, utilizam-se da própria metáfora, ou seja, observa-se uma metaforização, como os confrontos evidenciados através da própria metáfora, pois, desde Platão, “há uma série de metáforas, uma série de imagens que persiste” (Nunes, 1993b, p. 191). Assim, percebe-se que esse vínculo, que é proporcionado pela linguagem, não é visto de maneira muito clara pela filosofia, até mesmo por aqueles que tentam chegar a um gênero - como faz J. Derrida -, que desconstrói, para, assim, fazer a construção. Portanto, “literatura e filosofia são coisas à parte, mas existem relações de subsolo entre elas. Um delas parece ser o inevitável componente da linguagem (Nunes, 1993a, p. 5).

Tudo indica que o problema inicial acarretou outro **problema**: o fato da filosofia ser um gênero discursivo novo, pois o discurso em vigor era o discurso poético.

As questões iniciais foram estabelecidas e algumas fronteiras precisas entre a poesia e a filosofia começaram a ser constituídas, mas sem o teor do século XIX, após a *Crítica do Juízo*, de Immanuel Kant. Basta observar que a poesia já dizia e explicava as coisas, porém, de uma forma simbólica, a exemplo de Hesíodo com suas cosmogonias: “O oceano é o pai de todos os deuses.” É uma forma de discurso genealógico e poético para falar das origens, ou seja, há uma lógica genealógica¹⁸. Tales de Mileto (que dizia: “Todas as coisas estão

¹⁸Vernant esclarece que “nas Teogonias, o problema da gênese em sentido estrito surge, pois, se não totalmente implícito, pelo menos como pano de fundo. O mito não levanta a questão de saber como é que do caos surgiu um mundo ordenado; ele responde à questão: Quem é o deus soberano? Quem obteve o direito de reinar (*anassein, basileuein*) sobre o universo? Neste sentido, a função do mito é estabelecer uma distinção e como que uma distância entre aquilo que está primeiro do ponto de vista temporal e aquilo que está primeiro do ponto de vista do poder, entre o princípio que está cronologicamente na origem do mundo e o princípio que preside ao seu ordenamento atual. O mito constitui-se nessa distância; faz dela o próprio objeto da sua narrativa, descrevendo através da série das gerações divinas os avatares da soberania até o momento em que uma supremacia, agora definitiva, põe termo à elaboração

cheias de deuses”), segundo Sócrates, foi o primeiro filósofo grego¹⁹ e dizia: “A água é o princípio de todas as coisas”. É uma forma de discurso diferente do que ocorria, a partir da física (*physis*²⁰), em que há o domínio do princípio (*arche*²¹, princípio primeiro e norteador, mas também poder). É uma cosmologia que significa um discurso racional, da ordem do mundo ou da Natureza. Não se preocupava mais sobre quem gerou quem. Mas, qual o domínio do desdobramento do que é desenvolvido no discurso? Assim, com essas explicações, percebe-se uma estreita correspondência entre a teogonia de Hesíodo e

dramática da *dynasteia*” (Vernant, 1987, p. 130).

¹⁹O aparecimento da filosofia na Grécia clássica marca o declínio do pensamento mítico e o princípio de um saber de tipo racional. Conforme Vernant, “é possível fixar a data e o local de nascimento da razão grega, estabelecer o seu estado civil. Foi no início do século VI, na cidade jônica de Mileto, que homens como Tales, Anaximandro e Anaxímenes introduziram um novo tipo de reflexão relativamente à natureza, que passa a ser objeto de uma investigação sistemática e desinteressada, de uma *história*, e da qual apresentam uma visão de conjunto, uma *theoria*. Sobre a origem do mundo, a sua composição, o seu ordenamento e os fenômenos meteorológicos propõem explicações libertas de toda a imagística dramática das teogonias e cosmogonias antigas: desaparecem as grandes figuras das forças primordiais; já não há agentes sobrenaturais, cujas aventuras, lutas e façanhas constituem a trama dos mitos de gênese que narravam o aparecimento do mundo e os estabelecimentos da ordem” (Vernant, 1987, p. 117-118).

²⁰Os filósofos da *physis*, ou seja, os físicos da Jônia, invadiram a totalidade do ser. Vernant esclarece que “não há nada que exista que não seja natureza, *physis*. Os homens, o divino e o mundo formam um universo unificado, homogêneo, todo ele no mesmo plano; constituem as partes ou os aspectos de uma mesma *physis*, que em toda a parte põe em jogo as mesmas forças, manifesta a mesma força de vida. Os processos através dos quais essa *physis* nasceu, se diversificou e se organizou são perfeitamente acessíveis à inteligência humana: a natureza não atuou na origem de uma forma diferente da que hoje atua, diariamente. (Vernant, 1987, p. 118).

²¹Segundo Jean-Pierre Vernant, convém lembrar “que o termo *arche*, que fará carreira no pensamento filosófico, não pertence ao vocabulário político do mito. Não apenas porque o mito está ligado a expressões mais especificamente reais, mas também porque a palavra *arche*, designando indistintamente a origem numa série temporal e a primazia na hierarquia social, suprime essa distância, na qual se baseava o mito.” Interessante perceber que nesse sentido, o mito está muito mais perto dos acontecimentos reais. Dessa forma, “quando Anaximandro vier a adotar esse termo, conferindo-lhe pela primeira vez o seu sentido filosófico de princípio elementar, essa inovação não irá apenas marcar a rejeição, por parte do filósofo, do vocabulário monárquico próprio do mito; irá também traduzir a sua intenção de aproximar aquilo que os teólogos necessariamente separavam, de unificar na medida do possível aquilo que cronologicamente está primeiro; aquilo a partir do que se formaram as coisas, e aquilo que domina, que governa o universo. Com efeito, para o físico a ordem do mundo não pode ter sido estabelecida num determinado momento graças a um agente singular; imanente à *physis*, a grande lei que domina o universo devia já estar presente de qualquer forma no elemento original a partir do qual o mundo gradualmente surgindo” (Vernant, 1987, p. 130-131, grifos nossos).

os filósofos da *physis*, Tales, Anaximandro. O certo é que:

um fala ainda de gerações divinas enquanto o outro descreve já processos naturais; mas isso é porque o segundo se recusa a jogar na ambiguidade de termos como *phyein* e *genesis*, que significam simultaneamente conceber e produzir, nascimento e origem. (...). Todavia, por muito importante que seja esta diferença entre o físico e o teológico, a organização geral do seu pensamento continua a ser a mesma (Vernant, 1987, p. 121).

O *logos* é a forma como trabalhava tanto o poeta quanto o filósofo, embora o poeta utilizasse muito mais a palavra mito. Contudo, não se pode esquecer que foi Hesíodo²², um poeta, quem utilizou a palavra *logos* pela primeira vez. O registro pode ser encontrado nos mitos que narram a origem da humanidade, como o de *Prometeu*²³ e de *Pandora*²⁴. Era a forma como o poeta queria coroar

²²Em certas passagens da *Teogonia* de Hesíodo, a ordem cósmica surge dissociada da função real, liberta de toda a ligação com o rito. “A questão da sua gênese coloca-se então de um modo mais independente. A emergência do mundo é descrita, já não em termos de feito heroico, mas sim como um processo de criação por forças cujo nome evoca diretamente determinadas realidades físicas: céu, terra, mar, luz, noite, etc.” (Vernant, 1987, p. 134). Contudo, isto não significa que Hesíodo tenha trocado o vocabulário e lógica do mito. Mas, importante ressaltar que os poetas Homero e Hesíodo tiveram influência dos mitos orientais, cretenses e micênicos, contudo, eles retiraram aspectos apavorantes e monstruosos, ou seja, humanizaram os deuses e divinizaram os homens, e, nesse sentido, racionalizaram as narrativas sobre as origens das coisas, dos homens etc. Conforme Marilena Chauí “a epopeia de Homero e a teogonia (*theogonia*) de Hesíodo procuram diminuir a distância entre deuses e homens, também diminuem o papel de forças monstruosas e irracionais atuando no mundo, humanizam os deuses e racionalizam os mitos de origem (Chauí, 2002, p. 21-22).

²³**Prometeu** (século VIII a. C.), personagem importante da mitologia grega, é um titã (da segunda geração), filho de Jápeto (filho de Urano; um incesto entre Urano e Gaia) e irmão de Atlas, Epimeteu e Menoécio. Foi um defensor da humanidade, conhecido por sua astuta inteligência, responsável por roubar o fogo de Héstia e dá-lo aos mortais. Zeus, que temia que os mortais fossem tão poderosos quanto os próprios deuses o teriam então punido por este crime, deixando-o amarrado a uma rocha por toda a eternidade enquanto uma grande águia comia todo dia seu fígado — que se regenerava no dia seguinte. O mito foi abordado por diversas fontes antigas (entre elas dois dos principais autores gregos, Hesíodo e Ésquilo), nas quais Prometeu é creditado — ou culpado — por ter desempenhado um papel crucial na história da humanidade.

²⁴**Pandora** (século VIII a. C.), personagem da mitologia grega, “a que tudo dá”, “a que possui tudo”, “a que tudo tira”. Na mitologia grega, foi a primeira mulher, criada por Hefesto e Atena a pedido de Zeus com o fim de agradar aos homens. O mito de Pandora é uma espécie de teodiceia, pois procura explicar a origem do mal no mundo, que, segundo o mito, teria surgido quando Pandora abriu a “Caixa de Pandora”, espalhando todos os males pelo mundo. Alguns entendem que a interpretação de Hesíodo do mito de Pandora influenciou tanto a teologia judaica quanto a cristã.

esse relato, com um *logos* diferente. Por isso mesmo, a primeira filosofia estava muito mais próxima de uma construção mítica, que era a forma oral das primeiras civilizações e objetivava preservar rituais religiosos do que uma teoria científica propriamente dita. Conforme Vernant (1987, p. 120):

A física jônica não tem nada em comum, nem na sua inspiração nem nos seus métodos, com aquilo a que chamamos ciência; nomeadamente ignora tudo sobre a experimentação. Também não é o fruto de uma reflexão ingênua e espontânea da razão sobre a natureza. Ela transpõe, sob uma forma laicizada e num vocabulário mais abstrato, a concepção do mundo elaborada pela religião. As cosmologias retomam e prolongam os temas essenciais dos mitos cosmogônicos. Dão uma resposta ao mesmo tipo de questão. Não investigam, como a ciência, as leis da natureza; interrogam-se, tal como o mito, como foi estabelecida a ordem, como pode o cosmos emergir do caos.

Não por acaso, os primeiro Sábios acabam se aliando às preocupações das seitas, sendo, inclusive, confundidas com elas. Quando o Sábio se dirige à cidade, através da palavra ou por escrito, objetiva transmitir uma verdade que vem de cima, que, apesar de divulgada, não deixa de pertencer a outro mundo, estranho à vida comum. Exprime um segredo que é formulado através das palavras, mas que não pode ser captado pelo homem comum, pois traz o mistério à praça pública.

A filosofia, na sua origem, vai

encontrar-se numa posição ambígua: nos seus métodos e inspiração, ela aparentar-se-á simultaneamente com as iniciações dos mistérios e com as controvérsias da ágora; oscilará entre o espírito de secretismo que é próprio das seitas religiosas e a publicidade do debate contraditório que caracteriza a atividade política (Vernant, 1987, p. 66-67).

No entanto, desligada da prática de culto que constituía a oralidade, a narrativa passa a ter um caráter mais desinteressado

e, por isso, mais autônoma, livre de toda imaginação e dramática das teogonias e cosmogonias antigas. Há, decerto, uma revolução intelectual, considerada por muitos como inexplicável em termos históricos. Fala-se até de um milagre grego, pois o *logos* ter-se-ia separado do mito para se revelar numa linguagem conceitual. Os gregos, de modo absolutamente original e espontâneo, criaram a filosofia. Tal tese está sujeita a preconceitos e equívocos e tem várias teorias, inclusive o contraponto de que muitos teóricos afirmam que a filosofia está próxima dos mitos antigos. É mais semelhante à construção mítica do que a um sistema ordenado, demonstrativo e argumentativo, embora, em princípio, a filosofia use elementos do mito, porém, não há como negar que modificam intimamente a imagem do universo, através de uma nova ordem do cosmo.

Apesar das analogias entre mito e filosofia, alguns teóricos afirmam que “não há verdadeiramente continuidade entre o mito e filosofia” (Vernant, 1987, p. 122-123). O filósofo não se contenta, em sua nova etapa, com a utilização da *physis*, em repetir os termos que o teólogo e que os poetas haviam experimentado em termos de poder divino. Essa mudança de registro acentua a utilização de um novo tipo de vocabulário, correspondente a uma nova atitude mental, ou seja, um clima intelectual diferente. Com isso, fica claro que a função desse novo tipo de conhecimento está liberta de preocupações em relação ao caráter ritualístico, pois os filósofos da *physis* passam a ignorar deliberadamente o mundo da religião: “a sua investigação já nada tem a ver com as formas do culto a que o mito, apesar da sua relativa autonomia, permanecia sempre mais ou menos ligado (Vernant, 1987, p. 123).

Todos esses fenômenos que ocorrem, como a dessacralização do saber e o aparecimento de um tipo de pensamento exterior à

religião, que são, de alguma forma, dúbios, não são isolados, pois, na sua forma, a filosofia se liga ao universo espiritual que parece definir a ordem da cidade, “e que se caracteriza precisamente por uma laicização e uma racionalização da vida social” (Vernant, 1987, p. 13). De alguma forma, há uma dependência da filosofia em relação às instituições da *polis*”, que está evidente no seu conteúdo, pois o aparecimento da *polis* (a cidade, no sentido grego) constitui, no mundo grego, um acontecimento decisivo, implicando uma extraordinária valorização da palavra.

No que se refere à passagem do mito para o *logos*, vai ficando cada vez mais inevitável o aparecimento da política, e entre a política e o *logos* há, pois, uma ligação estreita, um laço recíproco. Segundo observa Vernant (1987, p. 56), “no essencial, a arte política é manipulação da linguagem; e, originalmente, o *logos* toma consciência de si mesmo, das suas regras e da sua eficácia, através da sua função política” (grifo nosso). Assim, no plano da cidade, era a palavra que constituía o instrumento da vida política; já no plano intelectual, “é a escrita que vai fornecer os meios de uma cultura comum e permitir uma completa divulgação de saberes anteriormente reservados ou proibidos” (Vernant, 1987, p. 58). Ressalta-se que a escrita é um fator fundamental para o nascimento do *logos*, isto é, da linguagem conceitual que irá se compreender e interpretar o mundo. A escrita terá quase o mesmo valor da palavra falada da narrativa poética, o que permitirá no plano intelectual uma intensa divulgação da vida social da *polis*, constituindo-se o elemento de base da *paideia* grega.

A tradição cultural ocidental tem o seu marco precisamente no momento do nascimento da **linguagem** conceitual na Grécia Clássica. Isso significa que a nova forma de falar, ou seja, o *logos*, constitui oposição à forma originária de falar, que era o mito (pelos poetas). Tanto o

mito quanto o *logos* significam, na língua grega, “fala”. A diferença está exatamente na expressão, pois o mito é a fala que narra, a própria experiência do narrador. Já o *logos* é a fala que demonstra a descrição das coisas em função das leis que regem o modo de existir. Portanto, o *logos* é a expressão de uma linguagem do pensamento entendedor das coisas, inaugurando uma nova era de compreensão do mundo pelo homem. Assim, o nascimento da linguagem expressada pelo *logos* está intimamente ligado ao nascimento da filosofia, revelando a linguagem conceitual com a qual se passou a compreender e a interpretar o mundo.

Ora, é nesse sentido que a passagem do mito para o *logos*²⁵ pode ser discutida e tematizada, pode ser pensada de fato. Outras questões, volto a repetir, só são tematizadas após o século XIX.

²⁵Sobre a passagem do mito para o *logos*, há controvérsias. Há uma corrente que afirma que a Filosofia nasceu por uma ruptura radical com os mitos e outra que mostra a importância dos mitos na organização social e cultural das sociedades. Portanto, a Filosofia teria nascido vagarosamente e de forma gradual do interior do próprio mito, como se fosse uma racionalização deles. Para alguns é uma continuidade e para outros descontinuidade ou ruptura integral. Há a posição do historiador inglês **John Burnet**, que associa o nascimento da filosofia ao fato das explicações míticas e religiosas da realidade já não poderem mais explicar coisa alguma pelo teor fantasioso. Marilena Chauí destaca que a tese de Burnet sustenta o surgimento da filosofia se uma mudança mental e de atitude não tivesse tido lugar, “isto é, se os primeiros filósofos não houvessem feito a descoberta, sozinhos e por si mesmos, do que chamamos de pensamento ou razão. E o fizeram graças a duas qualidades próprias da inteligência grega: o espírito de observação e o poder do raciocínio. Com eles, uma descontinuidade radical se impõe na história das civilizações. O nascimento da filosofia é o nascimento da ciência ocidental, da lógica e da razão” (Chauí, 2002 p. 31). A outra posição é do helenista **F. M. Cornford**, que atenta para o fato de que a filosofia nascente não observa a natureza nem faz experimentos, desconhece a ideia de verificação e de prova. “Que faz ela? Transporta, numa forma laica e num pensamento mais abstrato, as formulações da religião e do mito sobre a natureza e os homens”. Para o autor, os primeiros filósofos não fazem cosmogonias, e sim cosmologias. Marilena Chauí observa: “Cornford, aliás vai mais longe. Não se contenta em mostrar a presença da estrutura dos mitos nos primeiros filósofos, mas também mostra como inúmeros mitos continuam presentes nos filósofos posteriores, como Platão, Demócrito e Lucrécio. (...) Em outras palavras, os filósofos deram respostas às mesmas perguntas feitas pelos mitos e seguiram, nas respostas, a mesma estrutura que os mitos propunham. Retiraram o lado fantasioso e antropomórfico que os mitos possuíam, mas permaneceram no mesmo quadro de questões que os mitos haviam proposto para a origem do mundo e das coisas” (Chauí, 2002, p. 34-35). **Jaeger** discorre que o mito recebe da filosofia a forma lógica, e que a filosofia recebe do mito os conteúdos que precisam ser pensados, pois “devemos considerar a história da filosofia grega como processo de progressiva racionalização do mundo presente no mito”. **Vernant** concorda com Cornford e Jaeger quanto à filiação da filosofia no mito, mas aponta para o novo na filosofia: que deixe de ser mito para ser filosofia, retomando conteúdos antigos de uma forma inédita e nova que permite realmente falar em nascimento da filosofia.

Portanto, o que se pode notar é que há, inicialmente, uma **disputa de discursos**, pois tudo indica que a literatura e a filosofia estão no mesmo espaço, utilizando discursos “diferentes”. Tanto que, inicialmente, durante os séculos clássicos, nem sempre as teorizações concordaram com a definição e a justificação dos preceitos da arte literária. Podemos, então, perceber a filosofia em formas literárias, como os poemas de Parmênides, *Sobre a natureza*²⁶, que são ideias filosóficas em forma de poemas. Também citamos os aforismos de Heráclito²⁷ e os diálogos de Platão, que se utilizava de uma carac-

²⁶Como vários autores da sua época, **Parmênides** (530 a.C. - 460 a.C.) escreveu suas ideias filosóficas em forma de poema. O poema “Sobre a Natureza” é dividido em três partes – Proêmio, Primeira Parte e Segunda Parte; foram conservados dele cerca de 160 versos; o proêmio é escrito no estilo das poesias épicas; o tema principal do proêmio é o encontro com uma deusa; a revelação da deusa não se trata de uma revelação mística, e sim de um recurso estilístico pelo qual Parmênides apresentou a pesquisa que pretendia fazer; Trata-se de uma pesquisa bastante ambiciosa: Parmênides esperava que a sua investigação conduzisse-o a conhecer todas as coisas e em todos os campos do saber humano; para alcançar esse saber completo, há uma via. É sobre essa via que ele dedicou boa parte dos seus versos. Poderíamos dizer que ele esboçou um método, ainda que em linguagem poética, com o qual a pessoa pode construir esse saber; em seguida, ele descreveu a relação da pessoa com o mundo das coisas que acontecem — e sobre as quais não podemos ter certeza alguma — e com o mundo das coisas abstratas, onde localizamos a verdade sem contradições; por fim, Parmênides descreveu o cenário grandioso onde homens e astros movimentam-se. Se a pessoa seguir a primeira via, a da razão, entenderá que “o que é, é – e não pode deixar de ser”. Se a pessoa seguir a segunda via, a da opinião e da aparência enganosa, acreditará que o mundo é baseado em movimento, pluralidade e devir, ou seja, acreditará que o ser e o não ser são e não são a mesma coisa. Parmênides nos alertara de que não devemos confiar em nossas sensações, nas aparências, isso pode levar a errância. Este pré-socrático tem um lugar especial: “nada pode surgir do nada. E nada que existe pode se transformar em nada.” O que é. Tudo que existe sempre existiu. Nada pode se transformar em outras coisas. As impressões dos sentidos não são dignas de confiança; “E diz que o que é, é, e, o que não é, não é”. Parmênides segue um “**pensamento puro**”, não se deixando impressionar pelos materiais sensíveis, segue um raciocínio puro, não sendo promíscuo e nem recebendo tinturas no pensamento, na mente, ou seja, na consciência. Completamente objetivo.

²⁷**Heráclito** (500 a.C. - 450 a.C.), apelidado de Obscuro, é o grande opositor do pensamento de Parmênides. Na filosofia moderna e contemporânea ressurgiu sempre de tempos em tempos com renovado interesse, os escritos de Heráclito (500 a.C. - 450 a.C.). De sua obra só conhecemos pouco mais de uma centena de frases, os aforismos, sempre citados pelos mais diversos autores a partir de uma das muitas coletâneas que se fizeram. Os fragmentos de Heráclito são aforismos, frases definitivas, cortantes, frente às quais ninguém passa impunemente. Não provém de um texto único. Já nasceram na forma de aforismos que, por causa de sua natureza oracular, sibilina, granjearam a seu Autor a fama de “obscuro”. O pensamento aforismático não oculta nem revela a plenitude do saber do pensador. Limita-se a indicá-lo e cabe a quem interpreta buscar-lhe a compreensão. Para Heráclito, tudo flui; tudo se transforma, o fogo, logo, as impressões dos sentidos podem ser confiáveis, em certa medida. “Tudo que é, deixa de ser”. “Em rio não se pode entrar duas vezes, no mesmo, nem

terística do discurso oral, em suas obras filosóficas, além das metáforas, de mitos para algumas de suas célebres explicações, como o término de *A República*, que trata do mito de *Er* (pós morte), ou seja, de uma espécie de poesia.

O pensamento filosófico enfrenta uma série de etapas preliminares, com vistas à definição, à sua independência e ao estabelecimento dos termos que geraram o conflito entre Literatura e Filosofia.

1.3 Íon dos narradores, dos *rapsodos*: sobre a inspiração poética

Na antiguidade clássica, na Grécia, considerada o berço da reflexão filosófica ocidental, verifica-se que, entre os gregos, a arte, as indagações sobre a virtude e o *logos* ocupam as áreas principais de reflexão. Ultrapassando uma etapa descritiva, nota-se ainda que elas não se dispõem em uma mesma linha, mas, ao contrário, se acham hierarquizadas. A reflexão sobre o *logos* tem a primazia, sendo o germe da metafísica. Porém, o *logos* não se revela sozinho, capaz de dar conta da arte, isto é, de captar seu lugar entre os objetos feitos pelo homem. Encarada do ponto de vista da razão, a arte se revela um mistério. Daí o culto órfico que era dedicado à arte; e as palavras, que eram utilizadas no Íon²⁸ por Platão numa

substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança, dispersa e reúne compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se”. Tudo é essencialmente guerra, pois, onde há mudança, há luta (planta, água, terra seca). Também, as pessoas estão sempre rivalizando com as outras. Rivalizam porque mudam constantemente.

²⁸Na obra Íon: Sobre a inspiração poética ocorre algo bastante interessante; Platão se refere à arte, numa perspectiva diferente de como ele se colocará na *República*, pois, faz parte de um diálogo do período de sua juventude, ainda distante da formulação mais densa da chamada “teoria das ideias”, exposta e desdobrada somente em obras posteriores. O filósofo, por meio da figura de Sócrates, responsável por conduzir a conversa com o interlocutor (Íon de Éfeso), como de praxe, nos diálogos platônicos, busca a explicação do ponto de vista da razão para esse mistério que era arte, por meio da tentativa de defini-la a partir da inspiração divina. (PLATÃO, 1991, p. 102-103.). Íon é um rap-

das primeiras tentativas de definir a essência da arte literária, considerada inspiração divina dos poetas e dos rapsodos. O poeta seria um escolhido dos deuses e sua palavra, o mito, é algo sagrado, porque vem de uma revelação divina. Claro, isso não deixa de ser uma reivindicação do espaço pelo filósofo, numa perspectiva diferente do que será apresentado na *República*.

Conforme observa Nunes (1993b, p. 192), “exaltando o vate, beneficiado, enquanto possesso, pela assistência divina que lhe permitiria alcançar a mais alta verdade”. Citando Platão (1991, 534d, p. 102-103):

De igual maneira também a Musa, por ela mesma, faz inspirados; e através deles, outros se deixando arrebatados, forma-se uma cadeia. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, recitam esses belos poemas não graças a uma arte, mas por estarem inspirados pela divindade e possuídos por ela. Da mesma forma o fazem também os poetas líricos, os bons [534a]; (...) e falam verdade. Pois o poeta é coisa ligeira e alada, e sagrada; e incapaz de criar, antes de se tornar inspirado pela divindade e de ficar fora de si e com o juízo ainda não habitando nele [534b]; (...) Por isso, a divindade, tirando o juízo deles usa-os como servidores, e também se serve dos oráculos e dos adivinhos inspirados a fim de que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles que falam essas coisas tão dignas de valor, pois que não lhes assiste o juízo, mas é a própria divindade

sodo muito conhecido em Atenas e acaba de vencer o concurso dos rapsodos de Asclépias. Sócrates argumenta se há ou não a arte do rapsodo, pois Íon afirma que os outros poetas não lhe interessam, somente Homero. O rapsodo compreende o que o poeta diz em verso. É um intérprete do pensamento do poeta. A rapsódia é uma arte de costurar cantos, principalmente os épicos com ou sem acompanhamento instrumental. Há uma preocupação se os poetas falam da mesma forma sobre determinadas coisas. Se explicam da mesma forma, mesmo modo. A Verdade do poeta não se confirma, pois ele possui uma capacidade divina (é uma inspiração). As Musas fazem dos poetas seres inspirados, principalmente os poetas dos versos épicos.

que fala e se manifesta a nós através deles.

Aparentemente, mesmo a arte sendo exaltada, Platão (1991), ao apresentar a arte como inspiração, acaba sustentando um dos “fortes” argumentos filosóficos de que o poeta, ao ser poeta, não tem compromisso com a verdade, pois não há argumentação, posto que ele está inspirado pelas *Musas*, em êxtase. Portanto, o poeta não teria necessidade disso, já que ele está em um estado de consciência alterado.

1.4 *A República*, livros II, III e livro X. A expulsão dos poetas: emblema da querela

O emblema da querela entre filosofia e literatura ocorre na *República* com a expulsão dos poetas, em seu livro X. Podemos perceber novamente a reivindicação do espaço pelo discurso filosófico, da linguagem que será utilizada e que poderá convencer na educação grega. Conforme observação de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 193-194), “Platão nos oferece um material privilegiado porque [a obra] reivindica a criação de um tipo de fala e de escrita que se chama, justamente, *filosofia* em oposição a outras práticas de fala e de escrita vigentes na época”²⁹. Mas, antes do ápice que é o livro X, em alguns livros que antecedem, livros II e III, Platão já dá sinais do que virá. Acompanhemos.

No **Livro II da República**, o filósofo começa a traçar regras aos poetas e a moldar alguns mitos. Desde o início, ao explicar o valor e a definição do tema principal da *República*, a Justiça ques-

²⁹Gagnebin (2006, p. 194) ressalta que “Platão elege terminantemente um certo tipo de discurso e um certo tipo de ‘intelectual’, como diríamos hoje, para lhes atribuir os nomes de *filosofia* e de *filósofo*. Tal escolha é necessária para ressaltar a especificidade de sua atividade (e a de Sócrates), especificidade que se contrapõe a outras práticas de fala muito poderosas na *polis*: aquilo que se chamava, respectivamente, sabedoria e sábio, retórica e retor, e, sobretudo, poesia e poeta e, também, sofística e sofista”.

tiona quanto ao fato de ser justo, de ser mais importante do que a aparência em ser justo de fato (Platão, 2001, 359a - 361d).

Sócrates (interlocutor principal do diálogo) diz que a escolha em ser justo é infinitamente melhor e os homens viveriam mais felizes, pois, diante da pretensa aparência de justiça e opinião, prejudicial ao caráter dos jovens, Sócrates se vê na obrigação de persuadi-los de que a vida do homem justo e virtuoso é infinitamente mais feliz e bem quista pelos deuses, “pois o suprassumo da injustiça é parecer justo sem o ser” (Platão, 2001, 361a. p. 58). Nesse horizonte, a cidade ideal organizada por eles, a fim de servir como um recorte do homem e de sua vida em sociedade, vai mostrar as implicações da vida justa ou injusta.

Com efeito, a nova cidade vai sendo construída. Surge a necessidade de **guardiões** para defendê-la, “ora não se te afigura que o futuro guardião precisara ainda de acrescentar ao seu temperamento fogado um instinto de filósofo?” (Platão, 2001, 375e, p. 84). Acrescenta mais à frente que o guardião será brando para os familiares e conhecidos, portanto, tendo que ser filósofo e amigo do saber. Conforme o autor: “Por conseguinte, será por natureza filósofo, fogado, rápido e forte quem quiser ser um perfeito guardião da nossa cidade” (Platão, 2001, 376c, p. 85).

O interlocutor também vai questionar sobre a criação e a educação desses homens (Platão, 2001, 376c), pois, segundo o autor, é dessa maneira que a justiça e a injustiça se originam na cidade. Além disso, examinando esses homens, ou seja, os guardiões, chega-se à conclusão de que eles devem ser, por natureza, impetuosos com os estrangeiros, mas amáveis com os seus concidadãos; devem ainda dedicar-se a isso exclusivamente, como exige qualquer arte quando se visa ao máximo de perfeição.

Então, qual a educação será dada ao guardião, posto que já existia a Poesia há alguns anos que educava os homens da cidade?

Sócrates responde que, antes da ginástica, é importante que se comece pela **alma** dos futuros guardiões, ou seja, a música, considerando a sua natureza. Sócrates comenta sobre “as transformações de uma cidade, que, de primitiva, se torna em luxuosa, motivo por que começa a precisar de uma especialização de tarefas cada vez maior” (Pereira, 2001, p. XXII). Sócrates acredita que é o fato da cidade estar inchada pelo luxo que, talvez, ali encontrasse a origem da injustiça. Com a sofisticação, suas exigências vão além do necessário para a manutenção da vida, passam pelo âmbito da imaginação; as pessoas passam a querer tudo o que é supérfluo, tudo o que não está ao seu alcance. Com o crescimento da cidade, surgem novas profissões: aparecem, então, os artistas, poetas, pintores, músicos, cantores...

Exatamente por isso, o interlocutor sugere que a formação dos guardiões, algo mais complexo do que a dos outros cidadãos, estaria ligada ao desejo de também serem filósofos, sendo necessário examinar essa educação e se utilizar de algo que eles já conheciam. Sócrates sugere a utilização da **imaginação** para falar sobre a formação desses guardiões, mas o tema deveria ser tratado como se estivessem inventando uma história daquilo.

Faz-se, então, um fortalecimento da educação dos gregos: fornecer ginástica para o corpo e música para a alma. A educação começaria pela música, que inclui as outras formas literárias, como as fábulas e as poesias. Contudo, seria preciso separar na poesia o que é verdadeiro e formativo do que é falso e prejudicial à formação das crianças e jovens (Platão, 2001, 376e, p. 86).

Interessante observar, conforme Werner Jaeger (2001, p. 985), que a poesia criticada é colocada na fase infantil e, “à semelhança da criança, que, ao sentir uma dor, leva a mão à parte dolorosa do corpo e chora, também ela acentua ainda mais o sentimento de dor que representa, imitando-a”. Daí a negativa socrática, fundamental contra a poesia, acaba assentando em algo diferente do ponto de vista da educação, pois “não é à parte melhor da alma, à razão, que ela fala, mas sim aos instintos e às paixões, que espicaça (Jaeger, 2001, p. 985). Na *República* (603d-e), é observado que o homem moralmente superior domina seus sentimentos e, quando se vê submetido a fortes emoções, esforça-se por refreá-las. Sobre isso, Jaeger (2001, p. 985) comenta: A lei e a razão mandam por um freio às suas paixões, mas a paixão impele-o a ceder à dor. A paixão e a lei são potências contraditórias entre si. Os preceitos da lei apoiam a parte pensante da alma, na resistência desta contra os instintos”.

Sócrates assume que as fábulas são mentiras e que “estão repletas de falsidades sobre os deuses, a quem atribuem todos os defeitos, em vez de revelarem a divindade na perfeição dos seus atributos” (Pereira, 2001, p. XXII), mas podem conter algumas verdades. Como a poesia é a matriz, as crianças escutam antes as fábulas e isso pode atrapalhar as opiniões contrárias quando crescem, ou seja, o futuro guardião. Por isso mesmo, logo no início, “declara-se abertamente que os poetas não servem para instruir a juventude” (Pereira, 2001, p. XXII). O não consentimento de Sócrates demonstra a primeira negativa em relação à *poesia* na obra. Então, citando-o:

- Logo, devemos começar por vigiar os autores de fabulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças,

e a moldar as suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se.

- Quais?

- Pelas fábulas maiores avaliaremos das mais pequenas. Pois é forçoso que a matriz seja a mesma e que grandes e pequenas tenham o mesmo poder. Ou não achas?

- Acho. Mas não entendo quais são essas maiores que dizes” (Platão, 2001, 377c-d, p. 87).

Sócrates está se referindo à escrita dos poemas de Hesíodo e Homero, e de outros poetas. “Efetivamente, são esses que fizeram para os homens essas fábulas que contaram e continuam a contar” (Platão, 2001, 377d, p. 87). Sobre o que dizem os poetas, deve-se evitar narrar essas coisas às crianças, porque elas ainda não são capazes de distinguir o que é alegórico do que não é. Dessa forma, propõe novos padrões de composição para que os poetas narrem histórias orientadas para a virtude, uma vez que a primeira formação marca definitivamente a alma das crianças.

O interlocutor chama de “mentira sem nobreza” o que é contado às crianças por esses poetas, e complementa: “é o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar” (Platão, 2001, 377e, p. 88).

Particularmente no que se refere às Divindades, os ensinamentos transmitidos pelos poetas épicos, líricos ou trágicos às crianças deveriam ser repassados com muito cuidado, representando as divindades como elas realmente são, ou seja, como essencialmente boas e como causa única dos bens e não de tudo que acontece no mundo. Ao discorrer também sobre a questão de não mentir no que se refere às divindades, chega-se à seguinte conclusão: deve-se

mudar a maneira pela qual os poetas concebem os mitos, de modo que se coloquem os deuses como realmente o são, ou seja, como totalmente bons e sempre idênticos a si, e não como seres por vezes injustos, intrigantes e enganadores dos homens.

Sócrates dá o exemplo das narrativas dos seres mais elevados. Segundo o autor, “foi feito sem nobreza”, como o que foi contado por Hesíodo acerca de Uranos³⁰ e, depois, como Cronos³¹ se vingou dele. Conforme Sócrates, “ainda que supuséssemos ser verdade, não deveriam contar-se assim descuidadamente a gente nova, ainda privada de raciocínio, mas antes passar-se em silêncio” (Platão, 2001, 278a, p. 88). Essas histórias, para o interlocutor, são desagradáveis e não devem ser contadas na cidade. Portanto, precisa haver um convencimento das mães em não mais iludir seus

³⁰**Urano** (século VIII a. C.), “o que cobre” ou “o que envolve” na mitologia grega, era a divindade que personificava o céu. A etimologia possivelmente tem origem no vocábulo sânscrito que origina o nome de Varuna, deus védico do Céu e da Noite. Foi gerado espontaneamente por Gaia (a Terra) e casou-se com sua mãe. Ambos foram ancestrais da maioria dos deuses gregos, mas nenhum culto dirigido diretamente a Urano sobreviveu até a época clássica, e o deus não aparece entre os temas comuns da cerâmica grega antiga. Não obstante, a Terra, o Céu e Estíge podiam unir-se em uma solene invocação na épica homérica. Urano tem vários filhos (e irmãs), entre os quais os titãs, os ciclopes e os hecatônquiros (seres gigantes de 50 cabeças e 100 braços). Ao odiar seus filhos, mantém todos presos no interior de Gaia, a Terra. Esta, então, instigou seus filhos a se revoltarem contra o pai. Cronos, o mais jovem, assumiu a liderança da luta contra Urano e, usando uma foice oferecida por Gaia, cortou seu pai em vários pedaços. Do sangue de Urano que caiu sobre a terra, nasceram os Gigantes, as Erinias e as Meliades. A maioria dos gregos considerava Urano como um deus primordial (protogenos) e não lhe atribuía filiação. Cícero afirma, em *De Natura Deorum* (“Da Natureza dos Deuses”), que ele descendia dos antigos deuses Éter e Hemera, o Ar e o Dia. Segundo os hinos órficos, Urano era filho da noite, Nix.

³¹**Cronos** ou Crono (século VIII a. C.), na mitologia grega, é o deus do tempo e rei dos titãs. É o mais jovem dos titãs, filho de Urano, o céu estrelado, e Gaia, a terra. Alternativamente, para Platão, os deuses Fórcis, Cronos e Reia eram os filhos mais velhos de Oceano e Tétis. Cronos era o deus do tempo, sobretudo quando visto em seu aspecto destrutivo, o tempo inexpugnável que rege os destinos e a tudo pode devorar. O titã Cronos serviu de inspiração para a antiga seita órfica criar a figura de Chronos, a quem chamavam de o “deus primordial do tempo”. Vale ressaltar que o modo de vida dos órficos causava grande estranheza entre os gregos e a nova teogonia criada por eles era, da mesma forma, repudiada pelo culto cívico e popular das pólis gregas. O que quer dizer que, para os gregos comuns, o titã Cronos (e somente ele) era o deus do tempo por excelência. Cronos era, usualmente, representado com uma harpe, gadanha ou foice, com a qual teria castrado e deposto Urano, seu pai. Em Atenas, no 12.º dia do mês ático de Hecatombaion, era celebrado o festival de Kronia, em honra a Cronos.

filhos com histórias mentirosas e terríficas sobre os deuses.

- Nem, de modo algum - prossegui eu - que os deuses lutam com os deuses, que conspiram e combatem – pois nada disso é verdade - se queremos que os futuros guardiões da nossa cidade considerem uma grande vileza o odiarem-se uns aos outros por pouca coisa. Não se lhes devem contar ou retratar lutas de gigantes e outras ini-mizadas múltiplas e variadas, de deuses e heróis para com parentes ou familiares seus. Mas, se de algum modo queremos persuadi-los de que jamais um cidadão teve ódio a outro, nem isso é sancionado pela lei divina, é isto que deve ser dito de preferência, às crian-ças, por homens e mulheres de idade, e, quando elas forem mais velhas, também os poetas devem compeli-los a fazer-lhes compo-sições próximas deste teor. Mas que Hera foi algemada pelo filho, e Hefestos projectado a distância pelo pai, quando queria acudir à mãe, a quem aquele estava a bater e que houve combates de deuses, quantos Homero forjou, é coisa que não deve aceitar-se na cidade, quer essas histórias tenham sido inventadas com um significado profundo, quer não (Platão, 2001, 378c-d, p. 89-90).

A preocupação de Sócrates é que não sejam ditas mentiras ou coisas ridículas sobre os deuses, nem que esse tipo de narrativa seja ensinado às crianças, que não são capazes “de distinguir o que é alegórico do que não é” (Platão, 2001, 378e, p. 90). Se quisermos que os guardiões respeitem os deuses e a eles se assemelhem, na medida em que isso seja possível ao ser humano, deve-se ensi-nar e aprender sobre eles em tal idade que costuma ser indelével e inalterável. “Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude” (Platão, 2001, 378e, p. 90).

O interlocutor finaliza a questão respondendo a Adimanto como então deveria proceder em relação aos mitos, ou seja, atra-vés da poesia educativa, dizendo não ser poeta, mas fundador de uma cidade. Portanto, caberia aos fundadores “conhecer os moldes segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas, e dos

quais não devem desviar-se ao fazerem os versos, mas não é a nós que cumpre elaborar histórias” (Platão, 2001, 379a, p. 90). Ainda numa trégua, Sócrates diz que essa tarefa ainda cabe ao poeta épico, lírico ou trágico, contanto que colocaria as coisas como elas realmente são.

No **Livro III** da *República*, há uma continuação do libelo acusatório, retomando o tema da construção da educação dos guardiões. Sócrates analisa o valor dos relatos poéticos e míticos sobre aquilo que “devem ouvir desde a infância, e aquilo que não devem” (Platão, 2001, 386a, p. 101) acerca da formação dos guardiões. O filósofo solicita exclusão das mitologias por infundir temor diante da morte:

- E para eles serem corajosos? Porventura não se lhes devem dizer palavras tais que façam com que temam a morte o menos possível? Ou julgas que jamais será corajoso alguém que albergue em si esse temor?

-Eu não, por Zeus!

-Pois quê? Quem acreditar no Hades e nos seus terrares, julgas que não terne a morte e que, em combate, a prefere à derrota e à escravidão?

-De modo’ algum.

- Por conseguinte, temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, quando não as suas histórias não são verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate (Platão, 2001, 386b-c, p. 101).

A justificativa e as solicitações de uma normatização das poesias que devem ser pronunciadas para a educação das crianças, futuros guardiões, são muitas, como consta neste exemplo:

Pediremos vénia a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte (Platão, 2001, 387b, p. 103).

Então, em lugar disso, outro tipo de mitologia que estimule o amor pela verdade, o autodomínio e a integridade. “Mas é que, realmente, deve ter-se em alto apreço a verdade” (Platão, 2001, 389b, p. 107). Sócrates recorre a vários exemplos simbólicos tanto em *Ilíada* quanto em *Odisseia* de Homero, mas, para coroar o diálogo, ainda insiste:

Forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais atos, ou então que não eram filhos de deuses, mas que não afirmem as duas coisas a um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. Tal como anteriormente dissemos, isso é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses (Platão, 2001, 391d, p. 113).

É dessa forma que Sócrates começa a questionar sobre qual espécie de histórias os poetas devem narrar (Platão, 2001, 392a, p. 114), algo que já foi dito sobre como se deve falar dos deuses, das divindades, dos heróis e das coisas do Hades³², ou seja, “quanto às histórias, ponhamos-lhes termo” (Platão, 2001, 392c, p. 115). Essa é a questão do estilo. O interlocutor está sinalizando, com sua explicação, a saída do poeta pelo não consentimento da arte da imitação, “o que eu dizia era ser necessário decidir se consentiríamos que os poetas compusessem narrativas imitativas, ou que imitassem umas coisas e outras não, e quais de cada espécie, ou se não haviam de imitar nada” (Platão, 2001, 394d, p. 118). Isso carrega uma preocupação com a profissão do guardião, de que cada um só deve exercer bem uma única profissão. Se tentar exercer muitas,

³²**Hades** (século VIII a. C.), na mitologia grega, é o deus do mundo inferior e dos mortos. Equivalente ao deus romano Plutão, que significa o rico e que era também um dos seus epítetos gregos, seu nome era usado frequentemente para designar tanto o deus quanto o reino que governa, nos subterrâneos da Terra. Ele é também conhecido por ter raptado a deusa Perséfone, filha de Deméter, a quem teria sido fiel e com quem nunca teve filhos. A simbologia desta união põe em comunicação duas das principais forças e recursos naturais: a riqueza do subsolo que fornece os minerais, e faz brotar de seu âmago as sementes – vida e morte.

como poetas e rapsodos, falha-se no alcance de qualquer reputação (Platão, 2001, 394e, p. 119)³³.

Em síntese, a ótica sob a qual todas são interrogadas leva em conta as duas leis enunciadas no Livro II, a respeito do teor dos mitos. Afinal, **é a natureza que se quer moldar nos jovens: o fator que determina o conteúdo dos mitos.** Estes, por sua vez, influem no modo como devem ser apresentados nas artes, a fim de penetrar na alma dos jovens. De modo geral, deve-se excluir de tudo o que incentive excessos, languidez e intemperança; deve-se fazer com que proporcione à alma dos guardiões qualidades favoráveis a essa função.

Sócrates faz uma contraposição aos comportamentos negativos que os poetas atribuem aos deuses e aos heróis. Isso serve como um remédio para que a conduta não seja estimulada a legitimar comportamentos imorais nos homens. Assim, sugere que o conteúdo dos relatos poéticos e míticos a serem ensinados às crianças devem ser submetidos ao critério da justiça (Platão, 2001, 392b, p. 114) se quiséssemos que os guardiões fossem formados para um tipo de vida exemplar.

Depois, sugere que Adimanto (Platão 2001, 392c-394b, p. 115-118) analise os diferentes tipos de relatos poéticos. A primeira questão se dá quanto à composição das obras, que às vezes se expressam de maneira direta, às vezes recorrem à representação, em outras combinam as duas coisas, a exemplo da comédia e da tragédia que são representações da realidade. Nas composições lí-

³³ **Adimanto** era um antigo grego ateniense mais conhecido como irmão de Platão. Também era irmão de **Glauco**, o principal interlocutor de Sócrates na República, e desenvolveu características muito próximas dos guardiões e do futuro filósofo e governante da cidade construída na argumentação de Sócrates e de seus interlocutores. Adimanto desempenha um papel importante na *República* de Platão e é mencionado nos diálogos Apologia e Parmênides.

ricas, a narração é feita pelo próprio autor. Nas epopeias há uma combinação entre narração direta e representação. A narração direta é tida como superior, pois permite identificar melhor o narrador, distinguindo-o das coisas narradas.

Com relação às tragédias e às comédias, é preciso preservar nelas apenas aquilo que possa despertar sentimentos elevados nos ouvintes, ou seja, excluir as situações degradantes e ridículas, bem como espécies de erros e ações vergonhosas. Sócrates ressalta que o interessante dos relatos poéticos para a educação dos guardiões é o despertar dos comportamentos moralmente elevados.

Sutilmente, o filósofo fala do seu primeiro convite à saída dos poetas da cidade, ou seja, uma negativa à poesia (a literatura) no que se refere à inutilidade dela na cidade, pois os poetas e prosadores que não correspondessem a esses critérios seriam cordialmente dispensados da cidade. Mesmo os famosos:

- Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosterná-vamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares. - Era assim mesmo que faríamos, se estivesse no nosso poder (Platão, 2001, 398a-b, p. 124-125).

Portanto, depois de mandar embora os que imitam o mal, restariam os poetas e contadores de histórias que se exprimem se-

gundo os modelos mais adequados à formação dos guardiões (Platão, 2001, 398b, p. 125). O tema da educação pela música e pela ginástica é retomado. Pode ser interessante notar que, entre todas as artes, a música é privilegiada, já “que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma” (Platão, 2001, 401d-e, p. 132-133), e afetam-na mais fortemente ao trazer consigo a perfeição e torná-la perfeita. Isso se deve ao fato de calar fundo na alma e com força moldar o caráter. A sensibilidade produzida por ela faz florescer as qualidades e impele-se à observância das leis por parte dos guardiões. Sócrates diz ainda “que é por razões dessas que se deve fazer a educação pela música” (Platão, 2001, 402a, p. 133).

Sobre o canto e a melodia (Platão, 2001, 398c), esta última é composta por três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo, perceptíveis na música tanto quanto nos mitos (Platão, 2001, 398d). Também fazem parte da educação dos jovens, por isso, deveria ser excluído o que estimulasse a desonestidade, a embriaguez, a moleza e a preguiça (Platão, 2001, 398e). Por isso, não seria qualquer canto, nem todos os instrumentos, mas os que possibilitam uma correspondência a uma vida ordenada e corajosa, sem muitas harmonias e muitas cordas (Platão, 2001, 400a); um canto que promovesse o bom senso e a moderação em todas as coisas. Desse modo, também deveriam ser dispensados da cidade os artistas indecentes e acolhidos com muitas honras aqueles que ajudassem os jovens a alcançar a perfeição. Formação musical é excelente para os jovens, pois ajuda a desenvolver neles a sensibilidade e o amor pelas coisas belas e harmoniosas. Até este momento, a discussão gira em torno dos cuidados com a alma; depois dos cuidados com o corpo³⁴.

³⁴Conforme o interlocutor, “depois da música, é na ginástica que se devem educar os jovens” (Platão,

Contudo, a questão cognoscitiva da arte enquanto possibilidade de conhecimento, ou seja, como forma de se alcançar verdades, parece ter sido iniciada com a famosa polêmica da expulsão dos poetas da *polis* ideal, relatada no **livro X**, da *República*, como dito acima, por conta da querela entre a poesia e a filosofia. O ataque à poesia começa nos Livros II e III, expandindo-se e aprofundando-se progressivamente, dando à filosofia a sua primeira identidade.

Platão retoma a antiga polêmica entre a Filosofia e a Poesia: “Segundo Platão, o poeta não é homem de saber, no sentido filosófico da palavra, nem sequer de verdadeira opinião, no sentido dos pragmáticos não filosóficos, mas imita a vida na medida em que a multidão a considera boa e formosa” (Jaeger, 2001, p. 985). Observa-se que, “ao percorrer estes caminhos poéticos no livro, [Platão] afirma que a filosofia não pode ser representada com exatidão pela linguagem, mas observa-se que Platão também utiliza-se de palavras e sentenças para construir a sua filosofia; também percebe-se que o autor em sua busca do permanente, “a realidade absoluta e imutável” (Shibles, 1974, p. 26), acaba afirmando que a linguagem só consegue conduzir à falsidade, posto que ela está a vários degraus de distância do verdadeiro conhecimento.

Segundo Platão³⁵, as artes e, entre estas, a arte literária, consistem na imitação (mímesis) da realidade. O artista é o homem que cria uma supra realidade, uma imagem da realidade, isto é, uma realidade ou uma verdade intermediária entre os dois mundos.

2001, 403b, p. 136).

³⁵No livro X, da *República*, a velha polêmica entre Poesia e Filosofia é retomada a partir da expulsão dos poetas (*mimetes*) da República. A alegação consistiria de que não caberiam autores de “discursos mentirosos”, “fantasiosos”, “ilusórios” das representações poéticas, consideradas simulacros, pois, igualmente ao pintor, o poeta imita a aparência, encontrando-se a “três graus abaixo da verdade” (Platão, 2001, 599d, p. 449-497).

No início do livro X, Sócrates reabre o diálogo para falar novamente das disposições sobre a poesia e afirma: “entre muitas razões que tenho para pensar que estivemos a fundar uma cidade mais perfeita do que tudo, não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia” (Platão, 2001, 595a, p. 449).

Desde quando o interlocutor afirma sobre a não aceitação de “parte da poesia de carácter mimético. A necessidade de a recusar em absoluto é agora” (Platão, 2001, 595a, p. 449). É a condenação da poesia que é constituída pela imitação. Estão incluídos os poetas trágicos e todos os outros que praticam a mimese. “Todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto, o conhecimento de sua verdadeira natureza” (Platão, 2001, 595b, p. 449). Conforme Havelock (1996), é oportuno perceber que o tom e a consistência do ataque de Platão à poesia colocam-na numa espécie de enfermidade, para a qual se deve encontrar um antídoto, ou seja, “a poesia é uma espécie de veneno intelectual e inimiga da verdade.”

É preciso lembrar novamente que quem ocupava o lugar da educação na Grécia antiga era o poeta, e o filósofo quer ocupar esse lugar. Uma vez que se vê a República como um ataque à estrutura educacional existente na Grécia, a lógica de sua organização global torna-se clara. Após se levar em conta a importância dos poetas na estrutura educacional, as repetidas críticas à poesia ajustam-se ao quadro.

Conforme destaque de Maria Helena Pereira (2001, p. XXXV- XXVI),

mas a importância da poesia na vida grega justifica a expansão dada a este ataque. (...) A verdade é que era a poesia oralmente transmitida (quer pelos rapsodos, quer pelos atores dramáticos) o principal meio de educação e veículo de conhecimentos. Esta transmissão do saber é um

aspecto característico e fundamental da cultura grega, bem visível, aliás, nos próprios diálogos de Platão. E não esqueçamos que, mesmo para extensas narrativas em prosa, como eram as Histórias de Heródoto, não estava excluída a prática da recitação perante um grande auditório.

A autora chama a atenção para um ponto muito importante: “reconhece que a *República* é em certo sentido um requerimento para que a Filosofia tome o lugar que a Poesia até aí tinha preenchido na teoria e na prática educativa” (Pereira, 2001, p. XXXVII). Com igual compreensão, Eric Havelock (1996, p. 30) considera que todo o diálogo é um ataque ao sistema educativo grego, então em vigor, ou seja, “trata-se de uma acusação à tradição e ao sistema educacional gregos. As principais autoridades citadas como responsáveis por esse tipo de moralidade questionável são os poetas. Homero e Hesíodo são mencionados e citados, dentre outros”. O autor observa que, na República, estaria se colocando claramente um problema que não é tanto filosófico no sentido restrito do termo, mas de cunho social e cultural, pois é questionada “a tradição grega como tal e as bases sobre as quais se construiu”. São essenciais a essa tradição o estado e a qualidade da educação grega. Conforme Havelock (1996, p. 30):

Esse processo, seja qual for, pelo qual a mente e a conduta dos jovens são formadas, constitui o cerne do problema de Platão. E no cerne desse processo, por outro lado, está, de algum modo, a presença dos poetas. Eles estão no centro do problema. Surgem até mesmo aqui, no início do tratado, como ‘o inimigo’ e é esse papel que são obrigados a cumprir no Livro X.

Ora, não deixa de ser uma demonstração da crise da cultura grega a substituição da tradição oral por um sistema de instrução e educação bem diferentes. Mas, não esqueçamos que o sistema educativo é essencial na formação dos cidadãos, portanto, tem um papel de relevo numa obra que trata da cidade ideal (Pereira, 2001).

São extremamente importantes e elucidativas as referências atribuídas aos poemas homéricos, tanto que Sócrates ainda tenta demonstrar uma dedicação e respeito ao poeta Homero ao dizer que ele foi o primeiro mestre e guia de todos os poetas trágicos. Contudo, acaba por declarar: “Mas não se deve honrar um homem acima da verdade, e, antes pelo contrário, deve-se falar, conforme eu declarei” (Platão, 2001, 595e, p. 450). Homero é o mestre e o senhor da tragédia, conforme é dito na República, mas é importante observar o que Werner Jaeger (2001, p. 980) diz sobre isso:

Este problema converte-se forçosamente num ataque a Homero, entre outras coisas porque todos amam este poeta, e, portanto, se compreenderá melhor quanto é sério o problema levantado, se o ataque incidir sobre ele, o poeta por antonomásia. É por isso que o Sócrates platônico se desculpa por se atrever a expor assim à crítica os seus pensamentos íntimos sobre a poesia.

Homero era considerado a personificação da *paideia* no seu sentido tradicional, além de falado, já no século VI a.C., por Xenófanés³⁶ como sendo a fonte em que todos foram beber a sua sabedoria desde o início. Jaeger comenta que essa ideia a respeito de Homero, como o grande educador de toda Grécia, estava fundamentada:

na conversão do poeta em mestre de uma cultura enciclopédia universal, capaz de englobar todas as artes. Opiniões deste teor deviam, naquela época, estar na ordem do dia. É evidente, e o *Íon* de Platão mostra, que tais opiniões desempenharam também o seu papel na interpretação de Homero pelos rapsodos, que enalteciam e explicavam o seu poeta (Jaeger, 2001, p. 981).

³⁶Xenófanés, (570 a.C. – 475 a.C.) foi um filósofo grego, nascido na cidade de Cólofon, na Jónia. Portanto, filósofo, poeta, sábio e pensador religioso. Fundador da escola de Eleia. Adversário do antropomorfismo dos poetas, dedicou-se a demonstrar a unidade e a perfeição de Deus. Sua doutrina é um panteísmo idealista que vê uma unidade em toda a matéria. Como poeta nômade, tornou-se através de suas viagens um homem muito instruído, que sabia interrogar e narrar. Cedo deixou sua cidade para levar vida errante na qualidade de rapsodo. Escreveu unicamente em versos em oposição aos filósofos jônios como Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto e Anaxímenes de Mileto.

Ainda que hesitante diante do grande respeito por Homero e pelos poetas trágicos, Jaeger menciona novamente a questão da **imitação**, sobre a qual fará um novo exame, desta vez à luz das conclusões que resultam da discussão sobre justiça, tendo a cidade perfeita e sua constituição, uma possibilidade de ver claramente a alma do homem, justificando a expulsão do *mimetes* e alegando que na República não caberiam autores de “discursos mentirosos”. Sem dúvida, a discussão resultou em uma concepção acerca do teor da justiça baseada nos liames de uma constituição interna da alma explorada, e de maneira muito engenhosa por Sócrates. No entanto, se voltarmos ao que ficou estabelecido desde o livro II, passando pelo livro III, reencontraremos o desenlace na complexa questão da **expulsão dos poetas da cidade perfeita**.

Esse evento entre Poesia e Filosofia “recebe a justificativa que daria a esse episódio a projeção histórica capaz de justificar o seu alcance simbólico: o caráter fantasioso, ilusório, das representações poéticas, consideradas simulacros” (Nunes, 1993b, p. 192). Lembremos, com efeito, que, no livro II, essa questão já havia aparecido: logo no início da fundação da cidade perfeita, Sócrates **expurga dela a figura do poeta trágico** devido à propagação de mitos que não estariam de acordo com a constituição da cidade. Aqui não será diferente, e é aprofundando essa posição que tudo será reexaminado. Nunes (1993b, p. 192) chama a atenção para uma questão importante:

Efetivamente, expulso da República platônica só seria o poeta trágico, o chamado *mimetes*, imitador de estados de alma desequilibrados e de mitos teogônicos e cosmogônicos, em desacordo com a Teologia que os filósofos haviam começado a elaborar desde Xenófanes de Colofonte. O respeito pelo vate inspirado, porta-voz dos deuses, e a rejeição das representações trágicas nas quais convergiram a lírica e a épica dos gregos, elementos fundamentais da *paideia* arcaica, revelam-nos a encruzilhada de que surgira a Filosofia, conquistando, ao romper com o Mito, a sua

identidade de ciência dos *archai*, dos princípios, posteriormente batizada por Aristóteles de *prote epistème*, e que tomou, um pouco mais, o nome de Metafísica.

Voltando a esse segundo argumento, é preciso observar que, nesse horizonte, artistas imitadores como o pintor e o poeta buscam criar imagens baseadas no aparente, ou seja, na natureza. Essa última, por sua vez, é feita à imagem das ideias, mas não contém sua perfeição. Recorrendo a um exemplo do próprio Sócrates: temos a ideia de cama, vemos várias camas de formas, cores e tamanhos diferentes, feitas por artífices, baseados na mesma e única ideia de cama. O filósofo explica que “o artífice que executa cada um destes objetos olhando para a ideia, é assim que faz as camas, outros as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefatos” (Platão, 2001, 596b, p. 451). Assim, o marceneiro não executava a ideia da cama real, mas sim de uma cama qualquer (Platão, 2001, 596e, p. 452). Algo semelhante ao que existe.

Outro exemplo seria um pintor que, ao pintar uma cama, imita a imitação do marceneiro, da ideia natural e verdadeira desse objeto. Dessa maneira, a pintura da cama estaria a três graus da verdade, não tendo sequer com ela vínculo direto. “Logo, pintor, marceneiro, Deus, esses três seres presidem aos tipos de leito” (Platão, 2001, 597b, p. 453). A forma natural e verdadeira que Deus confeccionou, a segunda forma que foi executada pelo marceneiro e a terceira, feita pelo pintor, “o título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são artífices” (Platão, 2001, 597e, p. 454).

Sócrates chama de imitador o autor daquilo que está três pontos afastado da realidade (Platão, 2001, 598e, p. 454). Como o tragediógrafo é um imitador também, como se fosse o tercei-

ro, todos os demais serão assim, imitadores da aparência (Platão, 2001, 598b). Parece que a luta estava em torno da verdade contra a aparência. Jaeger (2001, p. 982) observa que “o problema do seu valor aborda-se no ponto que necessariamente tinha de ser o decisivo para Platão, o da relação entre a poesia e a realidade, entre a poesia e o verdadeiro Ser”.

Ora, junto ao pintor, podemos encaixar o poeta na qualidade de imitador. Então, assim como o primeiro imita não aquilo que é verdadeiramente, mas o que aparenta ser, também o poeta faz o mesmo ao imitar todas as coisas sem ao menos conhecê-las. Conforme o interlocutor: “Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (Platão, 2001, 597c, p. 455).

Com efeito, o imitador gera ilusão e aparenta conhecer mesmo não conhecendo o objeto que imita em profundidade. Novamente, cita Homero e a tragédia para dizer que o bom poeta, que produz um bom poema, tem de saber ou aparentar saber o que vai fazer, mas as pessoas “não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade” (Platão, 2001, 599a, p. 456). Nunes (1993b, p. 192) ressalta:

Como o pintor, o poeta, enquanto *mimetes*, imita a aparência, achando-se ‘três graus abaixo da verdade’ (579a; 598b). O filósofo tem o privilégio de captar a verdade por um ato de intuição *noética* das ideias – captação do espírito a elas análogo, apreendendo, independentemente das palavras (*res, non verba*), o ser real, *ontos on*, supra sensível, abaixo do qual permanecem o imitador e o *technites*, aquele depende do discurso, e por isso sujeito ao artificialismo culinário da Retórica, e o último da matéria trabalhada com as mãos. A mimesis aumentaria ainda mais a distância em relação ao suprassensível.

É nesse sentido que a fratura da Filosofia com a Literatura se configura, ou seja, no momento em que a Filosofia rompe com o Mito, isso se estende à Poesia que se lhe aparenta,

implantando-se a dominância hierárquica da filosofia – essencialmente Metafísica – detentora do conhecimento do verdadeiro ser sobre toda espécie de conhecimento sensível, de antemão qualificado de ilusório, na qual se incluirá o gênero particular da poesia não bafejada pelo surto do entusiasmo, da inspiração dos deuses, uma das espécies de *mania* focalizadas no Fedro (Nunes, 1993b, p. 192).

A imitação não caminha com a sabedoria, nem cultiva a razão. Por isso, ela não participa da verdade e, se não incentiva a parte da alma relativa à Filosofia, não pode ser útil à constituição da cidade perfeita. Além disso, afasta esse conhecimento, não tendo, assim, lugar nessa cidade. Ora, sendo o poeta trágico um “arauto do mito”, está em oposição ao filósofo, cuja busca é o saber verdadeiro.

A poesia imita o homem em todas as suas contradições internas, conflitos, felicidades e infelicidades, e, ao representá-los, coloca-os como verdades aparentes. Com isso, ela dificulta a educação do homem na medida em que, dando à ilusão aparência de verdade, afasta-os do conhecimento pleno do ser. O poeta é, nas cidades comuns, um formador de opinião, pois cria os mitos a serem tomados por todos. Por isso é que os pintores, e ainda mais que eles, não têm lugar numa cidade cuja constituição é regida pela Filosofia, pela lei e pelos princípios que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, os melhores (Platão, 2001, 607a). Não pode haver, então, contradições em relação àquilo que a poesia revela aos cidadãos: “se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor” (Platão, 2001, 607a, p. 472).

Interessante que, neste momento do texto, Platão, por seu interlocutor Sócrates, faz uma síntese do ponto que queria chegar, retomando a antiguidade da disputa entre a filosofia e a literatura:

Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia. Acrescentamos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia (Platão, 2001, 607b, p. 473).

Em seguida, vemos o princípio de imortalidade da alma, outro ponto importante no Livro X (Platão 2001, 608d, 614a), mobilizado por Sócrates para argumentar sobre a preocupação com a virtude, já que ela é a fonte da justiça. Em resumo: é feita uma comparação entre vícios da alma e doenças no corpo: assim como pode haver doenças que prejudicam o corpo, os vícios também prejudicam a alma, com base na premissa de que algo só pode ser destruído por outra coisa, a não ser que seja de sua própria natureza. Sócrates procura demonstrar que a alma é imortal, pois, apesar de o corpo poder ser destruído por doenças, a alma não sucumbe diante dos vícios. Isso se dá porque esses vícios não prejudicam propriamente a alma que os carrega, mas recaem sobre os outros.

O fechamento do percurso da obra retém, notavelmente, um teor poético com o mito de *Er* (Platão, 2001, 614b), que apresenta uma introdução, uma extensa narrativa e finaliza com uma exortação à virtude. A narrativa possui características do modelo homérico, principalmente dos cantos da *Odisseia*, mas Platão faz questão de frisar que a história que vai narrar não é uma daquelas que criticou algumas páginas atrás e que tinha sido excluída por ser imprópria à cidade ideal. Afirma que é um primeiro modelo

de poesia que merece ser admitida na cidade ideal (Platão, 2001, 608b). Tal característica leva à suposição de que a situação dramática da poesia na cidade perfeita se deve, em parte, ao fato de Platão ter tido grande talento na escrita e inclinação poética. Esse traço não é, entretanto, empecilho para o interior do percurso da *República*. Além do que, apesar do lugar de destaque à condenação da poesia, nos livros II e III, e no seu último, livro X, o mito de *Er* tem a finalidade de demonstrar, mesmo com todo o aparato imaginativo, a necessidade de proceder bem durante a vida, ou seja, de ser justo.

1.5 Aristóteles, *Poética*: poesia, história e verdade

Uma diferença³⁷, entretanto, há de ser notada e ressaltada entre as linhagens formadas, de um lado, por Platão, e, do outro, por Aristóteles. Em relação à primeira, as palavras escritas acima se ajustam de imediato. Em Platão, a estética se acomoda à ética. Já em Aristóteles (2008, cap. I, p. 37), ainda em meio ao problema da essência da arte literária, investiga, com mais clareza, essa possibilidade no início da *Poética*: “A epopeia e a tragédia, como também a comédia e o ditirambo, e em grande parte a música de flauta e de cítara, são, de modo geral –, mímesis [isto é, imitação]”. Porém, após a explicação do processo de imitação das outras artes, esse conceito deu um grande passo na especulação da essência da arte literária, pois, mesmo tendo assinalado a natureza imitativa das artes, a literatura foi identificada com as demais artes, uma vez que também realiza o processo mimético. Contudo, foi estabeleci-

³⁷Para Platão, a mímesis tem um tom pejorativo, apenas representação, imitação. Já para Aristóteles, é representação e imitação de uma ação, valoriza a arte como representação do mundo e, nesse sentido, criação poética, portanto, mimese é um aspecto importante e fundamental das artes miméticas.

do o critério para se distinguir a obra de ciência e de história da obra literária, esta como sendo a mais próxima da verdade, posto que trata do universal e não de um caso particular. Essa é a nobre sugestão de Aristóteles, de que “a poesia é algo mais filosófico e de importância mais considerável do que a história, já que suas declarações são de natureza dos universais, enquanto as declarações da história são singulares (Danto, 2015, p. 190). Além disso, conforme Aristóteles, a história lida com a coisa que foi, enquanto a poesia lida com “um tipo de coisa que pode ser”. Na *Poética*, bem se diz que a verossimilhança não se confunde com a imitação do sucedido, com a *História*, pois a *Poesia* diz respeito ao que se chamaria de verdade do possível. Nesse sentido, cita-se Aristóteles (2008, cap. IX, p. 47):

Segundo o que foi dito se aprende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas que poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar de coisas universais significa atribuir a alguém ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aqui que Alcebiades fez, ou aquilo que fizeram a ele.

Sem dúvida, Aristóteles reconhecia que o artista tinha direitos que eram negados pela filosofia platônica, principalmente no livro X da *República*. Desse modo, Aristóteles realiza uma mediação da *Poética*, “emprestando à mimese, complementada pela catarse, o porte antiplatônico de uma técnica de aprendizagem por meio da

semelhança e da noção depurada dos sentimentos extremos” (Nunes, 1993b, p. 193). Isso não deixa de seguir a exigência veritativa que cinge a Filosofia, e que é uma das acepções do ser. Benedito Nunes ressalta que “a expulsão platônica dos poetas é apenas a forma dramática de postular a supremacia da ciência da Verdade, também uma das denominações aristotélicas para a *prote epistème* ou Metafísica” (Nunes, 1993b, p. 193).

Aristóteles modalizou a exigência da verdade. De forma prática, na *Poética*, é o que se pode admitir, no plano do possível, a verdade das obras miméticas, e, de modo particular, as de caráter trágico. Podemos fazer essa constatação pelo próprio conteúdo da obra de Aristóteles, quando este reconhece um lugar especial à poética no conjunto da filosofia, particularmente no Livro VI de *Ética a Nicômaco* (1973), e na *Metafísica*, Livro I, em que o discípulo de Platão afirma que aquele que ama o mito, ou seja, o poeta e mitólogo, já era, “de certo modo, filósofo, porque o mito resulta do maravilhoso” (Aristóteles, 1973, p. 214).

Tendo aí o seu mérito com essa mudança, fará descobrir outra propriedade da estética: o juízo de verossimilhança é sempre dependente de um receptor, que afirmará ou negará verossimilhanças à obra, de acordo com as possibilidades fornecidas por seu código social. O que vale dizer é que o reconhecimento da obra é sempre dependente do juízo que a comunidade permite que seja proferida.

Conclui-se, portanto, que o juízo estético é sempre fundado em uma leitura dos valores do receptor, os quais, por efeito de deslocamento, se tomam como leitura da obra. Indiretamente, Aristóteles confessava a incapacidade da estética de dar conta de seu pretense objeto.

1.6 Passagem para a modernidade

O conceito clássico da mimese³⁸, ou imitação da realidade, postulado pelo filósofo grego Aristóteles no século IV a.C., constituiu o ponto de referência central de toda a produção literária até o romantismo, cujas ideias também se devem às contribuições de pensadores como J. G. von Herder e Wilhelm von Humboldt. Contudo, mesmo com essa oposição, já na filosofia clássica grega, entre o *lógos* e a arte, se intercala a indagação da virtude, através do ramo competente. A ética mostra-se apta a ‘humanizar’ a arte, isto é, de torná-la integrada aos valores comunitários, declarados, endossados, corrigidos ou justificados pelos filósofos. O critério do bem captura e ordena o critério do belo. O belo, que não realiza o ideal ético, não passa de um belo inferior enquanto resumido ao prazer dos sentidos. Então, o belo que ameaçava a onipotência do *logos*, era sujeito à utilidade da perfeição ética e, assim, ‘humanizado’.

Por conseguinte, de acordo com a interpretação exposta, é, pois, incompleto dizer-se que a beleza (estética) nasce de um ato de curiosidade do filósofo em sua presença. Isso só será verdade se se compreender que não se trata de uma curiosidade desinteressada.

Nunes (1993b, p. 54) observa que “o pensamento reflexivo foi em busca da arte pra interrogá-la”, conforme narrativa registrada por Xenofonte nas *Mémorables*, em que testemunha de forma

³⁸Tanto “mimese” (μίμησις de μιμῆσθαι) como “mímesis” ou “mimese” estão corretas. Segundo Auerbach (2004, p. 1-20), o termo mimese, em sua acepção mais geral, “significa literalmente imitação; representação em grego.” Platão e Aristóteles percebiam na mimesis a representação da natureza. Todavia, na sua filosofia, Platão designa a semelhança das coisas empíricas com as ideias, de que são representações, incluindo, entre elas, as obras de arte, tendo um sentido pejorativo. Aristóteles, na *Poética*, via o drama como sendo a “imitação de uma ação”, que, na tragédia, teria o efeito catártico. Assim como rejeita o mundo das ideias, valoriza a arte como representação do mundo, compreendendo o conceito de mimese enquanto aspecto fundamental das artes miméticas. Assim, a mímesis torna-se conceito central da estética.

exemplar a visita de Sócrates ao ateliê de Parrasio perguntando: *o que a pintura poderia representar?* Demonstra-se, assim, que a indagação filosófica acerca da essência da pintura transportava o domínio das artes para a filosofia, para a atitude interrogativa do filósofo (Nunes, 2006, p. 8).

Segundo Huisman (1984), com esse ato, Sócrates marca o advento de uma fase essencial da Estética, e, além da indagação observada nos *Mémorables*,

Sócrates ensinava a Parrásio, o Pintor, e ao escultor Clínton, no *Banquete*, a maneira de representar o que há de mais agradável no modelo traduzindo em gestos a verdadeira beleza da alma. Sob o invólucro corpóreo, trata-se de atingir a beleza essencial do espírito. No Fédon, Platão dirá a mesma coisa: (o corpo é um túmulo) (Huisman, 1984, p. 16).

Ora, o **filósofo se interessou pela arte** para saber declarar a sua natureza, de modo que, em seguida, a **domasse**, pondo-a a serviço da comunidade, e a **musa** apreciou ser estudada. Esse tipo de interesse não seria danoso se o interesse declarado não fosse o de uma comunidade em particular, a do próprio **filósofo**, contra os interesses das outras, identificadas como **'bárbaros'**. Mas a metafísica defendia seu irmão esteta da acusação, dizendo-se *ciência das causas últimas e universais*. As afirmações estéticas deveriam ter validade universal. Essa defesa, na verdade, melhor mascarava o papel do filósofo de, através das dimensões da ética, da política e da estética, confundir os valores particulares da comunidade eleita com os da humanidade.

Embora a crítica reconheça a importância da contribuição desses filósofos, nesse campo, suas teorias levaram alguns outros teóricos a se voltarem de forma mais enfática e a discutir sobre a essência da arte literária.

Diante do exposto, permite-se fazer um “breviário de estética” (Croce, 1947)³⁹, de forma retrospectiva, conforme o que se tem documentado, quanto à relação entre Literatura e Filosofia, considerando a passagem da antiguidade clássica para a modernidade. Assim, de maneira bastante sintética, e apenas a título de realizar essa passagem para o próximo capítulo, ilustramos e apresentamos algumas manifestações, já que não se objetiva desenvolvê-las: Plotino levantou o problema do Belo na imitação artística; Filóstrato procurou identificar a mimesis com a fantasia; Longino retomou a teoria platônica do “êxtase”, do “transporte artístico”; na Idade Média, mesmo havendo um certo afastamento, mas se discutiu, ao lado do problema do Belo, o problema das Verdades morais e religiosas do conteúdo da obra literária; Santo Tomás de Aquino definiu a arte literária não como técnica ou artifício de expressão, mas como uma forma de conhecimento da realidade; no Renascimento, essas questões aparecem com vigor, sobretudo com os italianos, Fracastoro, Castelvetro e Patrizzi, que voltaram a discutir as teorias da mimesis; nesse sentido, o Humanismo renascentista acaba representando uma fratura com a tradição filosófica medieval, que era caracterizada por uma estrutura um tanto racionalista e bastante preocupada com o problema do ser; utiliza-se o *conceito* como modo de aproximação do ser, ocasionando, por sua vez, um discurso do saber ontológico correspondente à linguagem lógica.

Diferentemente, os humanistas sustentaram outra via de acesso ao *ser*, por meio da linguagem, aceitando, dessa forma, a multiplicidade de significações das palavras para as especificida-

³⁹No livro *Breviário de Estética*, Benedetto Croce, filósofo italiano, expõe algumas lições sobre temas que constituem o objetivo do livro, uma espécie de orientação sobre os problemas capitais da estética. Neste caso, traçamos no primeiro capítulo um breve itinerário sobre a relação entre Filosofia e Literatura, da antiguidade clássica à modernidade.

des das situações, considerando a própria historicidade do mundo humano; com isso, tanto a *metáfora* quanto a *intuição* acabam adquirindo prioridade consecutivamente sobre o conceito e a argumentação. Essa outra forma de concepção da linguagem, também do conhecimento e do *ser*, que o humanismo indicou, coloca a *engenhosidade*, enquanto faculdade inventiva ou criadora do homem, no lugar da razão, permitindo a criação de novos mundos e novos significados, em pleno acordo com as necessidades históricas.

Também, no humanismo renascentista, há uma revalorização da retórica e do mito, talvez fruto da primazia atribuída à imagem e à metáfora enquanto representantes do devir do *ser*, que não pode simplesmente ser apreendido pela abstração da linguagem racional.

Capítulo 2

HOMENS DE LETRAS: diálogo possível entre a Filosofia e a Literatura, a partir do respeito às fronteiras – “Canta para mim, ó Musa...”

2.1 Beleza e Verdade, Poesia e Pensamento, Literatura e Filosofia

No século XVII, de acordo com a ordem clássica, os discursos pregam autonomia, método e fidelidade às essências, ou seja, há um certo respeito às fronteiras, pois há um tom, uma forma, para cada gênero literário. Um exemplo significativo desse momento é um *excerto* da obra *Diálogo sobre a pluralidade dos mundos* (1686), do filósofo Bernard de Bovier de Fontenelle⁴⁰, sobre uma *Lição de astronomia num parque* a partir de um *diálogo* no *Primeiro Serão*. No diálogo, ocorrido durante a noite, são dadas algumas explicações sobre o assunto para uma certa “Marquesa” não identificada, que poderia ser interpretada como a própria *Musa* inspiradora, “àquela dos encantos literários” que, ao filósofo, oferece a possibilidade de seus *diálogos*.

Na *Carta ao Senhor L.*, que precede os *Diálogos*, aparece essa analogia da “Marquesa” à “Musa”, em que Fontenelle (1939, p. 9) afirma que conseguiu “conquistar a senhora Marquesa para o partido da Filosofia”. O filósofo se envaidece do ato: “não poderíamos, de certo, fazer aquisição mais notável; pois considero a *beleza* e a mocidade coisas

⁴⁰Considerado o grande precursor do Iluminismo francês, Bernard de Bovier de Fontenelle (1657 – 1757), foi um dramaturgo francês, autor e membro influente de três academias do Institut de France. A partir de sua obra *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*, Fontenelle (1939) apresenta um novo modo de escrever e transmitir filosofia, desdobrando na era da Ilustração.

de alto valor”. A evidência da comparação só ocorre ao dizer que:

Se a Sabedoria quisesse apresentar-se aos homens com todas as probabilidades de pleno sucesso, certamente, seria apresentando-se sob uma imagem que nos lembrasse a da Marquesa. Sobretudo, se ela pudesse ter na conversação os mesmos atrativos, estou persuadido de que todos correriam afoitos atrás da Sabedoria. (...) Por mim, eu a tenho na conta de sábia (Fontenelle, 1939, p. 9).

Desde o *prefácio* da obra, é percebido que Fontenelle (1939, p. 4) tem uma preocupação com a forma como esse *ensaio* será apresentado: “tencionei tratar a filosofia de modo não filosófico; procurei conduzi-la a um ponto em que não fosse nem muito árida para os mundanos, nem muito pueril para os sábios”; contudo, ressalta: “é bem possível que, procurando um meio termo no qual a filosofia se apresente adequada a todos, só tenha alcançado um que não convenha a ninguém; os meios termos são difíceis e creio que jamais empreenderei afã análogo a este”.

Há, também, toda uma insistência do filósofo em explicar que, por mais que haja instrução em seu livro, o propósito está em “distraí-los, apresentando-lhes, sob forma mais agradável e amena, o que já sabem solidamente”, ou seja, supõe “poder instruí-los e diverti-los ao mesmo tempo”. Logo, encontrarão e ao mesmo tempo ficarão contrariados, dependendo do que procurarem, se “apenas o útil” ou se “buscarem o agradável” (Fontenelle, 1939, p. 5); apesar de que realmente se espera daqueles que “tiverem gosto e tempo” e que possam se deter sobre tais assuntos. Daí o fato de Fontenelle (1939) explicar que esses *diálogos* serão realizados com uma mulher. Com qual objetivo? Conforme o filósofo, essa forma de “ficção útil” tornará a obra “mais atraente e mais encorajadora”, mas não será qualquer mulher, será uma “*Marquesa imaginária*”, uma **Musa**. Avisa,

portanto, que seus leitores e, principalmente, as leitoras não se preocupem com o tom: “para todo este sistema de filosofia não peço às senhoras mais aplicação do que a que se dedicam à *princesa de Clèves*⁴¹, quando querem penetrar o enredo e toda a beleza da obra” (Fontenelle, 1939, p. 5).

Ora, o filósofo está comparando a leitura da obra à familiaridade com que as mulheres leem um romance, pois as ideias que seu *ensaio* produz são certamente menos *ornadas* do que as que aparecem em *A princesa de Clèves*, “mas, nem por isso são mais obscuras, e estou certo de que numa segunda leitura, nada escapará” (Fontenelle, 1939, p. 6).

Ao que tudo parece, o filósofo logo justifica que não se trata de nenhum “sistema aéreo”, pois cuidou em empregar, de acordo com a necessidade, “verdadeiros raciocínios”, mas dá uma chance à *Musa*, dizendo que felizmente as ideias “duras” e “indispensáveis” são acessíveis a ponto de “contentar a razão ao mesmo tempo em que dão à imaginação um espetáculo tão agradável como se fosse

⁴¹ Conforme Façanha (2010), embora não haja consenso, para muitos autores, a história do romance começa com *A princesa de Clèves*, pois, “com Madame de La Fayette, que o romance se corporificou, transformando os seus fantoches convencionais em seres humanos reconhecíveis” (Linhares, 1976, p. 14.). **Madame de La Fayette** (1634 – 1693) foi uma escritora francesa, autora de *A princesa de Clèves* (1678), o primeiro romance histórico da França e um dos primeiros romances da literatura. *A Princesa de Clèves* é considerada uma das obras fundadoras da narrativa literária moderna, com características decisivas do romance psicológico. Recebida com grande fervor por toda Europa, foi publicada em 1678 de forma anônima, só mais tarde, sendo revelada a autoria de Madame de La Fayette. É considerado um romance histórico, em que a autora aproveita um dramático triângulo amoroso, no qual o tempo não favorece a resolução, para evocar a corte Francesa nos últimos anos do reinado de Henrique II e começo do reinado de Francisco II. Também, é a ocasião perfeita para apresentar na sua brevidade narrativa, uma complexidade dos dilemas afetivos, com uma elegância de estilo e uma rica análise psicológica, além da perspicácia, da sutileza dos diálogos e a força da descrição dos ambientes, que são espelhados de forma magistral. Segundo a crítica especializada, *A princesa de Clèves*, talvez seja o mais brilhante produto da evolução do gosto verificada na França em meados do século XVII, pois abriu novas perspectivas estéticas ao gênero literário do romance. Capaz de evidenciar os aspectos essenciais do romance de análise que depois se tornou corrente na literatura Francesa, a exemplo da Nova Heloísa de Jean-Jacques Rousseau. (La Fayette, 2004).

propositalmente preparado” (Fontenelle, 1939, p. 6). Fontenelle deixa escapar que sempre que se utiliza da **imaginação**, pois ela não fere a **razão**, não prejudica o entendimento de sua proposta e, continua o filósofo, mesmo nos “trechos que [me] deparei sem tais atrativos, decorei com ornamentos estranhos” na tentativa de “salvar o aspecto árido do assunto principal” a partir de “digressões frequentes e muitas vezes deleitosas” (Fontenelle, 1939, p. 6); igualmente a Virgílio⁴² e Ovídio⁴³, segundo conta, “agiu de modo idêntico na *Arte de Amar*”; e confessa: “socorri-me de tais digressões com parcimônia, apesar de, muito mais do que o *Poeta*, necessitar delas” (Fontenelle, 1939, p. 6). Tudo está pautado dentro dos limites do razoável, “pois não quis imaginar nada que fosse totalmente impossível ou quimérico”. Por isso, o “fundamento é real”, mas “**o verdadeiro e o falso estão aqui entrelaçados: fácil**

⁴²**Virgílio** (70 a.C. - 19 a.C.) foi um poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Éclogas* (ou *Bucólicas*), as *Geórgicas*, e a *Eneida*. Uma série de poemas menores, contidos na *Appendix vergiliana*, são por vezes atribuídos a ele. Virgílio é tradicionalmente considerado um dos maiores poetas de Roma, e expoente da literatura latina. Sua obra mais conhecida, a *Eneida*, é considerada o épico nacional da antiga Roma: segue a história de Eneias, refugiado de Troia, que cumpre o seu destino chegando às margens de Itália — na mitologia romana, o ato de fundação de Roma. A obra de Virgílio foi uma vigorosa expressão das tradições de uma nação queurgia pela afirmação histórica, saída de um período turbulento de cerca de dez anos, durante os quais as revoluções prevaleceram. Virgílio teve uma influência ampla e profunda na literatura ocidental, mais notavelmente na *Divina Comédia* de Dante, em que Virgílio aparece como guia de Dante pelo inferno e purgatório.

⁴³**Ovídio** (43 a.C. - 17 ou 18 d.C.) foi um poeta romano que é mais conhecido como o autor de *Heroides*, *Amores*, e *Ars Amatoria*, três grandes coleções de poesia erótica, *Metamorfoses*, um poema hexâmetro mitológico, *Fastos*, sobre o calendário romano, e *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, duas coletâneas de poemas escritos no exílio, no mar Negro. Foi também o autor de várias peças menores, *Remedia Amoris*, *Medicamina Faciei Femineae*, e *Íbis*, um longo poema sobre maldição. Também é autor de uma tragédia perdida, *Medeia*. É considerado um mestre do dístico elegíaco e é tradicionalmente colocado ao lado de Virgílio e Horácio como um dos três poetas canônicos da literatura latina. O estudioso Quintiliano considerava-o o último dos elegistas amorosos latinos canônicos. Sua poesia, muito imitada durante a Antiguidade tardia e a Idade Média, influenciou decisivamente a arte e a literatura europeias, particularmente Dante, Shakespeare e Milton, e permanece como uma das fontes mais importantes de mitologia clássica. Seu estilo tem caráter jocoso e inteiramente pessoal — às vezes o eu-lírico de seus poemas são o próprio Ovídio. Escreveu sobre amor, sedução, exílio e mitologia. Estudou retórica com grandes mestres de Roma e viajou para Atenas e Ásia exercendo funções públicas com o objetivo de tornar-se um Cícero, mas, para desgosto do pai, resolveu dedicar sua vida à poesia.

porém distingui-los” (Fontenelle, 1939, p. 6).

No *Primeiro Serão* intitulado *A terra é um planeta que gira sobre si mesma e em torno do sol*, Fontenelle (1939), meio em êxtase e quase se entregando à *beleza* da lua que acabara de nascer, mostrava todas as estrelas com a luminosidade de “ouro puro e brilhante” em meio a um agradável contraste, “com todo aquele verde que se afigurava quase negro”. O filósofo é tomado pela presença da “Marquesa”, que diz: “nada vale tal beleza, se não comove” (Fontenelle, 1939, p. 11-12). Assim, o diálogo prossegue:

Para mim, até mesmo as verdades devem ter encantos.

Pois bem, tornou ela, se vossa loucura é assim tão agradável, quero saboreá-la; acreditarei, sobre as estrelas, tudo que quiserdes, contanto que tenha encantos.

Ah! minha *senhora*, respondi-lhe depressa, não é um prazer igual ao que teríeis assistindo a uma comédia de Molière; é um prazer singular da razão que só faz rir o espírito.

E então, replicou ela, acreditais que não sou capaz de experimentar os prazeres da razão? Eu vos farei ver o contrário. Descrevei-me as vossas estrelas.

Não repliquei, não farei jus à censura de, num jardim, às 10 horas da noite, ter falado de filosofia a mais amável criatura que conheço; buscai alhures vossos filósofos. [depois de algum tempo, se fazendo de rogado, revela o segredo]

Por fim, não conseguindo demovê-la, para dar-lhe uma ideia geral da filosofia, eis como iniciei:

Toda a filosofia, disse-lhe eu, origina-se de duas coisas: a curiosidade do espírito e o pouco alcance da vista. Se tivésseis olhos mais penetráveis, mas perfeitos do que os que tendes, veríeis logo, se as estrelas são ou não sóis que iluminam outros tantos mundos.

Por outro lado, se fôssemos menos curiosos, não nos importáramos de sabê-lo, o que dá no mesmo. Porém, queremos saber sempre mais do que enxergamos; eis a dificuldade. Ainda, se o que vemos, víssemos bem, muitos seriam os nossos conhecimentos; mas o caso é que vemos tudo imperfeitamente e muito alterado. Por isso, os verdadeiros filósofos passam a vida em não acreditar no que veem e a esforçar-se por adivinhar o que não podem ver; semelhante situação não é, parece-me, muito de invejar (Fontenelle, 1939, p. 13-15).

Fontenelle (1939, p. 25) continua o seu “diálogo” com a *Musa* (Marquesa) e demonstra, por meio de suas ideias, mesmo que de forma aparente, que a *beleza* é necessária à *verdade*. No entanto, não muito distante, já se encontra o mesmo autor, explicando o árido sistema de Copérnico⁴⁴ à sua musa. Essa estética apresentada pelo ilustre filósofo é a estética que irá prevalecer no Iluminismo, quando há uma notável confiança no otimismo do progresso, principalmente na razão, com justificativas nítidas de desafio à tradição, à autoridade, com angariação de aliados contra a tutela da Igreja e do Antigo Regime, tudo em nome do incentivo à liberdade do pensamento. Todo esse cenário acabou cortejando como nunca a *Musa da Literatura*.

Ora, a Literatura possibilitou à Filosofia inúmeros campos onde exercitar seus métodos de inquirição, inclusive o seu grande trunfo, o próprio instrumental *estilístico*, ou seja, o toque de arte que a aridez não resiste, muito menos a aspereza filosófica que a musa literária consegue suavizar, auxiliando o filósofo do raciocínio seco e pondo à disposição um traje para que possa se apresentar em público. Segundo Danto (Danto, 2015, p. 197), “a história da filosofia é, então, como um museu de trajes, e nos esquecemos de que eles foram feitos para serem vestidos”.

Contudo, obviamente que há quem diga exatamente o contrário, ou seja, que foi a *Musa da Literatura*, afamada por tomar caminhos inconsistentes, que acabou procurando a filo-

⁴⁴**Copérnico** (1473 - 1543) foi um astrônomo e matemático polonês que desenvolveu a teoria heliocêntrica do Sistema Solar. Foi também cônego da Igreja Católica, governador e administrador, jurista e médico. Sua teoria do Heliocentrismo, que colocou o Sol como o centro do Sistema Solar, contrariando a então vigente Teoria Geocêntrica (que considerava a Terra como o centro), é considerada como uma das mais importantes hipóteses científicas de todos os tempos, tendo constituído o ponto de partida da astronomia.

sofia e cultivando, sem obstáculos, a paixão das ideias. Em se tratando do Iluminismo, *o diálogo possível entre a Filosofia e a Literatura* se dá a partir do respeito às fronteiras. Esse fator é determinante principalmente para a *filosofia*, que é persuadida de que a *beleza*, quando não fere e nem extravasa, pode perfeitamente beneficiar a verdade. Evidentemente que a Literatura, ao se tornar um poderoso instrumento de divulgação, acabou por fornecer à Filosofia do Iluminismo uma dimensão mais ampla e vital para seus objetivos de alcançar sua influência na sociedade, aproximando-a da razão.

Assim, foi dessa forma que no século XVIII a efervescência filosófica foi difundida para o grande público, com a contribuição da **arte literária**. Não por acaso, encontra-se Diderot (2008, p. 81)⁴⁵ exclamando, por seu personagem Dorval, no *filho Natural*, “Ó, razão! quem pode resistir a ti quando assumes o tom encantador e a voz da mulher?...”; além de constatar que “os grandes interesses” e “as grandes paixões” são fontes “dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros”, que “o respeito pela filosofia privou de um grande prazer” (Diderot, 2008, p. 118). No entanto, sem deixar de demonstrar toda a “sagacidade do filósofo” e desmerecer os seguidores das paixões, “os poetas, os atores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira linha, os grandes dançarinos, os ternos amantes, os verdadeiros devotos, todo esse grupo entusiasta e apaixonado sente vivamente e reflete pouco”(Diderot, 2008, p. 123); o filósofo questiona: “as paixões destroem mais preconceitos que a filosofia e como a mentira resistiria a elas?”, afinal, “elas abalam às vezes até a verdade” (Diderot, 2008, p. 141).

⁴⁵Conforme Guinsburg (2008, p. 9-10), essa obra “constitui exemplo de uma discussão crítica e de uma proposição teórica sobre o gênero teatral e ao seu pleito em favor da substituição da tragédia e do drama barroco por um novo molde teatral. Ou seja, o nascente drama burguês”.

Ademais, nesse período, começam algumas outras definições baseadas na Natureza. Segundo Nunes (1993b, p. 57):

A Natureza, que depois o Iluminismo invocou com tanta frequência, de Montesquieu a Voltaire, de Diderot a Rousseau e a d’Holbach, era tanto o padrão do tipo genérico, ajustado ao universo newtoniano, quanto à regra do gosto artístico educado da aristocracia que se generalizou, convertendo-se num modo de *consensus gentium* – a ideia abstrata de um senso comum como patrimônio racional dos povos, independentemente da diversidade dos costumes e das diferenças históricas, consideradas acidentais e distorcíveis da verdadeira essência humana. Mas o desenvolvimento epistemológico da ciência moderna, independentemente dessas derivações sociais, ideológicas, não apelará nem para o senso comum nem para o *consensus gentium* enquanto razão prática. Valor, perfeição, harmonia e desígnio, arraigados ao ético e ao estético, passariam logo da órbita intelectual para a afetiva. É dentro desta que vai desenrolar-se, nesse período, a reflexão ensaística sobre o *Bem* e o *Belo*, como análise dos sentimentos movida por uma intenção moral e pedagógica.

Ressalta-se que, nesse período, Rousseau (1964a, p. 13)⁴⁶, enquanto mais um filósofo que não ‘deixou de ouvir e muito apreciar o canto das Musas’, também foi mais um que censurou ‘o enleio sensível da palavra imaginosa, por forçar a aceitação das aparências e facilitar o domínio das paixões’. Isso é algo que o filósofo já observara, claramente, em Sócrates, no seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, ao se reportar ao fato da “verdade que alguns sábios resistiram à torrente geral e resguardaram-se do vício no trato das **Musas**” (Rousseau, 1978a, p. 339). Igualmente, o mesmo acontece ao demonstrar sua admiração por Esparta, particularmente quando “lá escorraçaram para fora dos muros, os poetas, as artes e os artistas” (Rousseau, 1978a, p. 339).

Ao justificar suas **letras** no *Prefácio de Narciso* ou *O Aman-*

⁴⁶Referência brasileira: *Discurso sobre as ciências e as artes* ou *Primeiro Discurso*, Primeira Parte. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução de Lourdes Santos Machado (Rousseau, 1978a, p. 339).

te de si mesmo, reflete sobre a sedução das **Musas**, principalmente se sua “alma está em situação de sustentar o fardo das atividades literárias” (Rousseau, 1961b, p. 973)⁴⁷; pois assevera:

Mais de uma vez tive consciência do perigo **delas**, mais de uma vez abandonei-as no firme propósito de nunca mais voltar atrás; renunciando a seu **encanto sedutor**, sacrifiquei à paz de meu coração os únicos prazeres que ainda poderiam satisfazer-me. Se, nas aflições que me oprimem, se, no fim de uma carreira penosa e dolorosa, ousei retomá-las ainda por alguns momentos, a fim de encantar meus males, creio não ter posto nisso demasiado interesse e pretensão para, a tal respeito, merecer as justas reprimendas que faço aos literatos (Rousseau, 1978b, p. 427).

Como no final, já reconhecendo “a situação de sua alma nos sucessos literários” (Rousseau, 1978b, p. 427), constata, na mesma medida, “suas infelicidades”, e decide, pelo menos nesse momento crucial de sua vida, não mais acatar e seguir esse encanto, clamando pela **Verdade** e reclamando da **Beleza** de sua escrita. O filósofo reflete sobre a possibilidade de que sua **linguagem apaixonada** possa ter ocasionado tantos problemas com seus pares, com o seu tempo.

Esse fato, observado por Kant, refere-se aos escritos de Rousseau, “um de seus autores mais apreciados”, e considera vários pontos positivos, como o reconhecimento de sua importância no campo da política, da ética, da moral e da religião enquanto uma leitura importante e essencial. Kant enaltece “a desejável originalidade” do genebrino, que, além de creditar a referência de alguns conceitos de sua doutrina, confirma a influência decisiva na sua trajetória intelectual por ter indicado “um outro caminho a seguir”, segundo observação do Cassirer

⁴⁷Referência brasileira: **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução de Lourdes Santos Machado (Rousseau, 1978b, p. 427).

(2007, p. 157). Além disso, Kant revela a importância do papel que Rousseau representou, em palavras de Suzuki (1999, p. 49), para que “tomasse consciência do problema do estatuto do filósofo ou do homem de ciência”.

Conforme o filósofo de Königsberg:

Eu mesmo sou, por inclinação, um homem de ciência [*Forscher*]. Sinto toda a sede de conhecimento e a desejosa inquietação de nele progredir, ou também contentamento a cada nova conquista. Houve um tempo em que acreditei ser esta a única coisa que podia constituir a honra da humanidade, e desprezava a plebe [*Pöbel*], que nada sabe. **Foi Rousseau quem me pôs no caminho certo.** Aquela ofuscante superioridade desaparece, aprendo a honrar os homens e me acharia mais útil que o trabalhador comum se não acreditasse que essa observação pode transmitir a todos os outros o valor de se estabelecer os direitos da humanidade [...] (Kant, 1942, p. 127).

É o que confessa Kant em suas anotações que escreve nas margens das *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*. O filósofo nos informa sobre a mudança do seu modo de pensar, que resulta das leituras que fizera de algumas obras de Jean-Jacques Rousseau, principalmente o fato de essa leitura ter atenuado o valor que o conhecimento científico significava para ele, na própria condição do “cientista”. No entanto, rejeita a tentativa de empregar uma linguagem figurativa, de recorrer a neologismos; dizia que os escritos de Rousseau possuíam algo em comum com os escritos de David Hume, “o defeito de combinar gosto e razão” (Kant, 1966, p. 465), ou seja, “linguagem figurada e poética com linguagem filosófica”. Tal mistura, segundo Kant, deve ser evitada como prejudicial para a compreensão dos escritos de filosofia e de moral, pois, para esse pensador, na filosofia não convém “a criação” ou “utilização” de uma terminologia nova em detrimento das expressões consagradas que

remontam “a infância da ciência”.

Ainda nos comentários que se apõem à margem desse texto, Kant expõe com profundidade e naturalidade uma observação de forma bastante delicada e sutil sobre os *escritos* de Rousseau. Cassirer (2007b, p. 163) ressalta que, nessa época, não há dúvidas de que Kant, ao prestar atenção detidamente ao estilo literário e peculiar de Rousseau, teve um certo cuidado em render-se ao **encantamento** que o “escritor Rousseau” havia exercido sobre ele, tanto que tentava controlar esse fascínio, colocando em seu lugar um juízo sereno e calmo, com muita tranquilidade. Citando Kant (1942, p. 24): “Ter gosto é um incômodo para o entendimento. Tenho de ler Rousseau tantas vezes até que a beleza da expressão já não me atrapalhe, e somente então posso esquadrihá-lo com a razão”.

Ora, o próprio Rousseau percebeu isso tão claramente quanto intensamente, tanto que, num determinado momento da sua carreira literária, algumas de suas obras não foram compreendidas e eram consideradas ímpias e perniciosas, condenadas e queimadas, entre elas *O Contrato Social* e *O Emílio*. Rousseau resolveu escrever as *Cartas escritas da montanha*, texto evocado pelas obras censuradas – também condenado, posteriormente –, porém, não se trata de uma réplica epistolar, pois o filósofo discute e retoma várias de suas teses dos escritos anteriores, mas, antes de tudo, é o texto de um **autor** que já foi julgado, cuja **escrita** foi condenada e sua **obra** recusada.

Nesse instante, Rousseau reclama das falsas acusações, denuncia o fato de seus escritos terem sido retirados do seu contexto real e colocado em vários outros de forma deliberada, utilizados, muitas vezes, contra ele mesmo. Sobre isso, ele adverte: “que aqui

não se busque, no estilo utilizado, a compensação pela aridez da matéria. Aqueles que ficaram muito irritados com alguns traços felizes de minha **pena** encontrarão com que se acalmar nestas *Cartas*” (Rousseau, 1964b, p. 685)⁴⁸. Por isso, nesse texto, resolve tirar o **véu das quimeras**. Jean-Jacques confessa não se utilizar da **imaginação**, não utilizar seus inúmeros **personagens**, *falar por outrem*, principalmente por estar no *triste encargo de defender a [si] mesmo*’ (Rousseau, 2006, p. 140).

Se esse é o aparente problema, então, a Razão é exaltada: “limitei-me a raciocinar; exaltar-me seria aviltar-me. Nesse ponto, seria então bem acolhido por aqueles que imaginam que é essencial à **verdade** ser dita **friamente**” (Rousseau, 2006, p. 140). A **verdade** é apresentada sem **beleza**, aí está, mas, evidentemente que Rousseau, ao elaborar essa “peça” a partir de argumentos bem construídos e alinhados, não deixa de expressar quão difícil é compreender esse tipo de opinião, fruto do seu século:

Quando uma viva **persuasão** nos anima, o melhor meio é empregar uma linguagem fria? Quando Arquimedes completamente entusiasmado, corria nu pelas ruas de Siracusa, via menos a verdade por estar apaixonado por ela? Muito pelo contrário: quem a sente não pode se abster de adorá-la, quem permanece frio diante dela não a viu (Rousseau, 2006, p. 140-141).

Rousseau reclama dos leitores que acabaram se fixando na **beleza** de sua escrita, nas virtudes de seu **estilo**. O genebrino tanto temia que a beleza do seu estilo acabasse prejudicando a clareza do entendimento, a verdade e a intenção do que realmente queria expressar, que os aconselhou:

⁴⁸Referência brasileira: **Cartas escritas da montanha**. Advertência. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra e Maria das Graças de Souza. Colaboradores: Luciano Façanha, Marice Silva e Osmar Medeiros (Rousseau, 2006, p. 140).

De qualquer forma, porém, peço aos leitores que deixem meu belo estilo de lado e apenas examinem se raciocinei bem ou mal; pois, finalmente, apenas do fato de um autor se exprimir em bons termos, não vejo como se possa daí concluir que esse autor saiba o que diz (Rousseau, 2006, p. 141).

Nesse sentido, o próprio Rousseau sinaliza que a **literatura** está longe da realidade e não passaria mesmo de *mímesis*, pois, na *Primeira Carta*, o autor dirá:

É maravilhoso ver a variedade de belos sentimentos amontoados nos livros e, para isso, só são necessárias palavras e as virtudes no papel não custam nada, mas elas não se distribuem assim no coração humano e as **pinturas** estão longe das realidades (Rousseau, 2006, p. 172).

Mas, se a leitura desse autor ocasionou tantos constrangimentos, dúvidas e perplexidades, e até condenações, comumente se observa Rousseau nos últimos escritos reclamando da maneira indiscriminada e deliberada de como estavam interpretando seus escritos. Então, tudo parece confluir para aquilo que as obras de Rousseau solicitam, uma leitura do todo, em que não podem ser interpretadas separadamente sob pena de pôr a perder o fio condutor que lhes dá significação. Embora o autor não nos forneça esse “elo”, não é por acaso que, no Livro IV das *Confissões*, Rousseau exige um leitor que siga o fio da narrativa e que possa, por si próprio, construir uma visão do conjunto, tirando suas próprias conclusões. Conforme Rousseau (1959a, p. 175)⁴⁹:

Queria poder de algum modo tornar minha alma **transparente aos olhos do leitor**; e por isso procuro mostrá-la sob todos os pontos de vista, iluminá-las em todas as suas luzes, proceder de modo que não haja um movimento que ele não perceba, a fim de que

⁴⁹Referência brasileira: **As Confissões**. Livro IV. Volume único. Tradução: Wilson Lousada (1948, p. 163).

possa julgar por si mesmo acerca do princípio que o produz. Se eu me encarregasse do resultado e lhe dissesse: ‘eis o meu caráter’, ele poderia crer, se é que não o engano, pelo menos que me engano. Mas, relatando-lhe com minúcias tudo que me aconteceu, tudo que fiz, tudo que pensei, tudo que senti, não o posso induzir em erro, a menos que o queira. E ainda mesmo que o queira não o conseguirei facilmente por esse modo. A ele cabe reunir esses elementos e determinar o ser que os compõe: o resultado deve ser obra sua. E se ele então se enganar, fica todo o erro por sua conta. E para esse fim não basta apenas que minhas narrações sejam fiéis, é preciso que sejam exatas. Não cabe a mim julgar da importância desses fatos: devo contá-los todos e deixar a ele o cuidado de escolher. É ao que me apliquei até agora com toda a minha coragem, e não o relaxarei depois. Mas as lembranças da idade madura são sempre menos vivazes que as da primeira mocidade. E comecei por tirar destas o melhor partido que me foi possível. Se as outras me chegarem com a mesma força, talvez que alguns leitores pacientes se aborreçam, mas não ficarei descontente com o meu trabalho. Só uma coisa tenho a temer, nesta empresa: não é dizer demais ou dizer mentiras, mas não dizer tudo ou calar verdades.

Como pode se perceber, caberá a nós, leitores, produzir um juízo sobre os dados sensíveis que Rousseau se limita a apresentar, a perfazer uma síntese que não está expressamente presente na obra. Com isso, Rousseau está também transferindo ao leitor todos os mal-entendidos que, porventura, existam: se o leitor se engana, todo o erro será afirmação sua. Quando eles não tiram as conclusões que se impõem, a culpa será inteiramente deles. Lembra ao leitor qual era sua promessa inicial, colocando sua alma “transparente aos olhos do leitor”, pois, se houver algum erro, o erro será todo do leitor, que não o soube ler. Assim, seu único temor nesse empreendimento é não dizer tudo que pretendia. Starobinski (1991, p. 196-197) ressalta ainda que: “Rousseau confia então ao leitor a tarefa de reduzir a multiplicidade à unidade”; mas, com isso, também transfere para ele “a responsabilidade de todos os mal-entendidos”, caso não seja capaz de tirar “as conclu-

sões que se impõem”.

Rousseau acha-se diante de uma única alternativa: “O êxito ou o fracasso absoluto de seu esforço” (Starobinski, 1991, p. 197). De um lado, tem a esperança de chegar a uma **verdade** infinitamente aproximada; por outro, corre o risco de não sair do malogro, de agravá-lo ainda mais. Como diz Starobinski (1991): o necessário é falar, buscar na **linguagem** a tradução eficaz de uma evidência interior, portanto, subjetiva, de modo que se interponha um circuito de palavras entre seu sentimento e seus interlocutores, aqueles que o julgam.

No espírito de Rousseau, o *‘circuito de palavras’* é verdadeiramente um circuito, pois que deve levar a um ponto que se assemelha ao momento primeiro em que a palavra ainda não ocorreu. O retorno ideal apaga os mal-entendidos; apaga os próprios ‘esclarecimentos’ que se acumularam na linguagem escrita: é um novo nascimento, uma ‘regeneração’, um recomeço, um despertar. A linguagem, sob a pena de Rousseau, negava o mundo dos outros. (...) Mas o momento do retorno nega essa linguagem negadora; a ausência, o exílio na literatura se convertem em uma presença silenciosa, em que Jean-Jacques se oferece tal como é, ou seja, tal como se construiu pela ausência e pela literatura. Todas as palavras se anulam; então subsiste, no estado puro, o que a linguagem queria provar: a inocência, a verdade, a unicidade de Jean-Jacques. Pelo discurso, ele se fez tal que possa ser reconhecido fora de todo discurso, em um ‘arrebatemento’ em que o sentimento basta-se plenamente a si mesmo (Starobinski, 1991, p. 145).

Parece ser muito tênue a linha entre Beleza e Verdade, Poesia e Pensamento, Literatura e Filosofia, ainda que no período das Belas-Letras não se constatasse uma relação conflituosa entre esses âmbitos, nem a necessidade de discuti-lo naquele contexto. Porém, se a noção de **verdade** passou por grandes transformações, sendo a arte “um acontecer da verdade” sugerida pela tradição do classicismo, é com a introdução da questão

da subjetividade no mundo moderno que um homem de letras, Rousseau, influenciou o “Romantismo” em sua variedade de detalhes e criatividade romântica, pressentindo, dessa forma, as rugas entre discursos possíveis no século XVIII. Segundo Nunes (1999, p. 31):

Rousseau assinalava, então, o limite da tradição clássica quando focalizou a verdade como uma expressão da subjetividade, atentando, por conseguinte, ao nexos entre a consciência, através dos sentimentos, e as coisas que nos circundam.

Portanto, nesse sentido, parece não haver nenhum problema em considerar *As Confissões*, seus *Diálogos*, enquanto textos filosóficos, até porque o próprio autor assim os considerava; nem mesmo os *Devaneios de um caminhante solitário* que o autor afirmara ser “a continuação do exame severo e sincero que outrora chamou de suas *Confissões*” (Rousseau, 1995, p. 26).

Aliás, esses textos indicam a constituição e a afirmação do *eu*, cada um a partir de pontos de vista diferentes, mas atribuindo uma relatividade à verdade, à consciência do sujeito, pela incursão nos meandros da alma humana. Justamente nesse momento é colocado um limite na tradição clássica no que se refere à noção de verdade.

Conforme Bento Prado (2001) (que, em palavras dele, e que aqui se subscreve de muito boa vontade):

É bem uma nova figura do Sujeito (o indivíduo burguês, o sujeito soberano do juízo de gosto, mas também, com Rousseau, o sujeito ativo do julgamento, entendido como constitutivo) que se esboça assim, aos poucos, e que terminaria por assumir o perfil do *Ich denke* kantiano. Assistimos aí a abertura progressiva do espaço cujos horizontes seriam definitivamente traçados na *Crítica da Faculdade de julgar* (Prado Junior, 2001, p. 13).

2.2 Homens de Letras

Os homens da Ilustração se pensam como *gens de lettres*. Essa ideia de uma República das Letras, que vem desde o Renascimento até o período da Ilustração, objetiva a reunião dos intelectuais da Europa inteira, independentemente dos Estados constituídos ou por constituírem, independente das crenças e das particularidades locais. É claro que essa comunidade representa um modelo ideal, solidamente instalado na memória dos intelectuais até o final do Antigo Regime, mas, também, nos permite compreender as relações que os Homens de Letras estabeleciam com seus pares. Além disso, contribui para fazer evoluir a noção de autor em um campo de forças harmoniosas ou conflituosas, pois a República das Letras é o norte do Imaginário, da Imaginação.

O Homem de Letras equivale à figura daquele que pratica as Belas Letras, herdeiro de uma cultura que se dirige a uma elite letrada. As belas letras permanecem como uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação literária. Dessa forma, o século se tornaria mais esclarecido à medida que acendesse o cultivo essencial da faculdade de compreensão, por intermédio das ciências, e o subsidiário dos sentimentos por meio das artes e das letras, já então objeto de juízo crítico, e, em breve, reunidos na Estética enquanto ciência do Belo.

Neste momento, cabe a distinção entre o que é autêntico e inautêntico, verdadeiro e falso, belo e feio, justo e injusto; ou seja, a **crítica**, a arte de julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. A razão pensava constantemente, ‘contra e a favor’, enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica.

Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o guia da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim de destruição ou decadência, como era para Rousseau⁵⁰.

Da consciência dessa oposição nasceu a síntese intelectual que devia conduzir o século XVIII à fundação da estética teórica. [Ciência para a qual converge todo o esforço por uma visão clara do individual, da coerência e da unificação formal] mas, antes que essa síntese intelectual tivesse recebido a sua forma definitiva, o pensamento filosófico deveria ainda enfrentar uma série de etapas preliminares com vistas à definição, sob diversos aspectos e várias perspectivas, da unidade que queria estabelecer entre os termos em conflito (Cassirer, 1992, p. 369).

Segundo Cassirer (1992, p. 368), tanto a poética quanto a retórica, assim como a teoria das artes plásticas desse período, devem ser consideradas numa perspectiva sintética, pois “a verdadeira e essencial tarefa da **crítica** reside precisamente em transpor esse limite, em penetrar com seus raios o claro-escuro da ‘sensação’ e do ‘gosto’ que ela deve sem cometer nenhum atentado à sua natureza, trazer para a luz do conhecimento” (grifo nosso). Naturalmente que essa unidade produziu um efeito muito grande entre *os homens de letras*, principalmente num momento em que julgar significa nivelar tudo. Cassirer destaca que a soberania dos críticos aumentava cada vez mais, pois seus julgamentos eram levados ao extremo, tornando-os “mestre dos mestres”, como ironicamente

⁵⁰Na visão do Iluminismo, o progresso implicaria numa mudança operada pelo homem, segundo fins racionais e medida pelo critério do melhor. Observa-se que a própria construção do conceito de Iluminismo surgido a partir de uma metáfora da luminosidade, “encontra na ideia de progresso, assim definida, o espaço de sua irradiação”. Portanto, as luzes da Razão e do Progresso definem o espaço em que se desenvolvem as características fundamentais do espírito do Iluminismo. E como se poderá perceber, embora, Jean-Jacques Rousseau faça parte desse movimento, esse autor se afasta dessas concepções, de uma ideia de progresso tão progressiva, tão racional e tão iluminada. O autor representou uma tendência filosófica independente nessa época, pois, enquanto os filósofos iluministas acreditavam ser possível a solução de todos os problemas humanos, mediante o uso da razão, Jean-Jacques opôs-se ao racionalismo e exaltou a natureza (Façanha, 2007, p. 93-101).

Diderot (1965, p. 387) expôs esse procedimento: “senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres”. Inclusive, no *Discurso Preliminar da Enciclopédia*, d’Alembert (1994) assevera que seria necessário ao filósofo conquistar a sua certeza e abominar as noções abstratas:

A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrárias e em nomenclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras...

A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos (D’Alembert, 1964, p. 131).

Nesse mesmo período, Diderot resolveu escrever na *Correspondência*, espécie de emblema de uma nova atitude francesa, dirigida por seu amigo Grimm⁵¹ e destinada a um número reduzido de assinantes⁵². “O filósofo terá a ocasião de escrever sobre os ‘Sa-

⁵¹Conforme Paul Arbousse-Bastide, na introdução às respostas dadas por Rousseau Jean-Jacques Rousseau às objeções dirigidas a seu discurso (Primeiro Discurso), Frédéric Melchior Grimm (1723-1807), era filho de um pastor luterano de Ratisbona. Estudou em Leipzig e muito cedo dedicou-se à crítica literária. Sua viagem a Paris, em 1748, decidiu-lhe a carreira. De um lado, começou a desempenhar funções diplomáticas, que durante toda a sua vida se ampliaram; por outro, travou conhecimento com Rousseau, cujo gosto pela música partilhava e, por meio deste, tornou-se familiar de todos os ‘filósofos’. Estreou no *Mercure de France* e tornou-se célebre tomando partido, juntamente com Jean-Jacques, contra a ópera francesa, na disputa que então opunha esta à música italiana. Em 1758, rompeu com Rousseau por causa da Sra. d’Epinay e, no Livro VIII das *Confissões*, Rousseau o acusaria, com certo exagero, de ter retribuído com a ingratidão os serviços que lhe prestara em 1748 (Arbousse-Bastide, 1978a, p. 356).

⁵²Sobre isso, ver o texto *Uma apreciação dos Ensaios sobre a Pintura de Diderot*, em que se apresenta o filósofo Denis Diderot como o criador da disciplina Crítica de Arte em pleno século XVIII. As apreciações de Diderot se encontram em pleno desenvolvimento, mesmo que apenas de forma incipiente se verifique as características de uma crítica mais formal. A forma literária é um dos grandes achados do filósofo. Se as obras artísticas sempre foram objeto de juízos de valor, a justificação dessa nova função, a do crítico, corresponde a uma necessidade de reconhecer seu caráter, dentre outros, de mediador entre artistas e fruidores. Destarte, não há em Diderot, em seus Ensaios sobre

lões’, exposições realizadas pelos membros da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, e assim chamadas porque, a partir de 1748, se passavam no Salão Quadrado do Louvre”. Dessa forma, “dará feição definitiva a um novo gênero então praticado em panfletos e gazetas do tempo, que hoje chamaríamos crítica de arte”.

É certo que o século XVIII assinalou êxitos decisivos no campo da crítica de arte, impossíveis de serem realizados sem o conhecimento histórico, que é um dos complementos do juízo crítico, sem tampouco dispensar a meditação filosófica que lhe permite situar-se a si mesma e à atividade artística no plano geral da práxis humana. “A atividade de Diderot como crítico de arte não coloca entre parêntese a perspectiva filosófica, mas é uma maneira de afirmá-la segundo os moldes da reflexão sobre a arte no século XVIII” (Matos, 2001a, p. 191-194).

Porém, mesmo contando com a ilustre figura de Diderot, a crítica de exposições não foi muito prestigiada. Coincidiu com ela a tendência romântica de exaltar os sentimentos em detrimento do esquematismo racional, o que abriu campo à discussão acerca do gênio, do gosto, do prazer e do sentimento.

2.3 Rousseau, uma Poética na Filosofia do Século XVIII

Se nesse período houve uma certa desconsideração à crítica de exposições, nem possibilidades de resolver as questões metafísicas – a filosofia, inclusive, com características antimetafísicas por força da delimitação metodológica do conhecimento, submetido ao controle da experiência –, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito

a pintura, qualquer constrangimento acerca da possibilidade ou não de dissertar acerca das obras de seus contemporâneos ou suas credenciais para tal empreitada (Façanha; Bertony, 2018).

mais de perto e, para o qual, talvez, possamos encontrar alguma resposta, como a criação poética de Rousseau, em plena estética classicista.

Cassirer (2007a, p. 105) enfatiza que, mesmo havendo uma abundância e um excesso de produções poéticas no século XVIII, “as forças originais da poesia acabam morrendo”. Conforme observação de Gustave Lanson (*apud*, Cassirer, 2007a, p. 105), é o surgimento da “época da literatura francesa denominada *‘la poésie sans poésie’*”. Momento em que os gêneros poéticos continuam existindo e o verso até adquire uma certa mobilidade e leveza não obtida anteriormente. Contudo, isso ocorre “justamente do fato de ele não estar mais sobrecarregado com um conteúdo verdadeiramente poético” (Cassirer, 2007a, p. 105). É apenas um revestimento subjugado à ideia. Em palavras do Cassirer (2007a, p. 105), “serve como roupagem a uma verdade filosófica ou moral; é um recurso cômodo para se atingir um objetivo didático”.

Há algum tempo, a literatura havia desaprendido a falar a linguagem elementar do sentimento e da paixão, no entanto, a poética, quase esquecida deste mundo, reapareceu tão intensamente quanto profundamente: “esse encanto presente na língua e na literatura francesas é quebrado somente por **Rousseau**. Ele se tornou o descobridor e o reanimador do mundo lírico, sem ser o criador de uma única poesia verdadeiramente lírica” (Cassirer, 2007a, p. 105). Continua Cassirer (2007a, p. 105), com Jean-Jacques, destacando que havia um sentimento de transporte *‘do círculo da literatura para o centro de uma nova existência’*, tomado *‘por um novo sentimento da vida’*.

O crítico ressalta que “Rousseau foi o primeiro a sentir essa *‘Vita Nuova’* e o primeiro a despertá-la nos outros”, pois esse sentimento é fruto da sua própria relação imediata, cultivada com a natureza, *‘desde o primeiro despertar de sua autoconsciência espiritual’*.

No momento em que se tornou um “misantropo solitário que evitava qualquer contato com os homens” (Cassirer, 2007a, p. 105), reanimou a voz da natureza, linguagem nunca esquecida, mas aprofundada e extasiada nos seus *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1777, obra simbolicamente inacabada, na qual Jean-Jacques introduz, na língua francesa, o vocábulo “**romântico**”, em sua *Quinta Caminhada*:

As margens do lago de Bienne são mais selvagens e **românticas** do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto, **mas elas não são menos agradáveis**. Se há menor cultivo de campos e de videiras, menor número de cidades e de casas, há também mais verdura natural, maior número de prados, de refúgios sombreados de arvoredos, **contrastos** mais frequentes e **acidentes** do terreno mais próximos uns dos outros (Rousseau, 1959b, p. 1040, grifo nosso)⁵³.

Até esse momento, o vocábulo proveniente do inglês *Romantic*, ‘como nos antigos romances’, se aproximava e tinha o sentido do que era romanesco, pitoresco e fabuloso, segundo observações de vários especialistas. Mas, ao qualificar as margens do lago de Bienne de românticas, Rousseau não só estava fazendo a consagração do termo. “Era mais que isso, a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva” (Elia, 2005, p. 115). Porém, havia também o fato de o termo “romântico” ser percebido com outro sentido, o de oposição, como desordenado, confuso, contrário ao rigor do Classicismo.

Provavelmente da teimosia de Rousseau, contra o racionalismo dos seus pares do pensamento ilustrado, nasceu a ideia de enquadrar o romantismo como uma revolta – iniciada originalmente na Alemanha – contra a predominância do gosto clássico francês na Europa. As brumas alemãs, representadas por Herder, Novalis, Hoffmann

⁵³Referência brasileira: **Os devaneios de um caminhante solitário**. Quinta caminhada. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto (Rousseau, 1995, p. 71).

e outros, contra as luzes francesas – metáforas fartamente utilizadas para ressaltar a diferença entre o clássico e o romântico (Saliba, 1991, p 13).

Assim, num primeiro momento, percebe-se claramente algumas características ‘românticas’ em Rousseau nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mas, também, nas obras *Júlia ou a Nova Heloísa*, *Emílio ou Da Educação*, *Confissões*, nos *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* e nas *Cartas* – claro e, por isso mesmo, ocasionando uma fratura na estética classicista com o seu “Pré-Romantismo”, na sua própria exaltação idílica, além da afirmação da grandeza anímica da Natureza em suas imagens poéticas, as quais solicitam o cultivo de si mesmo e a herborização, sem deixar de requisitar tanto a palavra quanto o silêncio, os caminhos e descaminhos.

Nessa mesma intensidade, a sua atitude poética, por meio de seus escritos considerados políticos – os *Discursos*, a *Carta Sobre os espetáculos*, o *Contrato Social* etc. –, conforme Gerhart Hoffmeister (1994, p. 116), a “*criatividade romântica*” de Rousseau, ou o seu “pré-romantismo”, também era percebido ao realçar, em suas *expressões*, a importância de algumas ideias, como a de ‘liberdade’, ‘natureza’, ‘sentimentos’, tendo consequências não só no campo do pensamento, mas nas atitudes também, como no processo da aceitação de novas ideias e na possibilidade de se repensar uma ordem anterior. Dessa forma, servindo na Alemanha, enquanto marca de protesto social por aqueles que não acatavam as excessivas e otimistas ideias iluministas de progresso, ‘*a repercussão no plano literário acabou transformando-se num protesto estético*’⁵⁴.

⁵⁴Conforme importante observação de Volobuef (2007, p. 130), “para Hoffmeister, foi só por intermédio de Rousseau que a descoberta de Shakespeare, do *Ossian* e da canção popular (*Volkslied*) por Herder alcançou sua verdadeira importância. Para Herder, foi essencial a leitura de Rousseau, em quem encontrou frases como ‘*Eu senti antes de pensar*’ (*Confissões*) – que priorizam o indivíduo

Nunes (2005, p. 68-69) destaca que, “por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – ‘*a variedade, a grandeza e a beleza de mil espetáculos surpreendentes*’, Saint-Preux já descrevia a Júlia, [mas também], “por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade”; principalmente quando se percebe Saint-Preux dizendo à Júlia que ‘*as meditações tomam não sei que caráter grande e sublime*’, de forma proporcional ao que impressiona, com uma ‘*volúpia tranquila*’ que se aproxima das ‘*regiões mais etéreas*’, em que ‘*a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza*’. Eis a situação ‘*deliciosa*’ que Saint-Preux percebe e diz: ‘*Imagina... o prazer de somente ver ao seu redor objetos absolutamente novos, pássaros raros, plantas bizarras e desconhecidas, de observar, em certo sentido, uma **outra natureza** e de encontrar-se num **mundo novo***’ (Rousseau, 1961a, p. 79)⁵⁵.

Benedito Nunes (2005) também lembra que o culto da Natureza iniciou sem esse afastamento desencantado, pois, além de ter se ligado ao *Contrato Social* de Rousseau, incluiu um princípio de esperança política. E ressalta:

Ainda quando se refugiava às margens do lago de Bienne, nos ‘*charmes de la nature*’ que o compensaram das incompreensões e injustiças sofridas, a decepção misantrópica de Rousseau pelos homens manifestou-se como afronta à sociedade. Que maior afronta do que

e colocam o sujeito emotivo acima do pensante. A partir daí, Herder pôde desenvolver sua noção de gênio: em lugar do artista erudito preconizado pela tradição classicista, o poeta animado pelas paixões. Para Herder, esse poeta tem a função de expressar as emoções de seu íntimo. Ao invés de conformar-se com os modelos preexistentes, ele deve ser peculiar, único, diferenciado. Sem atentar para convenções – tanto sociais quanto estéticas – ele busca apenas a efusão de sua individualidade, que se concretiza na plena expansão poética.

⁵⁵Referência brasileira: **Júlia ou A Nova Heloísa**. Primeira parte. Carta XIII. Tradução Fúlvio M. L. Moreto (Rousseau, 1994. p. 83).

o exibicionismo do ócio, do estado de *farniente*, no *Reveries d'un promeneur Solitaire*, especialmente no relato da *Cinquième Promenade*? A aspiração arcádica de Rousseau, implícita nos dois *Discursos*, em *A Nova Heloísa* e no *Contrato Social*, consumou, de fato, a politização do conceito idílico de Natureza (Nunes, 2005, p. 69).

Observa-se que os traços que figuram na **literatura** de Rousseau, com características do Romantismo, “antes de ter sido uma ideia, foi um sentimento. Um sentimento novo, uma forma nova de receber a mensagem dos sentidos, que dinamizava e divinizava a natureza, transformada em força misteriosa e amiga, que tudo criava e tudo consumia” (Elia, 2005, p. 115).

Todavia, adverte-se que não há uma relação conflituosa entre a literatura (poesia) e a filosofia (pensamento) em poder ou não dizer, ou em explicar as mesmas coisas para os homens do período da ilustração, pois há uma apropriação recíproca de gêneros distintos. Percebe-se que não há essa confrontação, e sim uma relação intrincada, pelo menos nesse contexto, ou seja, não há necessidade de se buscar essa dificuldade suplementar para se enfrentar no que se refere às obras tratadas aqui. Mesmo não havendo esse obstáculo, nem uma tendência isolada que represente uma filosofia dessa época, e sim várias famílias filosóficas, o que há de comum é o apoio implícito em que estão pautadas a Razão e a Natureza, pois “recobrem conceitos de extrema generalidade, consabidos, indiscutidos e coesivos. Mutuamente conversíveis, os outros conceitos remontam a eles, e são eles que justificam as ousadias e radicalismos das diferentes posições teóricas” (Nunes, 1993b, p. 150).

Há no iluminismo uma Uniformidade da Razão, a qual se associa ao classicismo e à natureza ou à realidade natural. Ressalta-se que não ocorre essa divergência exatamente porque o termo classicismo utilizado aqui designa não só um período, mas também

a corrente que estabilizou a **mimesis** enquanto imitação da natureza, que é o mote da arte antiga.

A razão é a norma, e a Natureza, o valor. A Natureza é objeto de imitação; a ela se deve o tipo genérico que a arte visa, além das verdades evidentes e do respeito pela ordem das coisas, obtido graças à simplicidade e à economia de meios. Também a Natureza, palavra então fugidia, é concebida como motivo de expressão do artista, quando sem artifícios. E será, enfim, considerada como tudo o que é universal no pensamento, no sentimento e no gosto (Nunes, 1999, p. 26).

A Razão que se manifesta em conformidade com a “faculdade humana essencial” é da mesma forma que a “pura luz da Natureza”. Percebe-se que, ao se recorrer à Natureza, se sucedem igualmente a ordem das coisas exteriores ao homem e à razão, que é fundamentalmente humana. Portanto, aquilo que faz parte da Razão é a totalidade das coisas que estão de acordo com a Natureza e, da mesma maneira, o que faz parte da Natureza são todas as verdades racionais. Segundo Cassirer (1992, p. 367), “todas as verdades suscetíveis de uma fundamentação imanente, não exigindo nenhuma revelação transcendente e que são por si mesmas certas e evidentes”. Assim, Razão e Natureza são dois pressupostos que parecem explicar muitas coisas, mesmo que não se possa explicá-las.

2.4 Filosofia e Belas-Letras ou Filosofia e Literatura, diálogo possível

No século XVIII – tempo em que, com quase nenhuma exceção, os filósofos escrevem tratados de filosofia, de política, de religião, de direito, diálogos, escritos científicos, verbetes, sátiras, poesias, poemas, peças de teatro, romances, contos, fábulas, obras de história, e, no caso de Rousseau, até peças musicais e autobiografias. É de se supor que haja unidade nessas obras, apesar de toda a dis-

tinção que há na produção desses autores; embora, ao escreverem, acabassem se tornando dramaturgos, romancistas, contistas etc. Conforme Matos (2001b, p. 97), “um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre **filosofia** e **literatura** e, conseqüentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo”.

Essa variedade de gêneros literários cultivados pela filosofia do Iluminismo aponta para a valorização da Literatura, do paradigma da arte em geral, pois foi no século XVIII que a filosofia reconheceu a autonomia em todo o discurso artístico. No entanto, “o que é que se persegue”, observa Prado Junior (2001, p. 13), nessas expressões, “senão o movimento tateante pelo qual, ao longo do século XVIII, começa a edificar-se *uma nova disciplina filosófica*, a Estética que passaria, no século XIX, a dividir com a Lógica o núcleo mais central da própria Filosofia?”.

De certa forma, com esse coroamento, reduz-se as belas-lettras e as belas-artes às disciplinas solidárias à estética, pois, paralelamente, aparece a crítica (gênero), a valorização da arte, da literatura, do teatro, do discurso político, garantindo uma leitura não positivista das luzes, mesmo sendo feito um elogio ao saber e à técnica, porém, não de forma unilateral. Ademais, durante esse período, o filósofo não se identifica mais com a figura do sábio, como ratifica Matos (2001b, p. 97), “já não se espelha nas figuras do teólogo, do metafísico ou do sábio e já não privilegia o tratado ordenado e rigoroso como meio de expressão filosófica”; como exemplo, David Hume, ao escrever seu *Tratado da Natureza Humana* (1739-1740), não obtendo êxito suficiente, decide se dedicar aos *ensaios* para representar nos **salões**⁵⁶

⁵⁶Conforme Façanha (2010), sobre esse espaço, **os Salões**, Rousseau descreve-o na *Nova Heloísa*, por meio do seu personagem Saint-Preux, de forma minuciosa à Júlia, quando é convidado a se iniciar nesses

aos homens comuns; o filósofo desse tempo ‘*quer agradar e se tornar útil*’, pois sua definição estaria menos na qualidade do espírito, e sim na figura da sociabilidade; “isso quer dizer que a maior de suas preocupações é a sociedade em que vive”. Essa é “a missão que o guia”, por isso deseja incitar os demais a praticá-la (Façanha, 2010, p. 49). “A exemplo de Sócrates que frequentava a praça pública” (Façanha, 2010, p. 49). Daí a necessidade desse filósofo ir até os demais homens, dialogar para melhor convencê-los. Por isso, a frequência dos salões, dos cafés (novo espaço), das salas de espetáculos, dos círculos e das academias que são as diversificações e multiplicações dos lugares das quais se utiliza o filósofo, enquanto meios de atuação.

Como bem observa Benedito Nunes (1993b, p. 147):

Fosse o tratado de Montesquieu, *L'esprit des lois* (1748), fosse o *Émile*, romance pedagógico de Rousseau, ou um escrito essencialmente político do mesmo pensador, como o *Contrato social* (1762), fossem os contos e os textos ensaísticos e epistolográficos de Voltaire – o *Cândido* (1759), o *Ensaio sobre os costumes* (1756) (*Essais sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations*), *O ingênuo* e as *Letras filosóficas* (1731) – ou mesmo um relato de viagem a uma das ilhas dos Mares do Sul, ainda que fictício, a exemplo do *Suplément au Voyage de Bougainville*, de Diderot – a coisa impressa no século XVIII, desde que

‘mistérios secretos da civilização’, sim, pois, somente é possível a participação de convidados. E de forma um tanto irônica, Saint-Preux ratifica que a “porta está fechada a quem quer que chegue inesperadamente, e onde se tem certeza de somente encontrar pessoas que agradam, todas, senão umas às outras, pelo menos aos que as recebem. (...) é lá que reinam com maior tranquilidade **conversas** mais finas e mais satíricas, é lá que, em lugar das gazetas, dos espetáculos, das promoções, dos mortos, dos casamentos, de que se falou pela manhã, passam-se discretamente em revistas as anedotas de Paris, que se revelam todos os acontecimentos secretos da crônica escandalosa, que se tornam o bem e o mal igualmente divertidos e ridículos e que, pintando com arte e segundo o interesse particular os caracteres dos personagens, cada interlocutor, sem pensar, pinta ainda muito melhor o seu próprio; é lá que um resto de circunspeção faz inventar, diante dos lacaios, uma certa linguagem disfarçada sob a qual, fingindo tornar a sátira mais obscura, ela se torna apenas mais amarga; é lá, numa palavra, que se afia com cuidado o punhal sob o pretexto de machucar menos, mas, na realidade, para mergulhá-lo mais profundamente. Contudo, se considerarmos tais **conversas** segundo nossas ideias, estaríamos errados em chamá-las satíricas, pois são muito mais trocistas do que mordazes e atacam menos o vício do que o ridículo. Em geral, a sátira é pouco usada nas grandes cidades onde o que é apenas mau é tão simples que dele não vale a pena falar. Que resta censurar onde a virtude não é mais estimada e de que serve a maledicência onde nada mais é considerado mau?” (Rousseau, 1994, p. 224).

instrutiva, crítica, elucidadora, desde que se reputasse exercer uma ação pedagógica em proveito do indivíduo, poderia, principalmente na França, onde *gens de lettres* e filósofos se confundiam dentro da impetuosa camada recém-nata dos intelectuais, ingressar no território amplificado da filosofia. (...) O viajante escritor, o memorialista, o epistológrafo, o poeta, o romancista, e tanto quanto o mais novo homem de ciência, matemática ou naturalista, o filósofo estaria obrigado para com o gênero humano, instado a trabalhar pela causa de seu aperfeiçoamento intelectual e de sua felicidade, e a pôr-se, para cumprir esse desiderato, a serviço do pensamento esclarecido – do conhecimento lúcido, da luminosa verdade que a razão, ela própria uma luz como discernimento das coisas, capacitaria o homem a conquistar.

A tradição do Classicismo⁵⁷ ficou conhecida por ter conseguido harmonizar a arte com a verdade “através da bela imitação da natureza, ou uma retomada da intuição romântica, que igualou o belo artístico e a verdade” (Nunes, 1999, p. 20-21). Contudo, só para se ter uma noção,

em meados do século XVIII, *Hamlet*⁵⁸ havia sido escrito há mais de 150 anos, os *Lusíadas* estavam publicados há quase 200 anos, *D.*

⁵⁷É importante mencionar que os chamados “classicistas franceses” nunca se autointitularam assim. O Classicismo francês (iluminista) era original em suas manifestações, pois, foi resultado de condições especiais. Não foi um movimento homogêneo, de pura inspiração estética, mas resultou de influências heterogêneas, contraditórias, exatamente isso, acabou contribuído para a sua manifestação. Dessa forma, o termo ‘Classicismo’, se refere a um fenômeno estritamente moderno, ou seja, a Tradição do Classicismo, que é uma tendência literária ou artística, com uma concepção do mundo muito peculiar, com um substrato ideológico próprio (Rosenfeld; Guinsburg, 1999, p. 373-375).

⁵⁸**Hamlet**, A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, na primeira edição em inglês, geralmente abreviada apenas como Hamlet, é uma tragédia de William Shakespeare, escrita entre 1599 e 1601. A peça, situada na Dinamarca, reconta a história de como o Príncipe Hamlet tenta vingar a morte de seu pai, Hamlet, o rei, executado por Cláudio, seu irmão, que o envenenou e em seguida tomou o trono casando-se com a rainha. A peça traça um mapa do curso de vida na loucura real e na loucura fingida — do sofrimento opressivo à raiva fervorosa — e explora temas como a traição, vingança, incesto, corrupção e moralidade. Hamlet é a peça mais longa de Shakespeare, e provavelmente a que mais trabalho lhe deu, mas encontrou nos tempos um espaço que a consagrou como uma das mais poderosas e influentes tragédias em língua inglesa: durante o tempo de vida de Shakespeare, a peça estava entre uma das mais populares da Inglaterra e ainda figura entre os textos mais realizados do mundo, no topo, inclusive, da lista da Royal Shakespeare Company desde 1879.

⁵⁸Dom **Quixote de la Mancha** é um livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). É composto por 126 capítulos, divididos em duas partes: a primeira surgida em 1605 e a outra em 1615. A coroa espanhola patrocinou uma edição revisada em quatro volumes a cargo de Joaquín Ibarra. Iniciada em 1777, con-

*Quixote*⁵⁹ fora impresso há 160 anos e, entretanto, **ainda não havia literatura**. Molière, Swift, Defoe, Corneille, Milton, Dante não escreviam literatura. Ou melhor, o que escreviam era literatura tanto quanto os textos de filósofos, historiadores, cientistas. Eram todos igualmente *‘homens de letras’*, pois pertenceram a um tempo em que o termo literatura designava erudição (Abreu, 2003, p. 11-12).

Antes, “ainda no século XVII”, Goulemot e Oster (1992) observam que os escritores desse período “assemelhavam-se no ofício e no desprestígio social”⁶⁰, apesar dessa época ter abrigado instituições que deram início à constituição de um novo espaço, como os salões e as academias, para os *homens de letras*. Não obstante a importância dessas possibilidades, a “autonomização do campo literário só seria levada a cabo no século seguinte” (Abreu, 2003, p. 14), mesmo com **fronteiras** tão tênues entre as áreas. A própria definição de *‘literatura’* proposta pela *Enciclopédia*, na metade do período setecentista, era a seguinte:

LITERATURA (*Ciências, Belas-Letras, Antiq.*) termo geral que designa a erudição, o conhecimento das Belas-Letras e das matérias que com ela têm relação. Veja o verbete **LETRAS**, em que, fazendo seu elogio, se demonstra sua íntima união com as Ciências propriamente ditas (Diderot; D’Alembert, 1751-1772).

Como se pode perceber, “literatura” era conhecimento, apenas indicando uma tênue distinção entre os campos, e, “ao mesmo tempo em que se separavam Belas-Letras e Ciência, buscava-se

cluiu-se em 1780 com tiragem inicial de 1600 exemplares. O livro surgiu em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis. Parodiou romances de cavalaria que gozaram de imensa popularidade no período e, na altura, já se encontravam em declínio. Nesta obra, a paródia apresenta uma forma invulgar. O protagonista, já de certa idade, entrega-se à leitura desses romances, perde o juízo, acredita que tenham sido historicamente verdadeiros e decide tornar-se um cavaleiro andante. Por isso, parte pelo mundo e vive o seu próprio romance de cavalaria. Enquanto narra os feitos do Cavaleiro da Triste Figura, Cervantes satiriza os preceitos que regiam as histórias fantasiosas daqueles heróis. A história é apresentada sob a forma de novela realista. É considerada a grande criação de Cervantes. O livro é um dos primeiros das línguas europeias modernas e é considerado por muitos o expoente máximo da literatura espanhola. Em princípios de maio de 2002, o livro foi escolhido como a melhor obra de ficção de todos os tempos.

⁵⁹Esses autores elaboraram estudos detalhados sobre o papel social dos homens de letras no século XVII.

⁶¹Esses autores elaboraram estudos detalhados sobre o papel social dos homens de letras no século XVII.

mostrar sua ‘*íntima união*’” (Abreu, 2003, p. 15), além de solicitar a remissão ao verbete “Letras”:

LETRAS essa palavra designa em geral as luzes advindas do estudo, e em particular aquela das Belas-Letras ou da literatura. Nesse último sentido, distinguem-se os homens de *letras* que cultivam somente uma erudição variada e plena de amenidades, daqueles que se apegam às ciências abstratas e àquelas de uma utilidade mais sensível. Mas não se pode adquiri-las em um grau eminente sem o conhecimento das *letras* (...) Mas se as *letras* servem de chave para as ciências, as ciências, por seu lado, concorrem para o aperfeiçoamento das *letras* (...) Para torná-las florescentes, é necessário que o espírito filosófico e, conseqüentemente, as ciências que o produzem, encontrem-se no homem de *letras*, ou ao menos no corpo da nação. (...) A Gramática, a Eloquência, a Poesia, a História, a Crítica, em uma palavra, todas as partes da Literatura seriam extremamente defeituosas se as ciências não as reformassem e não as aperfeiçoassem: elas são necessárias, sobretudo, às obras didáticas de retórica, de poética e de história. Para ter nesse gênero de obras é necessário ser filósofo assim como homem de *letras* (De Jaucourt) (Diderot; D’Alembert, 1751-1772).

Como se pode perceber, o sentido que era dado anteriormente para o termo é bastante diferente do que se entende hoje por literatura⁶¹, chegando até, num certo sentido, a divergir. Segundo Prado Junior (2001, p. 9-10) “é claro que **filosofia** e aquilo que hoje chamamos de **literatura** se cruzam no século XVIII de modo muito diferente do atual”. O autor é **categórico** quanto ao sentido que se dá hoje ao entrecruzamento entre filosofia e literatura: “E

⁶¹Segundo o crítico literário Antonio Amora (1973), não dá para se acompanhar a evolução semântica da palavra **literatura**, pois os gregos, os latinos, os medievais e os clássicos modernos, tiveram, para cada gênero literário, uma designação própria: tragédia, comédia, drama, sátira, epopeia, farsa, novela etc. – mas um termo genérico, que a todos os gêneros designasse, de fato, isso não existiu até o século XVIII. A palavra literatura, criada e usada pelos latinos com sentido de gramática, e com este sentido resposta em uso, nos tempos modernos, pelo Renascimento, só no fim do século XVIII começou a ter o sentido que hoje lhe emprestamos. Dessa forma, da Antiguidade latina até o século XVIII a palavra literatura não teve o significado de arte literária (Amora 1973, p. 11-25). Conforme já se disse no primeiro capítulo, já, na *Poética*, Aristóteles faz sentir a falta de um nome para a arte literária; e essa falta, como já foi dito, perdurou até o século das luzes. Citando Aristóteles (1999, p. 37-38): “Quanto à arte que imita pela palavra pura e simples, em prosa ou verso, e se em verso misturando ou não tipos de verso, esta forma de arte chegou até nossos dias sem nome próprio”.

não me venham dizer que as obras de Sartre (que, ao lado de seu grande “Tratado” sobre o Ser e o Nada, escreveu romances e peças de teatro) obedecem ao mesmo código que as de Diderot, que também tem obra filosófica romanesca e dramaturgica”.

Ao menor descuido, abrem-se as portas para o anacronismo – risco de que não escapam os espíritos melhor instrumentados (como é o caso de Althusser, que projetava na obra de Rousseau uma oposição pós-mallarmaica entre Teoria e Literatura, ou a ideia do Absoluto Literário gerada pelo romantismo alemão). A convergência que havia entre o discurso literário e o conteúdo filosófico, “**o diálogo possível**”, em palavras de Prado Junior (2001, p. 9-10), “**sua excelência**”, dependia de um certo grau que garantisse que nenhuma das instâncias fosse sacrificada em função da outra, ou seja, que fosse respeitada a autonomia dos discursos, respeitando suas **fronteiras**⁶².

Franklin de Matos (2009) acrescenta: “há uma convergência da literatura e da filosofia, em que a forma literária e o conteúdo filosófico se reúnem”; e continua: “‘*Filosofia e Belas-Letras*’ ou ‘*Filosofia e Literatura*’, pois o que aproxima é a eficácia moral, agregada astuciosamente à literatura”. Dessa forma, tudo parece indicar que essas fronteiras entre

⁶²Franklin de Matos observa três exemplos clássicos do respeito dessas fronteiras, pois há adequação da forma e do conteúdo: *O Cândido*, de Voltaire (romance de aventuras, entre o inverossímil e o quimérico), *Jacques o Fatalista*, de Diderot (é pacífico que haja uma defesa do materialismo espinoziano, pois tudo está rigorosamente encadeado nessa grande cadeia dos seres, até o espírito humano; além da escolha do narrador, ser dotada de uma liberdade incalculável), e, *As ligações perigosas* do Laclos (romance por cartas, prática que o próprio autor assume ter se inspirado em Rousseau); nesse romance epistolar, a carta está inteiramente integrada, ou seja, a relação é totalmente epistolar e seus personagens jamais se encontram. No entanto, ressalta que o mesmo não ocorre com as obras do Marquês de Sade, pois, sacrifica a literatura em relação à verdade filosófica, citando inclusive Pasolini, que reconheceu nunca ter lido uma linha de Sade, pois é estranha a beleza literária (Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII**, ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP). Disciplina ministrada no segundo semestre de 2009, pelo Professor Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da USP, que objetivava apresentar alguns grandes recortes operados pelo pensamento estético do século XVIII.

Filosofia e Literatura não ocasionavam problemas para esses homens como os vivenciados na atualidade, já que havia um **diálogo possível** do pensamento com a poesia, ou seja, da filosofia com a literatura, claro, sem desmerecimento de uma em favorecimento da outra. Isso “não se trata de *literatice*”, pois tudo nos leva a crer que o diálogo se tornou possível, exatamente pelo respeito “importante à fronteira que separa e une filosofia e poesia” (Prado Junior, 2001, p. 15).

A forma como a “literatura” foi compreendida variou consideravelmente desde o seu aparecimento. Havia letras, obras literárias, no sentido do que hoje se diz “escrito”, “coisas escritas” e, também, “homem de letras”. Ademais, “três personagens dividiam o papel do *‘homem letrado’*: aquele que se apegava à ciência, o que se associava às letras e o que se dedicava à filosofia” (Abreu, 2003, p. 16), mas, com suas devidas especificidades, “o terceiro personagem, o filósofo, era aquele capaz de transitar pelos dois domínios, aliando procedimentos científicos e retóricos. O verbete da *Enciclopédia* faz, como seria de esperar, o elogio do filósofo e de seu poder de associar ciências e letras” (Abreu, 2003, p. 16).

Não muito diferente, o filósofo Voltaire (1973a), ressalta nas *Cartas Inglesas* o verbete: *Sobre a Consideração que se Deve Ter pela Gente de Letras*; no *Dicionário Filosófico*, apresenta alguns verbetes importantes, como *Fábulas*, *Filósofo*, *Imaginação*, *Letras*, *Gente de Letras ou Letrados*, até chegar no importante verbete, *Literatura*, comparando-o à Filosofia. Destarte, a proposta da definição da *Enciclopédia* coincide em vários pontos com a que o filósofo Voltaire (1973b) apresenta de “literatura” em seu *Dicionário Filosófico*:

Literatura: esta palavra é um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas, tal como *filosofia*. (...) A literatura é precisamente o que era a gramática entre os gregos e entre os romanos. A palavra *letra* só significava inicialmente *gramma*. Mas, como as letras do alfabeto são o fundamento de todos os conhecimentos, com o tempo chamavam-se

gramáticos não somente os que ensinavam a língua, mas também aqueles que se aplicavam à filosofia, ao estudo dos poetas e dos oradores, aos escólios às discussões dos fatos históricos. (...) A literatura (...) designa em toda a Europa um conhecimento de obras agradáveis, uma tintura de história, poesia, eloquência e crítica. (...) A literatura não é uma arte particular, é uma luz adquirida sobre as *belas-artes*, frequentemente luz enganadora. (...) Não se distinguem as obras de um poeta, de um orador, de um historiador pelo vago termo literatura, embora seus autores possam demonstrar um conhecimento muito variado e possuir tudo o que entendemos pelo termo *letras*. (...) Chamamos de bela literatura aquela que além aos objetos possuidores de *beleza*: a poesia, a eloquência, a história bem escritas. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos dos antigos filósofos, a cronologia não são belas literaturas, são *sem beleza*. Os homens convieram chamar *belo* todo objeto que inspira sem esforços sentimentos agradáveis. Aquilo que é somente exato, difícil e útil não pode pretender ser belo. (...) Uma dissertação bem feita, tão elegante quanto exata e que espalha flores sobre um objeto espinhoso também pode ser chamada um belo trecho de literatura, embora numa categoria muito subordinada às obras de gênio (Voltaire, 1973b, p. 247-248).⁶³

A partir dessa conceituação, Masseau (1994) observa que alguns filósofos, como Voltaire, colocando-se enquanto filósofo, acabava “se apresentando como capaz de esclarecer públicos amplos”, mas deixando manifestar em sua definição o seu não desejo de “associar-se às massas, e sim aos grandes”. Apesar da semelhança com o verbete da *Enciclopédia*, de que “literatura” não é uma “arte particular”, pois “designa o ‘conhecimento’ de um conjunto vasto de saberes, os quais se distinguem em termos de amenidade e utilidade”, a teórica literária Márcia Abreu (2003, p. 18), destaca que Voltaire introduz, na definição de *literatura*, “as categorias de ‘gosto’ e de ‘beleza’, que seriam, segundo ele, aptas a definir um grupo de escritos”. Contudo, mesmo os sentidos des-

⁶³Ressalta-se que o verbete “**Literatura**” é um fragmento inacabado, publicado apenas em 1819. Também, para o *Dicionário Filosófico*, Voltaire escreveu o verbete *Letras, Homens de Letras ou Letrados*, e, nas *Cartas Inglesas* ou *Cartas Filosóficas*, na vigésima carta, consta o artigo *Sobre os Senhores que Cultivam as Letras*, além da vigésima terceira carta, *Sobre a Consideração que se Deve Ter pelos Homens de Letras* (Voltaire, 1973a).

ses termos não sendo algo claro, “foram bastante produtivos na definição de uma especificidade para a literatura, pois operaram como elemento de distinção entre um grupo de obras e o conjunto dos escritos, entre um grupo de leitores e a massa leitora”⁶⁴.

Segundo Macherey (1990, p. 9), há um acontecimento histórico no final do século XVIII, quando “o termo literatura começou a ser utilizado em sua significação moderna”. Igualmente, Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma Introdução*, destaca que “a literatura, nesse sentido da palavra, é um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII (Eagleton, 2006, p. 26). A teórica Márcia Abreu (2003, p. 28) ressalta:

A definição moderna de literatura se fez no momento em que entraram em cena novos leitores, novos gêneros, novos escritores e novas formas de ler. Escritores e leitores eruditos interessaram-se fortemente em diferenciar-se de escritores e leitores comuns a fim de assegurar seu prestígio intelectual, abalado pela disseminação da leitura. Isso os levou a eleger alguns autores, alguns gêneros e algumas maneiras de ler como os melhores. Convencionaram chamar a isso de literatura.

A partir daí é que esse confronto é retomado: “o face a face da literatura e da filosofia que as constitui como essencialidades autônomas, envolvidas no campo que define uma e outra e fixa seus limites, é uma produção histórica” (Macherey, 1990, p. 9). Portanto, podia-se observar, por exemplo, na *Nova Heloísa* de Rousseau, que é um romance epistolar, temas que estão no *Emílio*. Também, nos *Contos* do Voltaire, encontram-se coisas que estão no *Tratado de Metafísica*. Por certo, muitos outros nomes poderiam constar

⁶⁴A teórica ressalta que o artigo “gosto”, preparado por Voltaire para o *Dicionário Filosófico*, deixa mais clara a associação entre esse conceito e os “grandes”: ‘o gosto é como filosofia. Pertence a um reduzido número de almas privilegiadas... Nas famílias burguesas, constantemente ocupadas com a manutenção da própria fortuna, não é conhecido’ (Abreu, 2003, p. 18).

nesses exemplos – Diderot, d’Alembert, Montesquieu, são apenas alguns autores cujas concepções mereceriam nossa atenção. Vale lembrar aqui uma ressalva de Salinas Fortes (2004, p. 12) sobre os homens de letras, de que é bem verdade que no século XVIII o termo *philosophe* também tem uma acepção mais ampla do que tradicionalmente e engloba desde pensadores como Diderot até um naturalista e botânico como Buffon.

Bento Prado Junior (2001, p. 10) ressalta que,

para começar, os *philosophes* estavam longe de ser professores universitários e a *philosophie* nada tinha de uma disciplina técnica. Além do que, a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras, ainda delimitado *grosso modo* segundo o cânone aristotélico. Enfim, tudo se passa como se as categorias do pensamento contemporâneo, ou nossa forma de produção e de consumo da cultura, nos tornassem cegos diante das obras do século XVIII.

Prado Junior (2001) também enfatiza o seu posicionamento nos escritos de R. Darnton, a respeito dos romances libertinos dos Setecentos, mostrando que os códigos de escrita e de leitura de então diferiam da atualidade e envolviam uma curiosa relação com a filosofia. Há uma distância observada que nos separa dos códigos de escrita e de leitura do século XVIII, “desde a variação do campo semântico da palavra *filosofia* durante esse *intermezzo*, bem como a diferença entre a nossa recepção da ficção romanesca e aquela que lhe reservavam os leitores do Século das Luzes” (Prado Junior, 2001, p. 10). Prado Junior (2001) destaca ainda a percepção de Darnton que, ao sublinhar algumas expressões do século XVIII, cita ‘**livros filosóficos**’ como tendo um sentido bastante diferente do que hoje atribuímos, como o que se aplica a teses universitárias.

No século XVIII, “tal expressão, significava, para editores,

livreiros, escritores e leitores, ‘mercadoria ilegal, fosse ela irreligiosa, sediciosa ou obscena’. O sentido do adjetivo ‘filosófico’ remetia, sobretudo, à subversão e a transgressão, da mesma maneira que ‘liberdade’ podia significar (mais do que isso, *estava na cara* para o comprador de livros) *lascívia*. Mas essa significação não conflitava, antes conspirava, com a ideia mais antiga do ‘libertismo’ do século anterior, isto é, simplesmente, com a ideia ou o ideal do livre-pensamento” (Prado Junior, 2001, p. 10-11).

Daí a sugestão de Bento Prado Junior (2001, p. 11) sobre a necessidade “de consciência da historicidade da filosofia, da literatura e, digamos francamente e sem pudor, do ser humano ou, se preferirem, das formas de vida e dos jogos de linguagem”.

Capítulo 3

A NEGATIVIDADE DA MIMESIS TEATRAL REALIZADA POR ROUSSEAU: atualização da crítica de Platão na modernidade

3.1 Rousseau, crítica às artes na modernidade da Ilustração

Ressalta-se que, embora não havendo uma confrontação declarada de *hibridismos de gêneros*⁶⁵ entre ‘filosofia e poesia’, ou ‘filosofia e literatura’, ou ‘filosofia e arte’ para os homens da República das letras –, ainda no século da Ilustração francesa, o momento da **conversão pública do filósofo Rousseau às artes** se deu de uma forma “mais delicada e dolorosa que as de Voltaire e Diderot, já que fora precedida de uma enfática desqualificação, igualmente pública” (Matos, 2004, p. 25), como ocorreu no *Discurso sobre as ciências e as artes*.

Jean-Jacques Rousseau, um ‘*homem de letras*’, que também respeitava as fronteiras entre *filosofia e poesia*, que tornava *possível*, igualmente aos seus contemporâneos, o *diálogo* entre filosofia e arte, constrói uma dura crítica às artes a partir de argumentos bastante consistentes na civilizada Paris do século XVIII, retomando profundas reflexões de Platão sobre os efeitos negativos que a arte da representação teatral poderia ocasionar na sua também “República ideal” de Genebra. Segundo Matos (2009), a argumen-

⁶⁵Expressão utilizada pelo Professor Benedito Nunes (1999) ao se referir a oscilação que há entre filosofia e literatura em algumas obras que são consideradas de filosofia e outras, de literatura, após Kant.

tação desse poderoso libelo *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (1756) “constituiu um dos acontecimentos mais importantes do século XVIII; além de ter ocasionado a ruptura definitiva de Rousseau com os *philosophes*”.

A *Carta a d'Alembert* não é diferente do *Discurso sobre as ciências e as artes*, em que acaba adaptando-o à mesma perspectiva para a sua contestação da “ideia ilustrada de teatro pedagógico”. Ademais, para a recusa da instalação do teatro na sua idealizada República de Genebra, Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de atividade artificial. Talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar. Conforme o autor:

Ao lançar um primeiro olhar sobre essas investigações, vejo, de início, que um **espetáculo** é uma **distração** e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordareis ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer **distração inútil** constitui um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão pernicioso (Matos, 2009, p. 39).

3.2 Função pedagógica do teatro, nervo da querela

O teatro é um poderoso veículo de comunicação no século XVIII e grande influência junto ao público; vários intelectuais passaram a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias, somando-se a isso a influência exercida pelos filósofos, mas, também, o teatro é um objeto de inflamadas disputas no século XVIII. No entanto, **o nervo**

da querela ocorrida nesse período corresponde à questão da *função pedagógica do teatro*, que envereda pelo campo da filosofia, pois acaba dividindo autores que estão envolvidos, de uma forma ou de outra, no mesmo empreendimento que foi a *Enciclopédia*.

Franklin de Matos (2006) lembra que Voltaire “foi o grande representante do teatro clássico francês do século anterior. E tinha Corneille, Racine e Molière as suas grandes expressões. Ele foi o defensor no século XVIII da poética clássica francesa, que havia sido codificada de uma vez por Boileau (1674), na sua conhecida *Arte Poética*”⁶⁶. Inclusive, Cassirer (2007a. P. 104) observa que “antes de Rousseau, a sensibilidade original parecia quase completamente esgotada na França”; isso se deu, principalmente, pela “*Art poétique* de Boileau”, continua Cassirer (2007a. P. 104), “que procurou separar cuidadosamente todos os gêneros isolados da poesia, a tragédia, a comédia, a fábula, o poema didático, o epigrama, e estabelecer cada um deles suas próprias leis”; sem contar que “a estética parecia tirar suas conclusões dessa evolução somente quando considerava a forma poética cada vez mais como um mero adorno externo, como um apêndice casual que antes inibia que incentivava a verdade artística da representação” (2007a. P. 104)⁶⁷.

⁶⁶MATOS (2006) ressalta que Voltaire foi considerado “o maior dramaturgo francês do século XVIII. Durante sessenta anos, mais precisamente de 1718 quando estreou a sua primeira peça de teatro Édipo, até 1778 quando foi representada a última, *Irene*. Após ter passado muito tempo exilado, fora da França, quando voltou para Paris foi aclamado pelo seu público no palco da *Comédie Française*. Nesse período de sessenta anos Voltaire dominou soberanamente a cena trágica francesa.” O autor também destaca que, “uma das grandes paixões [de Voltaire], sem dúvida era o teatro, era um completo homem de teatro, gostava tanto da cena que reservava para si um papel de ator, mesmo nas peças que ele compunha. E a maneira como o ator Voltaire representava, segundo testemunhos contemporâneos, mostrava o que ele pensava, pois, quando representava, declamava, fazendo questão de acentuar os efeitos.”

⁶⁷Cassirer (2007a) ressalta que para espíritos como “Fontenelle e La Motte-Houdar, a estética se transforma em exaltação da prosa porque só ela alcança a mais elevada clareza de expressão e de ideias, que evita o aspecto indeterminado e metafórico da expressão a fim de deixar falar somente a própria coisa em sua simples ‘naturalidade’. Só para se ter uma ideia, na “tradução da *Iliada*, La Motte tentou relacionar o próprio Homero a essa medida de ‘naturalidade’ à forma da prosa até mesmo a tragédia e a ode a fim de livrá-las assim do seu excesso equivocado, do aspecto figurativo e

Destarte, Voltaire considerava que “a arte era uma imitação da natureza”, mas, ressalta-se, não era imitação de qualquer natureza, “da natureza mesquinha”; conforme Matos (2006), “a arte era a imitação da natureza, contanto que se acrescentasse a imitação da *Bela Natureza*”, demonstrando perfeitamente o que o “Patriarca das Luzes” pensava da tragédia: “era uma imitação de ações elevadas, feitas com decoro em unidades de tom, com vistas a provocar o terror e a piedade no espectador, sendo muito teatral é que a tragédia poderia provocar esse sentimento no espectador. A tragédia para Voltaire deveria ser escrita em verso alexandrino, verso de doze sílabas”⁶⁸.

Dessa forma, “na tragédia clássica francesa”, a realidade é posta entre paredes, ou seja, contrariamente a Diderot (que discordava de Voltaire, embora isso não viesse à tona), contestava que a cena francesa clássica ainda tinha o poder de aperfeiçoar os homens, julgando, dessa maneira, que o teatro clássico francês já havia se esgotado, pois não preenchia a sensibilidade do homem moderno, e não dava mais conta

alegórico e das *figures audacieuses*”.

⁶⁸Matos (2006) destaca que, para Voltaire, Racine (1639-1699) havia realizado com a maior perfeição a tragédia, e Shakespeare só demonstrava com as suas tragédias o desconhecimento completo em relação às regras desse gênero. Shakespeare afrontava as conveniências que deviam ser apontadas no palco com as suas cenas brutais, cheias de sangue. Na tragédia clássica francesa, as tragédias brutais, as cenas de violência não são mostradas para o espectador, simplesmente são contadas, relatadas para o espectador. Mas Shakespeare, costumava tingir de sangue o seu palco. ‘*Shakespeare*’, dizia Voltaire, ‘*confundia ilegalmente os tons numa peça, ou numa mesma cena, ele passava de maneira ilegítima do riso às lágrimas. Ele misturava o riso às lágrimas. Ele misturava o alto com o baixo.*’ Numa tragédia como *Hamlet*, ele colocava em cena um coveiro exumando uma ossada, isso para alguém que acredita no ‘cogito’ da **tragédia clássica francesa** era um absurdo, era uma monstruosidade. Então, para Voltaire, as ações baixas, o espetáculo do erro grosseiro que provoca o riso franco no espectador, as ações baixas, elas têm seu lugar próprio que é a comédia. As ações baixas não podem aparecer numa tragédia. Destarte, a tragédia, desde a definição dada por Aristóteles na *Poética* é uma imitação de ações elevadas. (...) Bom, é bem verdade que, como dramaturgo, Voltaire nem sempre se ateu rigidamente a essa concepção verbal da tragédia, mas, Voltaire do ponto de vista formal não acrescenta nada à forma raciniana da tragédia. O máximo que ele faz é renovar o conteúdo da tragédia raciniana, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. (Id.). Num outro texto, Franklin de Matos ainda enfatiza que “Voltaire não quer inovar. Ele é um autor clássico, não é um moderno. Que continuar com Racine; o máximo que ele quer é modificar o seu conteúdo”.

dos novos problemas. Assim, acabou vinculando o “*drama*”, mesmo não utilizando esse termo. Sobre isso, Carlson (1997, p. 147) destaca:

Diderot começou a desenvolver seu novo interesse: a dramaturgia. Produziu duas obras de notável originalidade acompanhadas de ensaios sumamente significativos, *Le fils naturel* [*O filho natural*] (1757) e *Le père de famille* [*O pai de família*] (1758), que sugerem reformas no teatro muito mais revolucionárias do que qualquer uma das trombetadas por Voltaire. Diderot considerava as suas reformas, uma vez articuladas, tão evidentemente necessárias que deveriam alcançar aceitação imediata, mas o antagonismo provocado pela controvérsia em torno da *Encyclopédie* e do ensaio de Rousseau tornou esse sonho uma vã quimera. O impacto último de suas ideias foi enorme, mas o efeito imediato sobre o teatro e o drama de sua própria época revelou-se insignificante.

Nesse sentido, o filósofo Diderot e Rousseau anteciparam a sensibilidade romântica do século XIX (Matos, 2006), ficando evidente que “Voltaire se faz defensor da manutenção da *poética* e do **teatro clássico francês**, que para o mesmo é absolutamente necessário observar a **rigidez** da teoria dos gêneros da poética clássica, quer dizer, cada gênero ocupa o lugar assinalado por regras bem precisas que decorrem da sua essência” (Matos, 2006).

Contudo, Rousseau tinha consciência de que o teatro não era apenas uma diversão. Tanto **Voltaire** quanto **Diderot** consideravam como um poderoso instrumento de instrução, ou seja, com funções pedagógicas, porém, nisso constituía a **discordância**, pois os meios que deveriam ser postos em prática para potencializar esse poderoso instrumento divergiam. Conforme Franklin de Matos (2006):

Voltaire fazia questão de fugir de certo tom familiar burguês que estava cada vez mais em moda na **cena** do século XVIII. Ele fazia isso porque achava que o teatro devia ser teatral. Que o teatro devia ser uma transfiguração, nos transportar para um outro mundo. Embora transportar-nos para um outro mundo significava transportar-nos para um lugar onde iríamos discutir questões relativas ao nosso próprio mundo.

Por outro lado, Diderot considerava que o teatro tinha um claro objetivo moral. No entanto, e aí que começa a **discordância** entre Voltaire e Diderot, este contesta com veemência que o teatro francês, dominado pela comédia e pela tragédia clássica, ainda seria capaz de ensinar os homens, de aperfeiçoá-los moralmente. Segundo Diderot, o teatro está repleto de regras arbitrárias que deram certo no passado, mas, nem por isso, devem submeter o dramaturgo como queriam os **clássicos**. Esse teatro, segundo Diderot, se tornou uma espécie de prisão. Assim, ao fazer um diagnóstico da **cena francesa**, Diderot discorda de Voltaire, pois o que o autor deseja não é apenas a reabilitação dos costumes através do teatro, mas a própria **reabilitação da cena, ou seja**, desejava não apenas a valorização da palavra, e sim aquilo que é próprio do teatro, a importância dos cenários, do figurino, do gesto e da pantomima: “além de sugerir que o teatro deveria se escrever em prosa e não em verso (como sugerira Voltaire), ou seja, a prosificação do texto dramático” (Matos, 2006).

Dessa forma, “é evidente que o grande adversário da reformulação da cena de Diderot, o grande mestre da Ilustração, não era outro que não o ‘patriarca das luzes’ Voltaire”, isto é, o teatro clássico francês. É contra o gosto voltaireano que Diderot prefere os antigos, e Shakespeare⁶⁹ a Racine; e afirma “que nós devemos repensar o sistema dos

⁶⁹**Shakespeare** (1564 -1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e considerado por muitos o maior dramaturgo da história. É chamado frequentemente de poeta nacional da Inglaterra e de “Bardo do Avon”. De suas obras, incluindo aquelas em colaboração, restaram até os dias de hoje 38 peças, 154 sonetos, dois longos poemas narrativos, e mais alguns versos esparsos, cujas autorias, no entanto, são ainda disputadas. Suas peças foram traduzidas para todas as principais línguas modernas e são mais encenadas que as de qualquer outro dramaturgo. Muitos de seus textos e temas permanecem vivos até os nossos dias, sendo revisitados com frequência, especialmente no teatro, na televisão, no cinema e na literatura. Produziu a maior parte de sua obra entre 1590 e 1613. Suas primeiras peças eram principalmente comédias e obras baseadas em eventos e personagens históricos, gêneros que ele levou ao ápice da sofisticação e do talento artístico ao fim do século XVI. A partir de então escreveu apenas tragédias até por volta de 1608, incluindo Hamlet, Rei Lear e Macbeth, consideradas algumas das obras mais importantes

gêneros clássicos e inventar um gênero intermediário que coloque entre a Tragédia e a Comédia clássica e que seja capaz de imitar as ações mais comuns da vida”. Esse gênero ficou conhecido nas escolas de teatro como *drama burguês*. Seria o gênero mais adequado para exprimir a natureza humana, tal como ele é, e não como fizeram as convenções. A proposta de Diderot contra Voltaire era para que o teatro tomasse um “banho” de realismo; que o teatro se aproximasse da realidade cotidiana.

Mas, certamente, por senso estratégico, **Voltaire e Diderot** nunca resolveram publicamente as suas discordâncias em relação a esse poderoso instrumento do século XVIII. Destarte, nas próprias fileiras do enciclopedismo, surgiu a voz discordante que ficaria responsável por essa tarefa, era **Jean-Jacques Rousseau**, com sua *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, não com o objetivo de pôr em dúvida este ou aquele ponto do teatro iluminista, mas, tendo por finalidade, contestar a própria pretensão que se dá ao teatro uma missão civilizadora (Matos, 2006).

Também, no romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloísa*, Rousseau tece alguns comentários importantes sobre as peças trágicas (Prado Jr., 2008)⁷⁰, ratificando sua crítica exposta na *Carta sobre os espetáculos* quanto à função pedagógica do teatro. Considera que as tragédias são pouco emocionantes, além dos poucos sentimentos naturais encontrados, e que há alguma verdadeira ligação com o coração humano: “não oferecem elas nenhuma espécie de **instrução** sobre os costumes particulares do povo que divertem” (Prado Jr., 2008, p. 333-334).

Prado Jr., ratifica a preocupação de Jean-Jacques no que se refere à tragédia clássica francesa, pois, enquanto teatro de classe,

na língua inglesa. Na sua última fase, escreveu um conjunto de peças classificadas como tragicomédias ou romances, e colaborou com outros dramaturgos.

⁷⁰Originalmente, esse *ensaio* foi publicado no *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, nº I, 1976, depois, reproduzido em *Cadernos de ética e filosofia política*, nº 9, 2006.

à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena. Os limites que o teatro tece em Paris são bem estreitos, mas retiram toda sua coesão da malha mais universal que dissolvem (2008, p. 333-334).

Rousseau explica que a instrução da **tragédia** servia para os povos de seu tempo, pois essa instituição tinha em seus inventores “um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade”, por isso, oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo e, ao mesmo tempo, “agradável na infelicidade dos Persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara” (Prado Jr., 2008, p. 333-334). O genebrino aproveita a situação em que Saint-Preux⁷¹ se encontra em Paris para fazer os mesmos questionamentos encontrados na *Carta a d’Alembert*. Ainda sobre as tragédias, “se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes”; o problema seria: “mas que me digam para que

⁷¹Observa-se que no romance *Júlia ou A nova Heloísa*, Saint-Preux, personagem com quem Rousseau se identificava, um de seus *alter ego* –, age a partir de uma imaginação dramática, sensível, melancólica, movido pelas emoções, e preceptor de Júlia, uma bela jovem que mora num idílico *château*. Saint-Preux, jovem e belo, mas, pobre de nascimento, bastante abaixo da família d’Étange quanto à linhagem nobre, porém, redimido por uma nobreza interior que provinha da elevação de seu pensamento e de seus sentimentos; segundo o autor, ‘*um aristocrata do espírito*’. Obviamente que esse preceptor se apaixonaria por sua pupila, Júlia d’Étange. Contudo, como era de se esperar, Júlia estava prometida para o Senhor de Wolmar. Ela se afasta de Saint-Preux, e se casa com um senhor esquisito e mais velho, chamado barão de Wolmar. Saint-Preux, com disposição melancólica, mergulha nos prazeres de Paris. E é nesta ocasião do romance que Rousseau começa a demonstrar, por meio do seu personagem, quando este começa a frequentar os **espetáculos**, quando está “inteiro na sociedade”, percebe que até pode existir alguma espécie de atrativo nesse lugar **corrompido** (Façanha, 2010, p. 402), porém, “para senti-los é preciso ter o coração vazio e o espírito frívolo; o amor e a razão parecem unir-se para deles desgostar-me: como tudo é apenas vã aparência e como tudo muda a cada instante, não tenho tempo de emocionar-me com alguma coisa, nem o de examinar alguma coisa” (Rousseau, 1994, p. 222). “Tudo é regra entre eles”, ressalta Saint-Preux, além do mais, “se esse povo imitador fosse cheio de originais seria impossível saber alguma coisa, pois nenhum homem **ousa ser** ele próprio” (Rousseau, 1994, p. 227). Nessa sociedade, todos acabam fazendo a mesma coisa e em circunstâncias iguais; já que tudo é regulado, não deixa de ser um **espetáculo**, em que “diréis que são marionetes pregadas na mesma prancha ou puxadas pelo mesmo fio” (Rousseau, 1994, p. 227).

servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre **acontecimentos reais** ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas” (Rousseau, 1994, p. 227).

O que fazer com a chama heroica e pura na alma de povos corrompidos? De forma irônica, Saint-Preux responde: “não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis?” (Rousseau, 1994, p. 227). Então, Rousseau (1994, p. 227-228), por seu alter ego Saint-Preux, convida à reflexão: “calcula a **verossimilhança** e a **utilidade** de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto!”.

A **comédia** não fica de fora dessa reflexão, pois se “é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos, como se retiram diante de um espelho as manchas do próprio rosto?”⁷² Rousseau, 1994, p. 228). O tempo já não é o mesmo desde a época de sua criação. Saint-Preux adverte: “O **Quadro** mudou, mas não houve mais **pintores**” (Rousseau, 1994, p. 228). O que é copiado no teatro não são mais costumes, são conversas de centenas de casas parisienses, de povos corrompidos, portanto, não há instrução para um povo quando “nada se aprende sobre os costumes dos franceses” (Rousseau, 1994, p. 227).

⁷²Rousseau (1994, p. 228), nessa passagem, faz um breve percurso da **Comédia**: “Terêncio e Plauto enganaram-se em seu objetivo, mas antes deles Aristófanes e Menandro haviam exposto aos atenienses os costumes atenienses e posteriormente só Molière pintou ainda com maior ingenuidade os dos Franceses do século passado a seus próprios olhos. (...) Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto Marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, operários. Mas os Autores de hoje, que são pessoas de outro meio, considerar-se-iam desonrados se soubessem o que acontece no balcão de um Negociante ou na oficina de um operário; só desejam interlocutores ilustres e procuram na categoria social de seus personagens a elevação que não podem extrair de seu gênio” (Rousseau, 1994, p. 228). Esse momento do texto, também serve para se perceber a crítica de Rousseau sobre os escritos das Belas-Letras, enquanto “pura ilusão de universalidade”.

Nem mesmo os espectadores, com a delicadeza adquirida, querem se comprometer com a Comédia. Assim, Saint-Preux percebe que são para povos petulantes que esses espetáculos são feitos, pois neles “se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco e comediantes nos bancos”⁷³ (Rousseau, 1994, p. 228). Daí os ornamentos e a falta de naturalidade ao representar, pois os homens só sabem se apresentar senão com ‘trajes dourados’, por meio dos quais tudo é representado de forma magnífica e brilhante, só havendo Condes e Cavaleiros, não existindo mais povos miseráveis. Logo, não há mais **verossimilhança**, diz a personagem:

O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los. Eis do que o próprio Molière foi causa, corrigiu a corte infectando a cidade e seus ridículos Marqueses foram o primeiro modelo dos janotas burgueses que os sucederam (Rousseau, 1994, p. 228-229).

O personagem Saint-Preux, exatamente como Rousseau na *Carta a d’Alembert*, reclama da falta de **ação** na cena francesa, já que há muito mais conversa, talvez “porque confira um preço bem maior ao que diz do que ao que se faz”. Ao sair de uma peça francesa, foi sabido que alguém disse: “nada vi, mas ouvi muitas palavras. Eis o que se pode dizer ao sair das peças francesas” (Rousseau, 1994, p. 229). Se a ação fosse valorizada, certamente a cena ganharia em “realidade”, portanto, acusa “Racine e Corneille, como

⁷³Ressalta-se que tanto Montesquieu e Diderot quanto Rousseau se referem a esse momento de inversão das representações, do palco, da plateia e dos atores, respectivamente, nas *Cartas Persas*, no *Filho Natural* e na *Nova Heloísa*, pois, até 1759, os espectadores ocupavam lugares no palco. Como bem assinala o personagem Saint-Preux na *Nova Heloísa*.

todo o seu gênio”, de terem contribuído para que isso continuasse, afinal, “não são eles mesmos senão conservadores e seu Sucessor [Voltaire] foi o primeiro que imitando os ingleses [Shakespeare], ousou alguma vez valorizar a cena” (Rousseau, 1994, p. 229).

Porém, mesmo com belos diálogos, excelentes encadeamentos e ótima sonoridade, logo se observa que a grande preocupação do interlocutor é de brilhar. É com o público que se preocupam, ao invés de se aterem à encenação, mas faz uma ressalva: “excetuando as peças de Racine, de Molière, o ‘eu’ é quase tão escrupulosamente banido da cena francesa quanto dos escritos de Port Royal e as paixões humanas, tão modestas quanto a humanidade Cristã, somente falam através do *on*” (Rousseau, 1994, p. 229). A delicadeza é tão profundamente aguçada, que não há permissão para que as paixões possam falar “exatamente a sua linguagem”, nem mesmo o autor consegue interceder na personagem para que possa transportar para o lugar do acontecimento real, “mas mantém sempre acorrentado no teatro e sob os olhos dos Espectadores” (Rousseau, 1994, p. 229). Falta realidade no teatro francês. Até mesmo aquele que morre em cena, logo em seguida já tem a decência de se manter em pé.

Assim, Rousseau por Saint-Preux constata a falta de **verossimilhança** na cena francesa e demonstra numa clareza que é a favor da **mimesis**, pois é preciso falar sobre as paixões, porém, com a sua **linguagem**:

Tudo isso acontece porque o francês não procura no palco o natural e a ilusão, e somente quer o espírito e pensamentos; dá importância ao que é agradável e não a imitação e não se preocupa em ser seduzido contanto que o divirtam. Ninguém vai ao espetáculo pelo prazer do espetáculo, mas para ver a assembleia, para ser visto, para colher o que possa servir de mexericos após a peça e só se pensa no que se vê para saber o que dele se dirá (Rousseau, 1994, p. 230).

Palco e sociedade se misturam e acabam se tornando a mesma coisa, pois “ouve-se em vão o que se diz”, mas não se fica sabendo nada do que realmente se faz. *L'honnête homme*⁷⁴, para os povos corrompidos, não é aquele que faz boas ações, mas o que diz belas palavras, não importando mais suas condutas. É dessa forma que Saint-Preux se sente na “civilizada” Paris, forçado a mudar a ordem de suas verdadeiras afeições morais, a valorizar as quimeras, impondo um silêncio à natureza e à razão. Tem a sensação de que seu “divino modelo interno” está desfigurando, pois aquilo que servia, ao mesmo tempo, “de objeto aos [seus] desejos e de regra às [suas] ações”, está flutuando exatamente como seus gostos que já estão “continuamente dominados pela opinião”, ou seja, caíram na esfera do amor-próprio.

Jean-Jacques divergia desses filósofos, negava a função pedagógica do teatro, de que o teatro não tinha capacidade para aperfeiçoar moralmente os homens, duvidava que o teatro fosse capaz de fazê-lo. O genebrino desqualificava a “tragédia” e o “drama”, além da “comédia”; duvidava que o teatro fosse capaz de fornecer algum tipo de instrução, pois o teatro moderno era uma *cena privatizada*, que, ao invés de juntar os homens, acabava separando-os. Ademais, o teatro não tem nenhum compromisso com a moralidade dos homens, pois “o teatro é antes de qualquer coisa, uma diversão”. Conforme o filósofo:

lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; e se é verdade que o homem precisa de entretenimento, V. Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso (Rousseau, 1995b, p. 15)⁷⁵.

⁷⁴No momento em que Rousseau utiliza essa expressão “*honnête homme*”, nessa parte do texto, põe um jogo de palavras como se quisesse realmente confundir o leitor, mas também, levantar a questão: “numa palavra, embora as obras dos homens não se assemelham a suas palavras, vejo que não são descritos senão por suas palavras sem levar em consideração suas obras” (Rousseau, 1994, p. 230). O “*honnête homme*” é considerado um homem culto sem cair no pedantismo, distinto sem resvalar para o preciosismo; é reflexivo, galante e valente. Caracteriza-se pela elegância exterior e moral.

⁷⁵Referência brasileira: **Carta a d'Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira (Rousseau, 1993, p. 39).

Além do mais, o teatro não tem compromisso com a **virtude**⁷⁶, mas com as *paixões dos homens*. “A cena teatral”, sustenta Rousseau (1993, p. 41), “é um quadro das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público”.

Como um “povo galante” que deseja “amor e polidez”, Rousseau (1993, p. 41) resolve fixar alguns termos na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a “coerência” de seu posicionamento. Então, se, “em geral, a cena é um **quadro** das paixões humanas, cujo original está nos corações”, e “se o **pintor** não tivesse o cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficariam desgostosos e não desejariam mais ver-se sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos”.

Contudo, Jean-Jacques ressalta que não deve ser atribuído ao teatro “o poder de mudar sentimentos ou costumes”, pois, no máximo, apenas poderá “seguir-los e embelezá-los”. Até porque “di-

⁷⁶Rousseau, ao analisar a **virtude**, retoma o conceito nos mesmos moldes que o filósofo Montesquieu aborda em sua obra, *O Espírito das Leis*, como *amor da pátria*, para ilustrar a relação da virtude e do Estado virtuoso, enquanto partes que se completam: “A virtude, numa república, é uma coisa muito simples: é o **amor pela república**; é um **sentimento** e não uma série de conhecimentos. O último homem do Estado pode possuir este sentimento, assim como o primeiro. (...) O amor à pátria nos dá a bondade dos costumes, e bondade dos costumes nos leva ao **amor à pátria**. Quanto menos conseguirmos satisfazer nossas paixões particulares, mais nos entregamos às gerais” (Montesquieu, 1993, p. 54). Mostrando, dessa forma, que a virtude só pode ser possível no acontecimento de identificação entre indivíduos e Estado, ou seja, **no amor legítimo à pátria**, sem a satisfação de meras vontades individuais, no entanto, a partir das vontades gerais. Sendo desse modo, os sentimentos e as necessidades legitimadas por leis e instituições sociais fortes. Conforme Montesquieu (1993, p. 55): “o amor à igualdade e à frugalidade são extremamente estimulados pelas próprias igualdade e frugalidade (...) Logo, é uma máxima verdadeira aquela que diz que, para que se ame a igualdade e a frugalidade numa república, é preciso que as leis as tenham estabelecido (Parte I, Livro V, capítulo IV). Nesse sentido, a *Carta à d’Alembert* acaba integrando a **questão do teatro** a essa perspectiva, conforme Franklin de Matos, “pega o caso particular do **teatro** e tenta provar que o teatro é estranho à **virtude**, é estranho ao **amor à pátria e da igualdade** e que não se deve unir ao teatro uma missão pedagógica”, ademais, “o teatro sempre foi o que é, o teatro grego não é o teatro moderno, entretanto os filósofos na sua mania de versatilidade costumam não levar em conta esses costumes” (Matos, 2006). Portanto, a *Carta à d’Alembert*, torna-se uma grande justificativa do patriotismo de Rousseau, um evidente elogio à sua pátria, aos costumes e a constituição de Genebra.

z-se que uma boa peça jamais se choca contra os costumes de seu tempo” (Rousseau, 1993, p. 42). No entanto, adverte:

Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por pequenos divertimentos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do **cômico** e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo amor. A mesma coisa se fez na **tragédia** para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se em favor da utilidade pública, para darem nova energia e novo colorido a essa perigosa paixão e, desde Molière e Corneille, só se vê obterem sucesso no teatro romances com o nome de peças dramáticas (Rousseau, 1993, p. 624).

3.3 Analogia da arte do romance à arte teatral: crítica à ideia de individualização da cena nas respectivas representações

Após essa constatação de substituição tanto da **comédia** quanto da **tragédia**, de suas *verdadeiras belezas ocultas*, o amor foi reforçado com a substituição da força cômica e da energia trágica pelos interesses desse perigoso “amor paixão”; ou seja, tema romanescos por excelência. Então, observa-se claramente que o foco a ser criticado não é somente o **teatro**, mas, na mesma proporção, o **romance**.

Se no *Discurso sobre as ciências e as artes*, no *Prefácio de Narciso* e na *Carta a d’Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta o que é “generalizado”, também equivale ao romance, e o que teoriza sobre o “teatro” na *Carta sobre os espetáculos* também faz referência igualmente ao romance. Na *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio **romance**, o autor faz essa ratificação ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta a d’Alembert*, porém, seguido de acréscimos:

Digo o mesmo quanto à maioria dos novos eseritos; digo o mesmo da própria Cena que, desde Molière, é bem mais um lugar em que

se declamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais se representam Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro, Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco (Rousseau, 1994, p. 227, grifo nosso).

O grande problema dessa nova situação, segundo Rousseau (1993, p. 65), é quando “só se tem conhecimento da sociedade por meio da cena, (...) desse modo, baseando-se num modelo imaginário, numa aparência modesta e comovente, numa meiguice falsa, *nescius aurae fallacis*, o jovem insensato, pensando tornar-se um sábio, corre para a perdição”.

Rousseau (1993) traz à tona, particularmente na *Carta a d’Alembert*, uma crítica ao romance, que tem como contexto “a ideia negativa de privatização da **cena**”, pois o teatro destina uma excessiva importância à descrição do **amor**, obviamente exagerando na representação, naquilo que é romanesco. Pontua: “De modo algum aprecio a possibilidade de constantemente ter-se de levar o **coração à cena**, como se não estivesse bem dentro de nós” (Rousseau, 1993, p. 40). Ora, para o filósofo, isso significa uma individualização da cena, pois

acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes, para interessarmo-nos por **fábulas**, para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. Mas eu deveria saber que essa linguagem não tem mais sentido em nosso século. Esforcemo-nos para usar uma que melhor se compreenda (Rousseau, 1993, p. 40).

A partir desses princípios, Matos (2004, p. 27) ressalta que o cidadão genebrino “ataca os romances por tabela”, pois é observado que “tudo aquilo que diz sobre o teatro aplica-se integralmente ao romance” (Matos, 2004, p. 31).

Dessa forma, Jean-Jacques analisa alguns dos efeitos produ-

zidos pelo interesse da cena com base unicamente no **amor**⁷⁷. Percebe que existem vários, ainda mais graves, e mais importantes efeitos, porém, comenta apenas alguns, considerando “os perigos que o **quadro** de uma paixão contagiosa pode produzir”, ou seja, a partir do conteúdo de algumas peças, seus efeitos são “previstos pelo modo de apresentá-lo” (Rousseau, 1993, p. 68). No entanto, os defensores do teatro costumam rebater as imputações, alegando os seguintes argumentos:

Que se nos descreva o amor como desejarem: ele seduzirá, ou então não será amor. Caso seja mal retratado, a peça será má; se for bem retratado, ofuscará tudo o que o acompanha. Seus combates, seus males, seus sofrimentos, o tornam mais comoventes ainda do que se não tivesse qualquer resistência a vencer. Seus tristes efeitos, longe de desanimarem, só o tornam mais interessante por causa de seus próprios males. (...) Um sentimento tão delicioso tudo consola. Uma imagem tão doce insensivelmente abrandando o coração; toma-se da paixão o que leva ao prazer e deixa-se nela o que atormenta. Ninguém se acha obrigado a ser um herói e, assim admirando o amor honesto, cai-se nos braços do amor criminoso (Rousseau, 1993, p. 71-72).

Matos (2004) ressalta nessa passagem da *Carta* que Rousseau está retomando as críticas formuladas contra o teatro no século XVII, “e sistematicamente aplicadas ao romance no XVIII”; não só a “ideia *jansenista*, segundo a qual ‘a pintura das paixões do

⁷⁷Na *Carta a d'Alembert*, que tem como contexto “a ideia negativa de privatização da cena”, pois o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na apresentação, naquilo que é romanesco. E, como um povo galante deseja amor e polidez, Rousseau resolve fixar alguns termos, na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a coerência de seu posicionamento, já que, se, em geral, a cena é um quadro das paixões humanas, cujo original está nos corações, se o pintor, porém, não tiver cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficarão desgostosos e não desejarão mais se ver sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos. E pontua que essa linguagem não tem mais sentido, em seu século, pois é preciso falar as paixões, esforçando-nos para usar uma que melhor se compreenda, talvez o romance. Dessa forma, Jean-Jacques resolve trazer à tona alguns dos efeitos produzidos pelo interesse da cena baseado unicamente no *amor*. Percebe que existem vários, ainda mais graves e mais importantes, porém, comenta apenas alguns, considerando “[...] os perigos que o quadro de uma paixão contagiosa pode produzir”, ou seja, a partir do conteúdo de algumas peças, pois seus efeitos, são “[...] previstos pelo modo de apresentá-lo”, no entanto, os defensores do teatro costumam rebater as imputações, alegando os seguintes argumentos: “O amor exposto no teatro, nele se torna legítimo; seu objetivo é honesto; frequentemente é sacrificado ao dever e à virtude e, se culpado, é punido” (Rousseau, 1993, p. 68).

amor é perigosa e que, em consequência, os gêneros literários que se especializam nessa pintura devem ser condenados’, bem como a argumentação daqueles que Jean-Jacques denomina de ‘*escritores eclesiásticos*’” (Matos, 2004, p. 30). Conforme Rousseau (1993, p. 68), os efeitos do teatro “foram frequentemente e com veemência alegados pelos escritores eclesiásticos”.

Sobre isso, Franklin de Matos (2004, p. 30-31) destaca, a partir da observação de Georges May, que

Nicole, Pascal e às vezes os próprios jesuítas (Bourdaloue e o Journal de Trévoux, por exemplo) denunciavam o teatro até com mais ênfase, quando pintava o amor ‘casto’ e ‘inocente’. A glória de Corneille, a de Racine e a de Molière resistiram às investidas de Nicole e Bourdaloue e, deste modo, o argumento moral contra o teatro ficou desarmado no século XVIII, sobrevivendo, entretanto, num outro território, ao qual, de resto, nunca fora inteiramente estranho: **o do romance**”.

Portanto, pode-se dizer que, na *Carta sobre os espetáculos*, Rousseau está fazendo o caminho de volta e restituindo o argumento a seu domínio de origem (Matos, 2004).

3.4 Contextualização da composição da crítica à mimese teatral nos escritos de Rousseau

Sobre a contextualização da negatividade nos espetáculos da República de Genebra, voltamos ao início da amizade entre Diderot e Rousseau, que foi travada desde 1742, e que duraria até os anos de 1757 (mesmo ano da primeira edição do *Filho Natural* de Diderot), quando aparece o tomo VII da *Enciclopédia*, com o artigo **Genebra**, escrito por d’Alembert. O artigo provocou vivos protestos do partido devoto e o rompimento definitivo entre esses filósofos. Porém, antes desse artigo ser publicado, numa das últimas visitas de Diderot a Rou-

sseau no Ermitage, o genebrino ressalta sobre a fala de seu amigo:

Falara-me do artigo *Genebra* que d’Alembert tinha posto na *Enciclopédia*: dissera-me que esse artigo, combinado com os genebrinos de alta posição, tinha por alvo o estabelecimento da *comédia* em Genebra; por consequência as medidas tinham sido tomadas e não tardaria que ali fosse fundada. Como Diderot parecia achar aquilo tudo muito direito, como não duvidava do sucesso, e como já tinha tido com ele outras discussões para ainda discutir aquele ponto, nada lhe disse (Rousseau, 1948, p. 449).

Ao noticiar-lhe a publicação do verbete, Rousseau percebe as mostras da “adesão” de Diderot à empreitada da *carta*, mas, também, sente uma espécie de **estímulo**⁷⁸, de certa forma **ardilosa**, para que Jean-Jacques se movimentasse a escrever sobre a temática do teatro. Nessas últimas visitas, quando Diderot já menciona o artigo *Genebra*, ressalta Rousseau (1948, p. 418): “mostrou-me os planos para *O Pai de Família*. Eis aí, disse-lhe eu, a melhor defesa ao *Filho Natural*. Guarde silêncio, trabalhe nesta peça com cuidado e depois a jogue de repente no nariz de seus inimigos como única resposta. Assim o fez e se deu bem”.

Essa também foi a ocasião em que Rousseau esperava pelos comentários de Diderot acerca do que já havia escrito na *Nova Heloísa*; pois já havia enviado esse escrito e esperava algumas contribuições, principalmente a sua opinião. Esse período é o intervalo próximo ao surgimento da *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, ou seja, no momento da pausa de composição de seu romance:

⁷⁸Provavelmente, nesse ponto, Rousseau tinha razões concretas para desconfiar do **incentivo** de Diderot a se manifestar à temática do teatro, principalmente pelo fato do genebrino suspeitar que, por trás desse artigo, escrito por d’Alembert, estava Voltaire, que, um pouco antes da publicação, se instalara pelos arredores de Genebra, devido a permissão do Conselho desta república; adquirindo uma belíssima propriedade *As Delícias*, durante esse período, tenta instalar, mesmo que de forma clandestina os espetáculos na república de Jean-Jacques; escreve suas peças, e, burlando as leis que impediam os espetáculos, Voltaire finge submeter-se aos usos e costumes dessa república, no entanto, seu empreendimento é de fato a introdução da comédia entre os costumes genebrinos além de sitiar a cidade com sua trupe de comediantes (Matos, 2006).

Havia quase seis meses que eu lhe tinha mandado as duas primeiras partes de *Júlia*, para que me desse seu parecer. Não as tinha lido ainda. Lemos um caderno inteiro juntos. [Diderot] achou aquilo tudo muito *‘folhetinesco’*, foi a sua expressão; isto é, cheio de palavras e redundâncias. Eu mesmo tinha achado isso: mas era o *devaneio da febre*; nunca pude corrigi-lo. As últimas partes não são assim. Principalmente a quarta e a sexta, que são obras-primas de estilo (dicção) (Rousseau, 1948, p. 418, grifo nosso).

Retomando a questão do artigo *Genebra*, na verdade, Rousseau ficou completamente indignado só por tomar conhecimento dessa futura publicação; sentia toda uma situação de sedução em sua própria pátria, não via a hora de aparecer o volume da *Enciclopédia* que continha o referido artigo, prevendo, dessa maneira, alguma forma de responder a esse golpe infeliz. Assim que surgiu, mesmo o artigo tendo sido elaborado com “grande habilidade e arte” e mudado há pouco tempo para Mont-Louis (Montmorency), isso não saiu da cabeça de Rousseau, e, no maior segredo, se pôs *‘à obra com um zelo que tudo venceu’*.

Foi nesse lugar, gelado, então, sem abrigo contra o vento e a neve e sem outro fogo senão o de meu coração, compus no espaço de três semanas, minha *Carta a d’Alembert a respeito dos espetáculos*. Foi essa ocupação, pois, *Júlia* só estava feita pela metade, o primeiro de meus escritos em que encontrei verdadeiro prazer no trabalho. Até então a indignação da virtude me havia obrigado ao papel de *Apolo*; a ternura e a doçura da alma substituíram-no desta vez (Rousseau, 1948, p. 449, grifo nosso).

Além da publicação da *Carta Sobre os Espetáculos*, que culminaria não só no rompimento com Diderot, mas com os demais filósofos, a decisão específica de cortar laços com Denis Diderot ocorreu por um endereçamento a esse filósofo, cujo meio foi, mais uma vez, por conta de uma *obra literária*, como imaginara a resposta de Voltaire pelo *Cândido*; esse meio indireto, quer dizer, nesse caso nem tanto, deixou bastante óbvias as intenções que Rousseau destinara a Diderot. Destarte, ele confessara, anos depois, no Livro X das *Confissões*:

“Resolvi romper para sempre com Diderot; só hesitei quanto ao modo; pois percebera que as rupturas secretas sempre redundavam em meu prejuízo, pois deixavam a máscara de amizade nas mãos de meus mais cruéis inimigos” (Rousseau, 1948, p. 451).

A maneira pela qual Rousseau se refere a esse rompimento está na própria *Carta a d’Alembert*. Segundo o autor, foi inspirado no ilustre filósofo Montesquieu⁷⁹, resolvendo a partir desse episódio ‘*seguir o mesmo exemplo com Diderot*’; essa atitude foi reservada em forma de nota para a *carta* “numa passagem do *Eclesiástico* que declarava esse rompimento e o seu motivo, com bastante clareza para quem estivesse a par de tudo e que nada significava para o resto do mundo”. Assim considerava Jean-Jacques:

Embora já tenha empunhado a espada contra o amigo, não se desespere, porque ainda há remédio. Ainda que já tenha aberto a boca contra o amigo, não se apavore, porque pode haver reconciliação. Mas o ultraje, a arrogância, a violação de segredo e a traição são coisas que fazem o amigo fugir (Eclesiástico, 22, 21-22 *apud* Bíblia [...], 1990, p. 919)⁸⁰.

Salvas as devidas considerações, “procurando, ademais, não designar no livro o amigo de quem me afastava, pois se deve prestar honras à amizade, mesmo extinta” (Rousseau, 1948, p. 451). Mesmo

⁷⁹O filósofo **Montesquieu** havia rompido com o padre Tournemine e resolveu declarar o acontecimento a todo mundo: ‘*não deem ouvido ao padre Tournemine, nem me deem ouvidos quando eu estiver falando dele; pois deixamos de ser amigos*’; segundo Rousseau, “esse modo de agir foi muito aplaudido e todos elogiaram tanta franqueza e generosidade” (Rousseau, 1948, p. 451). Como tudo no mundo depende da sorte, esse mesmo gesto de Montesquieu, para o genebrino, não obteve o mesmo efeito, pois, de um ‘*ato de coragem, virou um crime na adversidade*’, conta Jean-Jacques: “trouxe-me censuras e acusações” (Rousseau, 1948, p. 452). Contudo, momentos depois, o filósofo parece esquecer-se completamente disso ao dizer “que o que um homem escreve a outro, não escreve para o público” (Rousseau, 1948, p. 491).

⁸⁰Na verdade, a nota correta seria: Eclesiástico 22. 21-22; e não, 22. 26-27 como coloca Rousseau, pois, estes últimos números valem apenas enquanto ilustração, os primeiros é que correspondem *ipse liter* à citação que o filósofo faz em latim: “*Ad amicum etsi produceris gladium, non desperes; est enim regressus ad amicum. Si apereris os tristes, non timeas, est enim concordatio, excepto convitio, et improprio, et superbio, et mysterii revelatione, et plaga dolosa. In his omnibus effugiet amicus.* Ecclesiastic., XXII, 26, 27” (Rousseau, 1993, p. 137).

após o rompimento derradeiro, Jean-Jacques afirma nas *Confissões* que sempre conservou por Diderot afeição e estima, principalmente “respeito pela nossa antiga amizade que eu sabia ter sido da sua parte, por muito tempo, tão sincera quanto a minha” (Rousseau, 1948, p. 436).

Assim, no prefácio da *Carta a d’Alembert*, apresentado em março de 1758, a nota extraída do *Eclesiástico* torna pública sua ruptura. Ao se referir à própria *Carta*, lamenta: “vivendo só não o pude mostrar a ninguém. Eu tinha um **Aristarco** severo e judicioso, não mais o tenho, não quero ter outro; mas sinto contínuas saudades dele, e ele me falta muito mais ao coração do que aos meus escritos” (Rousseau, 1993, p. 31)⁸¹; porém, mais do que censuras a Diderot por suas indiscrições, fica evidente que sua alusão ao antigo amigo ainda está carregada de ranço pela enunciação da assertiva que se sentira visado⁸².

Cassirer (2007a, p. 112-113) assinala que Diderot “considerou o ímpeto indomável de Rousseau para a solidão como um capricho estranho”, pois esse filósofo precisava do contrário de Rousseau. Conforme Cassirer (2007a, p. 112-113), Diderot necessitava “das relações sociais não somente como o meio necessário de sua atuação, mas também como o fluido espiritual sem o qual não conseguia pensar”. Ademais,

⁸¹ **Aristarco**, como Rousseau se refere a **Diderot**, é um letrado alexandrino, do século II a. C., foi considerado um crítico de grande severidade, porém, bastante conhecido por sua justiça e coerência. Editou e comentou os poemas homéricos (Arbousse-Bastide, 1958, p. 438).

⁸² O rompimento entre Rousseau e Diderot, ocorre durante o momento de elaboração da *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*. Rousseau narra, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chamava de “segunda revolução”, que deveria terminar por uma crise dramática e por uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta Sobre os Espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente, com seu grande amigo Diderot. Nesse momento, Rousseau recebe de Diderot a obra *Filho Natural*. Esse fato acaba culminando no rompimento entre os amigos, pois Diderot emprestara, a uma das personagens [Dorval] do *Filho Natural*, esta réplica: ‘Só o homem mau é solitário’. Rousseau decide que ela lhe é dirigida, e se sente profundamente ferido. Tanto que, mesmo de forma rápida, mas, em muitas ocasiões, ele desenvolve uma contra-argumentação: ‘para ser mau, seria preciso dispor de vítimas, portanto, viver em sociedade, não na solidão. Se estou só, ao contrário, eu desejaria, não poderia prejudicar os outros; o solitário é, pela força das coisas, bom’.

“querer a solidão não lhe parecia outra coisa que uma aberração moral e espiritual” (2007a, p. 112-113). O historiador destaca também que, após esse rompimento, “a sensação do insólito no caráter de Rousseau intensificou-se para Diderot até quase o limite do intolerável” (2007a, p. 113). Na noite de seu último encontro com Rousseau, escreveu uma carta a Grimm, deixando transparecer a impressão que o genebrino ocasionou nos líderes do Iluminismo francês: “Este homem me deixa inquieto; em sua presença sinto-me como se uma alma amaldiçoada estivesse do meu lado (...) Não quero voltar a velo nunca mais; ele seria capaz de me fazer acreditar no inferno e no diabo”⁸³.

3.5 A publicação do verbete Genebra

Quando d’Alembert publicou o verbete *Genebra* no VII volume da *Encyclopédia*, enalteceu o governo dessa república, teceu excelentes comentários e tentou não esquecer nada para agradar seus cidadãos, além de ter feito algumas observações sobre as crenças religiosas desse local. Essas observações, de modo algum, estavam em plena concordância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais, no entanto, sua escrita escondeu surpresas ao se manifestar a respeito do teatro. D’Alembert afirmava que Genebra se equivocara ao proscrever o teatro para proteger a juventude, pois assinalava a importância da implantação do teatro nessa cidade e lembrava a deferência desse instrumento, que é o teatro, no aperfeiçoamento do **gosto** e nos **costumes** dos povos.

Ao exortar os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação do teatro na república, pois assinalava que “era uma de-

⁸³Carta de Diderot de dezembro de 1757 a Grimm. In: Oeuvres [assézat], XIX, p. 446. “[A carta na edição Assézat é datada de ‘outubro ou novembro, 1757’.]”; citado por Cassirer (2007a, p. 113).

cisão que vinha desde o século XVI, onde Calvino redigira a Constituição de Genebra, e tivera o cuidado de proibir a entrada daquilo que chamaram no século XVIII de Teatro de Comédia em Genebra”, foi percebido, nessa sugestão, um tom político à medida que foi solicitado que a estrutura política da república fosse modificada, suas leis revogadas, já que havia sido constatado que as autoridades observavam na implantação da comédia um perigo em relação à corrupção da juventude; d’Alembert (1993), então, sugeriu que fossem postas leis fortes para conter os comediantes e os possíveis exageros que aí ocorressem.

Assim, mediante uma comissão proposta por autoridades de Genebra e em conformidade com seus usos e costumes, “se os atores eram frequentemente imorais, dizia d’Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda Europa” (Carlson, 1997, p. 146); essa República poderia ter a melhor companhia de teatro e contribuir para a reabilitação do ofício dos comediantes.

Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimentos muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas. Uma outra consideração, digna de uma República tão sábia e tão esclarecida, deveria talvez levá-la a permitir os espetáculos. (...) A estada nessa cidade, que muitos franceses consideram triste pela privação dos espetáculos, tornar-se-ia então a morada dos prazeres honestos, assim como a da filosofia e da liberdade (D’Alembert, 1993, p. 153-154).

É dessa maneira que Jean-Jacques (1993, p. 29) viu-se instigado a replicar a semelhante proposta: “eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar”; em 1758, levantou-se para escrever a “*Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*”, demonstrando, de imediato, na própria carta, que, apesar da sua ligação com a *Enciclopédia*, “que escrevi artigos para ela, que meu nome se encontra entre os dos autores”, não pôde silenciar sobre o conteúdo desse verbete. Afirmava o filósofo: “preciso repudiar o que não aprovo, para que não me atribuam sentimentos que me são estranhos” (Rousseau, 1993, p. 29-30).

Nessa altura, surgiu um dos mais terríveis panfletos escritos sobre o teatro e, de certa forma, um prolongamento de seu texto inaugural, *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, que foi o escrito que celebrizou Rousseau, publicado oito anos antes, em 1750, quando o filósofo já atacava a “mitologia das Luzes”. Conforme Matos (2006), “no seu mais caro postulado, porque nesse texto Rousseau havia negado que o progresso do conhecimento e da técnica, tal como ele vinha desde os princípios da humanidade tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem”.

O genebrino, na fileira do iluminismo e com a sua conhecida radicalidade, levantou-se contra as afirmações de d’Alembert. Além disso, presumindo o envolvimento de Voltaire em tal empresa⁸⁴, resolveu se manifestar a partir da especificidade da questão: *sobre a negatividade da implantação do teatro na República de Genebra*, em contraposição a Paris, manifestando uma dura críti-

⁸⁴Matos (2006) lembra que Jean-Jacques, com a sua imaginação dramática, certamente visualizou Voltaire à frente de um batalhão de comediantes prontos a invadir Genebra e a dissolver de vez a Constituição genebrina, pois este, havia se instalado nos arredores de Genebra e vinha tentando burlar as leis que impediam a implantação do teatro nesta cidade.

ca a expressão artística dos espetáculos teatrais. “A *Carta* é, ela própria, um longo ensaio, explorando uma esfera tão ampla dos interesses de Rousseau, que foi chamada de sua própria enciclopédia. No entanto, o teatro serve como tema unificador, especialmente no tocante aos seus efeitos sobre as plateias” (Rousseau, 1993, p. 29-30). Está dividida em dois grandes momentos: o primeiro, do ponto de vista do conteúdo das peças do teatro, a *representação*, e o segundo, a partir da análise dos efeitos do teatro por meio das *cenas*.

Há, sem dúvida, muitos pormenores dentro da *Carta*, mas, nem por isso, menos importantes. O interessante de se observar nessa *Primeira parte* do trabalho é que, na realização dessa simbólica retomada da questão da *mimesis*, Jean-Jacques ressalta como a imitação dos costumes colaborou para a *corrupção do gosto* observada nos “progressos sofridos” pelo homem dentro de uma perspectiva do declínio. O filósofo contrapôs natureza à cultura, sugerindo que a natureza fosse consultada na recusa à imitação dos costumes dessa sociedade, necessariamente corrompida.

Segundo Matos (2006), o que Jean-Jacques estava querendo dizer para o público ilustrado, com a sua negativa à imitação teatral, era

que o teatro não tem poder algum de mudar os costumes, pelo menos de transformar maus costumes em bons. O teatro, na *Carta a d’Alembert*, é bem capaz da proeza oposta, ou seja, de mudar bons costumes em maus. E é por causa disso mesmo que Rousseau se opõe à introdução do teatro aristocrático francês na sua pátria.

Não se pode simplesmente falar de divertimentos públicos, “se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos, é fazer uma pergunta vaga demais”, diz Rousseau (1993, p. 40). Por isso, “é examinar uma relação antes de ter determinado os termos”.

Para a república de Genebra, o filósofo não observa que o teatro traga algum benefício, bem ao contrário, muito prejuízo, e acrescenta:

Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar (Rousseau, 1993, p. 40).

Ainda com Matos (2006), conforme observação a respeito do que um grande estudioso da *Carta a d'Alembert* diz, “o teatro para Rousseau vale o que vale o seu público”. Ademais, a cena francesa é o retrato do seu público corrompido em Paris, portanto, não há razão alguma para trazê-la a Genebra, que tem no seu próprio povo o seu próprio governo. Aliás, Genebra é uma República e não uma monarquia como a França do século XVIII. Ademais, ‘*se não existe perigo de corrupção*’, pergunta Rousseau, ‘por que d'Alembert sugere que se use uma regulação sábia?’. Carlson (1997, p. 147) observa:

Genebra já tem a única regulação segura: a proibição total dos atores. Se a proibição fosse relaxada, uma regulação menor seria difícil de passar ou de se impor. A vida social da cidade, ora consistindo em prazeres simples, inocentes e virtuosos entre amigos íntimos e família, seria desintegrada por tão atraente entretenimento.

3.6 Os espetáculos possíveis, as Festas Cívicas

Genebra tem ainda os seus próprios espetáculos. “É por essa razão que a *Carta a d'Alembert* termina fazendo um elogio rigoroso

das **festas cívicas** genebrinas. Onde o povo inteiro, é, diz Rousseau, ‘ator e espectador’, e, ao mesmo tempo ‘o próprio espetáculo’. São estes os espetáculos que convêm a uma República” (Carlson, 1997, p. 145-146).⁸⁵. Marvin Carlson (1997, p. 147) ainda destaca que

se algum teatro deve ser introduzido em Genebra, deve ser o teatro adequado a uma pequena república ainda perto da natureza e da virtude natural – espetáculos ao ar livre como dança, ginástica e celebração inocente por toda a população. Nessas sugestões finais, os líderes da Revolução Francesa encontraram a inspiração para os seus grandes festivais.

No final da *Carta*, Rousseau (1993) dirigiu um apelo aos genebrinos, com imagens que sugerem uma analogia entre o teatro francês e a prisão:

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convêm mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que tem tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamo-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não povos felizes, não são estas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade (Rousseau, 1993, p. 128).

⁸⁵Conforme destaque de Arbousse-Bastide (1958, p. 331), “as observações de Rousseau sobre as formas de espetáculo que convêm a uma república, apesar de sumárias, apresentam algum interesse”, pois, “data de Rousseau a noção de **arte popular**, retomada nos séculos XIX e XX.”, além da alusão de que madame de Stäel não se enganou a esse respeito: ‘nunca Rousseau escreveu com tanta dignidade; o amor à pátria, o entusiasmo pela liberdade, o apego à moral guiam e animam seu pensamento. A causa sustentada por ele, sobretudo quando aplicada a Genebra, é perfeitamente justa; todo o espírito que por vezes dedica a sustentar um paradoxo, é consagrado nesta obra a apoiar a verdade’. Assim, Arbousse-Bastide (1958, p. 331), conclui que “A *Carta à d’Alembert* consagra a ruptura com a *Enciclopédia*. Não apenas uma obra circunstancial, mas coloca um verdadeiro problema – o da arte popular, adentrando um novo campo, a alma do espectador”.

Por isso, as festas públicas são propostas por Rousseau para acabar com esse teatro fechado, com essa separação existente entre o espetáculo do palco e os espectadores, os quais se tornam, ao mesmo tempo, os atores daquele. Para que as pessoas se encontrem realmente unidas ou reunidas, o espetáculo não pode possuir um objeto particular, como ocorre no teatro, que absorve todas as atenções para si. “Na festa republicana, a reunião de que estamos falando não possui outro fim senão ela mesma, o que é preciso celebrar é a unidade dos espectadores” (Vincenti, 2015, p. 16). Esse cenário é exatamente como Rousseau (1993, p. 106) assevera sobre os objetivos que se mostrará na festa: “Nada, se quisermos”.

De acordo com Starobinski (1991, p. 106), na festa, o remédio é não mostrar nada:

Nada mostrar será realizar um espetáculo inteiramente livre e vazio, será o meio óptico da transparência: as consciências poderão estar puramente presentes umas para outras, sem que nada se interponha entre elas. Se nada é mostrado, então se torna possível que todos se mostrem e que todos olhem.

Starobinski (1991, p. 107) relaciona essa espontaneidade na festa, em que todos olham e todos são vistos. Como um reconhecimento universal, essa troca absoluta se inverte para tornar-se uma contemplação narcísica de si mesmo, porém, o “eu” assim contemplado é pura liberdade, pura transparência, em continuidade com outras liberdades, outras transparências – ou seja, é um “eu comum”.

Conforme Rousseau (1993, p. 128), “ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornei-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos”.

Contra o espetáculo fechado, portanto, é proposta a festa a céu aberto; contra o isolamento e a opacidade do teatro, a união

dos corações transparentes. É a mesma oposição entre o teatro antigo e o teatro moderno. Segundo Prado Júnior (2008, p. 279), Rousseau enquadra o teatro antigo como modelo de espetáculo, no qual era apresentada sob o sol, à toda nação, uma poesia dramática carregada de temas patrióticos. Já o teatro moderno, que exclui o caráter público e cívico dos antigos espetáculos, não suporta esse tipo de poética. Sua única linguagem é a do ornamento, característica inerente às grandes cidades modernas.

Os antigos viam no teatro a sua própria história, as glórias de sua nação e, da mesma forma, nas festas públicas, os genebrinos não veem outra coisa senão a si próprios, o “eu comum”. Essas são as formas positivas de espetáculo contrapostas ao moderno teatro francês, criado pela história decadente da humanidade, não mais capaz de cumprir sua única função justificável: o ensino das virtudes cívicas. Salinas Fortes (1997, p. 150) salienta que tanto o teatro quanto os espetáculos devem ser “avaliados sempre na sua relação de conveniência com contextos históricos determinados ou com formações sociais concretas”, pois, de acordo com essa lógica, o teatro será “julgado bom ou mal ao mesmo tempo, dependendo da situação histórico-social considerada”.

Não por acaso que nas *Considerações sobre o governo da Polônia*, no capítulo III, da *Aplicação*, Rousseau recupera algumas questões da *Carta a d’Alembert* e destaca que “as festas de um povo livre devem sempre respirar a decência e a gravidade e nelas não se deve apresentar à sua admiração a não ser objetos dignos de sua estima” (Rousseau, 1982, p. 34). Vincenti (2015, p. 17) argumenta que é “precisamente pela relação à natureza humana e, portanto, à espécie humana como parte do mundo, que é possível encontrar, reconhecendo que estamos em nosso lugar, o sentimento de alegria inseparável da festa”.

Na sociedade ordenada pelas aparências, qualquer reunião é ilu-

sória. Por esse motivo, o teatro é indiferente em Paris, mas não o é em Genebra, onde ainda se encontra a reunião, ou unidade, e o reconhecimento. Daí também a sugestão na Polônia de que a pátria se ocupe de seus filhos para que também se ocupem dela, dando espetáculos próprios ao seu contexto, oferecendo educação ao cidadão durante toda a vida:

É preciso abolir, mesmo na corte, por causa do exemplo, os divertimentos ordinários das cortes, o jogo, os teatros, comédia, ópera; tudo o que efemina os homens, tudo o que os distrai, os isola, os faz esquecer sua pátria e seu dever; tudo o que faz sentirem-se bem em qualquer lugar, contanto que se divirtam. É preciso inventar jogos, festas, solenidades que sejam tão próprios a essa corte e que não os encontremos em nenhuma outra. É preciso que se divirtam na Polônia mais do que nos outros países, mas não da mesma maneira. É preciso, em uma palavra, inverter um execrável provérbio e fazer dizer a todo polonês do fundo do seu coração: *Ubi pátria, ibi bene* (Rousseau, 1982, p. 32-33).

A solicitação de manter “a pátria manifesta [é] que orienta a escolha desses espetáculos”. Conforme Jacira de Freitas (2003, p. 109), “tais instituições, estando fundadas nos princípios fundamentais da nação, traduzem numa linguagem simbólica ‘o gênio, o caráter, os gostos e costumes de um povo’”. Assim, tudo indica que Rousseau pretende estabelecer que a educação dos costumes e do cidadão tem menos a ver com a polidez e a ostentação, opondo-se a uma educação que gera cidadãos refinados e inaptos para atuarem em favor da pátria e da liberdade.

Por isso, as festas devem ser promovidas ao ar livre, onde todos participem, e a igualdade deve reger as celebrações e as ações de todos, de modo que no jogo do ser e do parecer, o ser prevaleça; as máscaras devem ser removidas e os gestos não devem ser afetados. Todos estão à mostra, todos representarão o que são, capazes de conviver e se identificar com outrem. Os espectadores são o próprio espetáculo. A festa é, antes de qualquer coisa, a celebração da alegria coletiva; este é o seu ob-

jeto. Não há mais mediação e nem o amor-próprio impera, a comunicação se manifesta na dança, e no canto à liberação das restrições sociais.

Não por acaso, observa Carlson (1997, p. 147), “nessas sugestões finais, os líderes da Revolução Francesa encontraram a inspiração para os seus grandes festivais”.

3.7 Atualização da crítica de Platão por Rousseau no ensaio *Da imitação teatral*

A negatividade da *mimesis teatral* tratada por Rousseau na *Carta a d’Alembert Sobre os Espetáculos* recebeu um tratamento pormenorizado num pequeno texto intitulado *De l’imitation théâtrale (Da imitação teatral)*⁸⁶, composto no mesmo período. Contudo, não se sabe por quais razões, o autor acabou não incluindo no libelo. O próprio Rousseau dá um aviso acerca do texto:

Este pequeno escrito é apenas um enxerto de diversos locais onde Platão trata da imitação teatral. Minha parte foi somente reuni-los e ligá-los em forma de discurso contínuo, no lugar dos diálogos do original. A ocasião deste trabalho foi a *Carta à D’Alembert sobre os Espetáculos*; mas não sendo possível inseri-lo comodamente lá, eu o coloquei à parte para ser empregado em outros lugares, ou suprimido totalmente. Desde então, tendo esse escrito saído de minhas mãos, ele esteve registrado, não sei como, em um mercado que não me interessava. O Manuscrito me foi devolvido: mas o Livreiro o reclamou como adquirido por ele de boa-fé, e eu não quero desdizer aquele que me cedeu. Eis como essa bagatela se dirige, hoje, à impressão (Rousseau, 1995a, p. 1195).

⁸⁶Quanto a referência brasileira, a tradução deste ensaio está no prelo, faz parte de um conjunto de *Textos de Estética* do filósofo Rousseau, organizado pelo grupo de trabalho do qual faço parte, sob a Coordenação da professora Dra. Mara Constança Peres Pissarra, da PUCSP. Dessa forma, como a tradução brasileira ainda não foi publicada, vou citar a edição francesa da Bibliothèque de La Pléiade, que se encontra no **tomo V**, com organização e direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond (Rousseau, 1995a, p. 1195-1211).

A *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* lançou Rousseau no papel de um Platão moderno, que defendia uma república calvinista⁸⁷ contra a corrupção, enfatiza Carlson (1997, p. 146). De fato, no ensaio acrescentado *Da imitação teatral*, Rousseau apela diretamente a Platão, desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República*” (Carlson, 1997, p. 146). Mas, o interessante é que Jean-Jacques, além de acompanhar e remontar a condenação de Platão aos poetas, no livro X da *República* (595a-608b), explica e justifica a crítica platônica a *mimesis*, sem deixar de incluir alguns outros pontos, como uma espécie de atualização à sua negatividade mimética em relação à cena teatral do século XVIII.

Jean-Jacques, numa espécie de modernização e se referindo à sua “República imaginária”, Genebra, comenta sobre as leis úteis e apropriadas à natureza do homem, e introduz um primeiro ponto da *República* de Platão (2001), em pleno século XVIII, sobre a importância dos “limites à licença dos poetas”, além da interdição de “todas as partes de sua arte que se referem à imitação”. Nesse momento, o genebrino assume que “os Autores Dramáticos” são corruptores do povo, pois, ao serem entretidos por suas imagens, ou seja, suas imitações, e não dando o corretivo às fábulas, não são capazes de considerar o verdadeiro ponto de vista das coisas.

Começa, então, a fazer a mesma explicação do interlocutor Sócrates, na *República* de Platão, exemplificando não com a cama, mas com um palácio, não como um marceneiro, mas, desta vez, como um executor, o Arquiteto. Fala da ideia abstrata, absoluta e única que pos-

⁸⁷Ao exortar os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação do teatro na república, d’Alembert assinalava que era uma decisão que vinha desde o século XVI, onde Calvino redigira a Constituição de Genebra, e tivera o cuidado de proibir a entrada daquilo que chamaram no século XVIII de Teatro de Comédia em Genebra.

suímos das coisas, independentemente do número de exemplares que existem na Natureza. “Essa ideia é sempre anterior à sua execução, pois o Arquiteto que constrói um Palácio, tem a ideia de um Palácio antes de começar o seu. Disso, ele não fabrica o modelo, ele o segue, e este modelo está, antes, em seu espírito” (Rousseau, 1995a, p. 1196).

Igualmente, insere o Pintor como o Artista que pode realizar a obra, como se fosse um espelho: “Vós me direis que o Pintor não faz essas coisas, mas quanto às suas imagens: da mesma forma procede o artífice que as fabrica realmente, uma vez que copia um modelo que existia antes delas” (Rousseau, 1995a, p. 1197). Assim, apresenta a produção do Artista Pintor, estando a três graus da verdade, posto que o primeiro palácio é a ideia original; o que o Arquiteto faz é o segundo momento, ou seja, é a imagem da primeira ideia; e o que Pintor realiza é o terceiro momento, a imitação. Portanto, assim como Platão, Rousseau concorda que a imitação não se sustenta, não é uma imagem exata e perfeita; a imitação está sempre mais longe da verdade do que acreditamos.

Vejo, pois, três Palácios bem distintos. Primeiramente o modelo ou a ideia original que existe no entendimento do Arquiteto, na Natureza ou, pelo menos, em seu Autor, com todas as ideias possíveis das quais ele é a fonte: em segundo lugar, o Palácio do Arquiteto, que é a imagem desse modelo; e, por fim, o Palácio do Pintor, que é a imagem daquele feito pelo Arquiteto. Assim, Deus, o Arquiteto e o Pintor são os autores desses três Palácios (Rousseau, 1995a, p. 1197).

Em seguida, Rousseau faz várias digressões, primeiramente às atividades do Arquiteto, que executa a possibilidade de fazer um palácio, mas sempre de um mesmo modelo, o modelo original; a mesma coisa o Pintor, ressaltando que o modelo original é o verdadeiro. De surpresa, Rousseau repete o que Platão diz quanto ao Pintor, que tudo que se diz deste artista é aplicável ao Poeta: “Tudo o que digo aqui sobre a pintura

é aplicável à imitação teatral” (Rousseau, 1995a, p. 1197).

O filósofo explica, de forma crítica, a atividade do Pintor através do jogo entre o Ser e o Parecer, dizendo que não há uma reprodução exata da verdade do objeto, mas uma aparência, deixando de lado como o objeto realmente é. “Ele o pinta sob um ponto de vista apenas, e escolhendo esse ponto de vista a esmo, ele reproduz, conforme lhe convém, o mesmo objeto agradável ou disforme aos olhos dos espectadores” (Rousseau, 1995a, p. 1197-1198). Portanto, os espectadores não dependem das representações em si, mas são forçados a julgar conforme uma certa aparência, a qual, segundo Rousseau, seria conforme o agrado do imitador. Acaba repetindo algo já dito na *Carta sobre os espetáculos*, mas de uma outra maneira: “a primeira agrada sem instruir, a segunda instrui sem agradar” (Rousseau, 1995a, p. 1198)⁸⁸.

Acompanha a mesma crítica já elaborada por Platão no Íon⁸⁹ e no livro X da *República* ao se referir ao conhecimento desses artistas em relação às habilidades que estão representando, mas sem conhecer profundamente a especificidade de cada representação. Seria necessário conhecer o que um historiador, um médico, um físico etc. faz, antes de ser “Pintor”, “Poeta”. Diz que eles estão generalizando todas as pinturas, como um ignorante que pode pintar tudo, precisamente porque não necessita conhecer nada. O autor dá

⁸⁸Rousseau explica na *Carta a d’Alembert* que o teatro não seria capaz de inserir algum tipo de instrução, pois, ao agradar, o espetáculo não ensina, e, ao ensinar, não agrada. O compromisso do teatro seria com as paixões dos homens, portanto, o objetivo seria o de agradar e entreter.

⁸⁹Íon foi um rapsodo, isto é, uma espécie de ator, pois recitava poemas que não era autor, acompanhada por um trabalho de mímica, distinguindo-se dos *aedos*, que eram os poetas épicos que recitavam seus próprios poemas. Homero era o poeta privilegiado, por ser o mais recitado. Sócrates refuta a argumentação do rapsodo Íon sobre o domínio das artes diversas, principalmente o rapsodo que é conhecedor de Homero considerando que é o poeta “conhecedor” de todas as atividades. E, assim como o rapsodo não é hábil em nenhuma arte, o poeta também não, conforme Sócrates. No *Íon*, Platão deixa claro que o artista carece de conhecimento sobre o que ele faz – *seus poderes sendo não aqueles da razão. Mas os de forças mais obscuras e confusas.*

exemplos de outras habilidades:

Quando ele nos oferece um Filósofo em meditação, um Astrônomo observando os astros, um Geômetra traçando figuras, um Torneiro em seu ateliê, faz isso para torneiar, calcular, observar os astros? De jeito algum; o que faz é apenas pintar. Incapaz de conferir razão a nenhuma das coisas que estão em seu quadro, ele nos engana duplamente através de suas imitações, seja nos oferecendo uma aparência vaga e enganosa, da qual nem ele nem nós saberíamos distinguir o erro (Rousseau, 1995a, p. 1199).

O genebrino insiste que tudo não passa de uma ilusão, pois todos aclamarão objetos que o Pintor, de fato, não conhece e nem entende. É uma oportunidade para o filósofo tocar numa crítica que já vem fazendo quanto à universalização das luzes, sobre aqueles que sabem sobre tudo: “hábeis em todas as artes, versados em todas as ciências, que sabem tudo, que ponderam sobre tudo, e parecem reunir neles próprios os talentos de todos os mortais” (Rousseau, 1995a, p. 1199). Isso já é um aceno, nos mesmos moldes de Platão por Sócrates, em relação ao mestre da tragédia, Homero, que é considerado o maior poeta, principalmente por saber de tudo. Inclusive, no *Íon* é dito que esse rapsodo só imitava Homero por esse motivo. Contudo, Rousseau quer pôr à prova se um poeta do gabarito de Homero, que eleva a Poesia a esse patamar tão sublime, também não se deixa levar pela arte imitadora dos Pintores-Poetas. O genebrino realiza uma série de questionamentos sobre o poeta Homero:

Se, então, o Autor trágico conhecesse realmente as coisas que pretende pintar, se ele tivesse as qualidades que descreve, se fosse fazer por conta própria tudo isso que ele faz seus personagens fazerem, não exerceria os talentos deles? Não praticaria as virtudes deles? Não elevaria ele monumentos para sua própria glória em vez de fazê-lo para eles? E não amaria bem mais fazer ele mesmo ações louváveis que se limitar em louvar às de outrem? Certamente o mérito seria totalmente outro; e não há razão para que, podendo o mais, se restrinja ao menos (Rousseau, 1995a, p. 1200).

É, então, que o genebrino encaminha a questão para a função pedagógica, ou seja, o que faria aquele que deseja ensinar aquilo que nem sabe, aquilo que nem aprendeu? Rousseau dá vários exemplos e explicações para questionar Homero e Hesíodo quanto às instruções de seu tempo, para dizer que esses Poetas ocupam somente a terceira posição depois do primeiro modelo ou da verdade. Nesse momento, Rousseau insere a figura do Filósofo como educador e atenua sua situação ao dizer que ele também faz todas as artes, que ele fala e estende frequentemente suas ideias tão longe quanto o Poeta estende suas imagens. No entanto, observa:

Eu concordo: mas o Filósofo não se presta a saber a verdade, ele a procura, ele examina, ele discute, ele estende nossas visões, ele nos instrui mesmo se enganando; ele propõe dúvidas para dúvidas, suas conjecturas para conjecturas, e só afirma aquilo que fez. O Filósofo que raciocina, submete suas razões a nosso julgamento, o Poeta e o Imitador, se fazem juízes deles mesmos. Nos oferecendo suas imagens, eles as afirmam conformes à verdade; pintando tudo, eles se prestam a tudo saber. O Poeta é o Pintor que faz a imagem, o Filósofo é o Arquiteto que ergue um projeto: um sequer se digna em aproximar o objeto para pintá-lo; o outro, mede antes de traçar (Rousseau, 1995a, p. 1204).

O status do Filósofo melhora, pois é aquele que submete as razões ao julgamento dos outros, mas conserva o Pintor-Poeta na mesma condição atribuída por Platão, na *República*. Mas, de onde vem a ilusão das imitações do Pintor? Qual faculdade de nossa alma é dirigida às imitações do Poeta? Essas questões aparecem no encaminhamento final do ensaio. Ora, para Rousseau, as conclusões que tiramos são dadas pelo viés da aparência, tanto do que conhecemos quanto do que não conhecemos, portanto, são fontes de mil ilusões.

O autor explica que não é a faculdade racional que julga, “mas uma faculdade diferente e inferior, que julga sob a aparência e se deixa ao encanto da imitação” (Rousseau, 1995a, p. 1205). As-

sim, vai acompanhando o mesmo raciocínio de Platão, dizendo que o exercício das operações da Pintura e a arte de imitar do Poeta estão longe da verdade das coisas, pois se unem “a uma parte de nossa alma desprovida de prudência e de razão, e incapaz de nada conhecer por ela mesma de real e verdadeiro” (Rousseau, 1995a, p. 1205). Dessa forma, explica que é o sentido material que nos faz julgar as produções da arte do “Pintor”, do “Poeta”, do “Poeta dramaturgo”.

E quanto ao entendimento da arte? É algo que o filósofo questiona, pois interessa a cena, ou seja, a Representação teatral. Para o genebrino, é impossível que o homem que esteja representado consiga ser ele mesmo ou de acordo consigo próprio. A aparência ou a realidade dão opiniões contrárias, mesmo apreciando de forma diferente os objetos de suas representações. Conforme estejam mais próximos ou distantes, de acordo ou não com suas paixões, “seus julgamentos, móveis como elas, colocam sem cessar em contradição seus desejos, sua razão, sua vontade e todas as potências de sua alma” (Rousseau, 1995a, p. 1206).

O filósofo entende que a representação que é encenada, de alguma forma, representa todos os homens, moderados ou não, porém, a depender de como se portará de acordo com o tipo de perturbação, entre a dor e a paixão, ou mesmo aquilo que o imobiliza e o contém, a razão e a lei, mesmo nessa oposição, a vontade seguirá pela última. A alma será tocada de formas diferentes. Para o homem moderado, a constância e a solidez nas desventuras serão guiadas pela razão, mas as paixões pertencerão a uma parte da alma oposta, “mais débil, mais frouxa, e muito inferior a dignidade” (Rousseau, 1995a, p. 1207). É dessa parte da alma que são extraídas as imitações tocantes que vemos nas representações teatrais.

Para o homem moderado será sempre muito mais difícil ser to-

cado, pois é sempre parecido consigo mesmo, só será influenciado por aquilo que tenha a ver consigo, ou seja, menos variado. Já o homem vulgar não se interessará por imagens tão sólidas, talvez as mais variadas, pois precisará reconhecer-se nas cenas com imagens que sejam suas, seus modelos e suas paixões. Ambos precisam levar em conta que “o coração do humano nunca se identifica com objetos que lhes são completamente estrangeiros” (Rousseau, 1995a, p. 1207). Nesse ponto, entra a sabedoria do hábil Poeta, com sua arte de ter êxito e agradar a todos. Conforme Rousseau, até se poderia supor que a voz da sabedoria esteja sendo escutada, contudo, afirma o autor:

mas ele encanta os espectadores pelos caracteres sempre em contradição, que querem e não querem, que enchem o teatro de gritos e de gemidos, que nos forçam a lastimá-los, assim mesmo que eles fazem seu dever, e a pensar que é uma triste coisa a virtude, visto que ela torna seus amigos tão miseráveis. É por esse meio que, com imitações mais fáceis de mais diversas, o Poeta emociona e encanta os espectadores (Rousseau, 1995a, p. 1207).

O genebrino insiste que a honraria à fraqueza da alma receba o nome de sensibilidade, e, evidentemente, aqueles que são guiados não conhecem outra regra senão a cega inclinação de seu coração, portanto, suas virtudes são as suas paixões. Assim, o contrário também ocorre, pois “a igualdade, a força, a constância, o amor pela justiça, o império da razão”, passam a representar qualidades detestáveis, de forma insensível. Para Rousseau (1995a, p. 1208), tudo que seja digno de desprezo é o que torna os homens honrados, daí porque “essa ruína de sãs opiniões é o infalível efeito das lições que vamos aprender no Teatro”.

Assim, as imitações do Poeta, que estão no mesmo patamar do Pintor, encantam igualmente a parte sensível da alma, negligenciando a razão e modificando a ordem de nossas faculdades, além

de elevar e alimentar as mais vis, confundindo por meio de vãos simulacros o verdadeiro belo, o qual agrada a multidão por meio da aparência. Novamente, Rousseau (1995a) cita os autores trágicos, principalmente Homero, destacando como eles mostram os grandes heróis, fazendo nascer nos espectadores o sentimento de que somos representados pelas expressões que dão aos quadros e pelas afeições comunicadas.

É, então, que nos glorificamos em parecermos com esses heróis que nos tocaram nas cenas. Contudo, o filósofo ressalta:

A mais nobre faculdade de alma, perdendo assim o uso e o império dela mesma, acostuma-se a refletir sobre a lei de suas paixões; ela não reprime mais nossos choros e nossos gritos; ela nos deixa em nosso enternecimento pelos objetos que nos são estrangeiros; e sob o pretexto de comiseração pelos males quiméricos, longe de se indignar que um homem virtuoso se abandone em suas dores excessivas, longe de nos impedir de aplaudir em sua degradação, ela nos deixa aplaudir a piedade que ele nos inspira; é um prazer que creíamos ter ganhado sem fraqueza e que nós degustamos sem remorsos (Rousseau, 1995a, p. 1209).

É importante ressaltar que a cena que Rousseau (1995a) critica provoca aplauso da piedade que nos inspira, mas não em relação ao que sentimos e reconhecemos, por isso mesmo é que não educa, mas diverte e emociona, dando a impressão de ser a realidade, porém, é uma vã imagem. É sobre esse tipo de cena que o autor nos fala, mas não somente sobre as cenas trágicas, e sim nas cenas de comédias:

Eu digo tanto da Comédia, do riso indecente que ela nos arranca, do hábito que temos em tornar tudo ridículo, quanto dos objetos mais sérios e mais graves, o efeito quase inevitável pelo qual ela transforma em bufões e brinca de Teatro com os mais respeitáveis Cidadãos. Eu digo tanto do amor, quanto da cólera e de todas outras paixões, às quais nos tornando diariamente mais sensíveis pelo divertimento do jogo, nós perdemos toda força para resistir, quando elas retiram tudo de bom (Rousseau, 1995a, p. 1209-1210).

O filósofo se refere a todos os sentidos que possamos atribuir à imitação teatral. Essa crítica, de alguma forma, demonstra a impossibilidade de nos tornarmos melhores e mais felizes, mas, ao contrário, nos torna piores e mais infelizes, como dissera outrora na *Carta à d'Alembert*. Ora, Rousseau insiste no nervo da querela que levou ao rompimento com os demais filósofos: se nos diverte e nos encanta, não educa. Tudo leva a crer que o Teatro moderno não tem essa função pedagógica, como pregara seus contemporâneos.

No penúltimo parágrafo do ensaio, Rousseau retoma a crítica a Homero e aos seus entusiastas, bem como a todos os autores trágicos, feita por Platão na *República*, no diálogo entre Sócrates e Glauco. O genebrino faz, assim, o papel de Sócrates, ao se reportar a Glauco como amigo, lembrando passagens da República para dizer que a única Poesia possível de ser admitida numa República é a que é realizada por grandes homens. A Poesia realizada pelos poetas-pintores é inspirada pelas Musas imitativas que nos encantam e nos enganam pela doçura de seus acentos. Logo, as paixões excitadas dominarão em lugar da razão. Serão os homens fracos, os Cidadãos, que farão o bem ou o mal indiferentemente, de acordo com suas inclinações. Rousseau retoma a expulsão dos poetas:

Enfim, jamais esqueça que banindo isso de nosso Estado os dramas e as peças de Teatro, nós não seguiremos de modo algum um entendimento bárbaro, e não desprezaremos sobremaneira as belezas da arte; mas nós preferiremos as belezas imortais que resultam da harmonia da alma e do acordo das faculdades (Rousseau, 1995a, p. 1210).

Em seu último parágrafo, retoma a antiga discórdia entre Filosofia e Poesia que aparecia na *República*, na tentativa de uma suposta imparcialidade, garantindo o espaço dos Poetas imitadores. Rousseau age honradamente – após desvendar os problemas

da representação teatral –, com respeito à imagem e à liberdade de exercício do Teatro. O objetivo fica claro: deixá-los livremente se defenderem para mostrar que a arte condenada e considerada nociva não é apenas agradável, mas útil à República e aos Cidadãos. Para que isso seja comprovado, é necessário escutar suas razões de maneira imparcial, de modo a provar que essa condução pode “nos deixar levar sem risco por tão doces impressões” (Rousseau, 1995a, p. 1211).

Esse é um momento muito importante, pois Rousseau-Sócrates assume nesta prosopopeia de Glauco, de forma confessional, como na maioria de seus escritos, seu encantamento pelas Musas, seu enleio à poesia e seu rompimento com a cadeia⁹⁰ das paixões, sacrificando, neste momento, o amor em função da razão. Deixados desde a infância aos atrativos da Poesias, às suas belezas, os filósofos chegam ao instante de se munirem de força e razão contra os prestígios de tão apaixonante encantamento. Conforme Rousseau (1995a, p. 1211):

Se ousamos dar algo ao gosto que nos atira, tememos ao menos de nos deixar levar por nossos primeiros amores: nós nos diremos sempre que não há nada de sério, nem de útil em todo esse aparelho dramático: emprestando nossas orelhas algumas vezes à Poesia, garantiremos nossos corações de serem abusados por ela, e não deixaremos de modo algum que ela engane a ordem e a liberdade, nem na República interior da alma, nem naquela da Sociedade humana.

Arremata sua atualização sobre a crítica mimética de Platão à modernidade, explicando que não se trata de uma leve alternativa, mas simplesmente uma escolha de tornar-se melhor ou pior quanto à deliberação que nos conduz. E finaliza:

⁹⁰Conforme observa Matos (2004, p. 13), a palavra *cadeia* ou *cadeia secreta* é uma “metáfora que volta e meia aparece nos melhores escritores das Luzes e que se aplica indistintamente à natureza, à linguagem, à literatura e até mesmo à arte da conversação”.

Oh meus amigos! É, eu o confesso, uma doce coisa se deixar levar pela magia dos talentos de um encantador, de adquirir através dele bens, honras, poder, glória: mas a potência, a glória, a riqueza e os prazeres, todos serão ofuscados e desaparecerão como uma sombra, junto à justiça e a virtude (Rousseau, 1995a, p. 1211).

Jean-Jacques pensa sobre a atividade artística em termos de sua conceituação e da função e utilidade que são atribuídas pela sociedade setecentista. É por essa via que ele atualiza a crítica de Platão para seu século e elabora uma das maiores críticas à ideia de imitação no cenário do Iluminismo.

Assim, não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar. Um autor que quisesse enfrentar o gosto geral logo escreveria só para si mesmo. Quando Molière corrigiu o teatro cômico, atacou as modas, os ridículos; mas nem por isso chocou o gosto público; ele obedeceu e desenvolveu, como foi o caso também de Corneille, por seu lado. Era o antigo teatro que começava a chocar esse gosto, porque, num século que se tornara mais polido, o teatro conservava sua grosseria primitiva. Assim, tendo o gosto geral mudado desde esses dois autores, se suas obras-primas ainda estivessem por estrear, infalivelmente fracassariam hoje. Por mais que os conhecedores continuem a admirá-las, se o público ainda as admira, é mais por vergonha de se desdizer do que pó um verdadeiro sentimento de suas belezas (Rousseau, 1993, p. 42).

Destarte, o filósofo explicita que uma *‘boa peça’* só não choca os costumes do seu tempo e explica que, ao dizer “gosto ou os costumes indiferentemente”, mesmo podendo ser coisas diferentes, “elas têm sempre uma origem comum e padecem as mesmas revoluções. O que não significa que o bom gosto e as boas maneiras sempre reinem ao mesmo tempo”, já que o “estado do gosto corresponde sempre a certo estado dos costumes, o que é incontestável” (Rousseau, 1993, p. 139).

O filósofo Jean-Jacques insiste que se quiser aprender a amar a virtude e a odiar o vício, “os melhores mestres são a razão

e a natureza”. Quanto a isso, o teatro não seria necessário para ensinar, mesmo sendo capaz de fazê-lo; nesse sentido, o teatro vale apenas como uma *‘pedra de toque’*, pois pode-se fazer o diagnóstico da decadência das sociedades por meio dessa atividade artificial. Afinal, ‘o teatro é imoral por ser artificial’, assim como a civilização, que é uma forma rebuscada, que corrompe e falseia nossa consciência; por isso, o teatro serve a Paris do século XVIII, pois pode ser administrado quando a gravidade do mal já é intolerável. Em tais casos, serve para impedir que os maus costumes degenerem em desordem, mas não para a República de Genebra, sobre a qual Jean-Jacques ainda acreditava mais próxima das sociedades naturais, considerando que os espetáculos somente transformariam os bons costumes em maus.

Daí a condenação da imitação teatral em tal contexto, ou seja, da distinção das funções úteis dessa arte, do papel pernicioso que poderá ter a partir de suas circunstâncias. Arbousse-Bastide (1958, p. 332) infere que essa análise de Rousseau não deixa de ser um diagnóstico, pois “é uma maneira de distinguir o requinte cultural e a decadência moral em que mergulham a França e d’Alembert, da sonhada pureza que embora já simplesmente relativa, Rousseau quer reservar para Genebra e para si próprio”.

Então, Salinas Fortes (1979, p. 80) nos alerta que “a leitura atenta” da crítica de Rousseau à imitação teatral “basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura política dos espetáculos que subordina uma **‘poética’** no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política”. Acrescenta também que somente um leitor “superficial” ou de “má-fé” enxergará nessa crítica apenas a atitude moralista de alguém

que repudia os espetáculos e contra os *'philosophes'*. “Leitura insustentável, como já mostraram comentadores categorizados. Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista” (Fortes, 1988, p. 16).

EXCERTO DE UMA AULA À GUISA DA FILOSOFIA E LITERATURA



Por mais que tenhamos explicações sobre o mundo, por mais vasto que seja nosso conhecimento, felizmente, o mundo é mais amplo do que consegue dizer a nossa vã filosofia. Por mais vasto que seja tudo que pensamos saber, e não sabemos, não damos conta de tudo, pois, como diria Shakespeare por Hamlet, “há mais mistérios entre o céu e a terra Horácio, do que dirá nossa vã filosofia” (Shakespeare, 1991, p. 28). Essa frase foi dita por Hamlet quando ele se dirigia a Horácio. Vale ressaltar que o príncipe da Dinamarca (Hamlet), representa a paixão, enquanto Horácio (o ouvinte), representa a racionalidade.

Ora, o esforço do poeta, do filósofo, do historiador é um esforço de compreensão, pois o mundo não se apresenta como ele diz que é. Quais as explicações que temos do mundo? Temos respostas prontas?

Há o espaço externo, mas há o espaço da **linguagem**. Então, é preciso que tenhamos colaboração de vários âmbitos da inteligência humana para darmos conta do mundo, dos pensamentos, que são sempre complexos e estão em constante mutação. Mas, qual a liberdade de cada um?

O escritor, filósofo e historiador Luciano de Samósata (séc. II d.C.)⁹¹, escreveu que a **liberdade do poeta** está na vã filosofia,

⁹¹Luciano de Samósata (125d.c –181 d.c) nasceu em Samósata, na província romana da Síria, e morreu pouco depois, talvez em Alexandria, Egito. Decerto, pouca coisa se sabe a respeito de sua vida, mas o apogeu de sua atividade literária transcorreu entre 161 e 180, durante o reinado de Marco Aurélio. De origem possivelmente semita, Luciano escreveu em grego e se tornou conhecido notadamente pelos

considerando o mundo que se apresenta, pois o poeta pensa em coisas que não existem na realidade. Nesse mesmo sentido, não só poetas, mas os pintores, os artistas de um modo geral, mas, também, os sonhos. A poesia abdica do mundo em alguns momentos.

Segundo Luciano de Samósata, o poeta era criticado por gozar de pura liberdade, diferentemente de outros gêneros, assim como o filósofo, o historiador e o orador, tendo em vista os outros discursos cercados por determinadas circunstâncias e determinados objetivos. Ressalta-se que essa liberdade do poeta é algo positivo, pois é um fator que favorece na busca de compreensão do mundo. Esse é um fator positivo em relação à filosofia.

Já a **liberdade do filósofo** está na vã ciência. Ora, qual o esforço do filósofo? O mundo que se apresenta não diz o porquê se apresenta daquela maneira. Então, o que fazer? Os discursos dos filósofos se apresentam de forma coerente com as nossas ações (não pode falar de uma coisa e praticar outra), do contrário, o filósofo é cobrado, é paradoxal, assim como os discursos dos historiadores coerentes com o fato descrito. Os discursos proferidos pelos oradores são coerentes à situação política e jurídica.

Mas essa vontade quase cega de verdade, do filósofo, não seria um distanciamento da prática? Tudo leva a crer que a filosofia, com sua mania de verdade, por vezes, pode se tornar obsessiva. Ora, isso

diálogos satíricos. Satirizou e criticou acidamente os costumes e a sociedade da época e exerceu, a partir da Renascença, significativa influência em escritores ocidentais do porte de Erasmo, Rabelais, Quevedo, Swift, Voltaire, Diderot, Nietzsche e Machado de Assis. A ele foram atribuídas mais de 80 obras, conhecidas em conjunto por corpus *lucianum* ('coleção luciânica'), dentre as quais pelo menos uma dezena é apócrifa. As mais conhecidas são *(Uma) História Verdadeira* ou *História Verdica*, *O Amante das Mentiras*, *Diálogo dos mortos*, *Leilão de vidas*, *O burro Lúcio*, *Hermotimo*, *A passagem de Peregrino* e [Os dois] *Amores*. Em *Uma História Verdadeira*, Luciano relata uma fantástica viagem à Lua, menciona a existência de vida extraterrestre e antecipa diversos outros temas popularizados durante o século XX pela ficção científica. Em *A passagem de Peregrino* legou-nos uma rara abordagem do cristianismo segundo o ponto de vista de um não-cristão (Luciana, 1998).

nos remete a uma imagem de Platão quando ele diz, por Sócrates, que a **verdade** é como crianças perseguindo andorinhas: na hora que se pensa que está no ponto de pegar a andorinha, ela voa novamente.

Esse cenário pode ser o contrário na literatura, pois, como não se tem controle sobre a mentira, a linguagem não dirá sempre só verdades, mas, também, mentiras. Então, o problema, portanto, será a verdade. A mentira é múltipla, a ficção é uma forma de mentira e a verdade é importante, porque ela é problemática e não tem garantia.

Dessa forma, toda constituição do discurso passa a ser importante. Qual é a concatenação que um discurso pode ter? Segundo Aristóteles, na *Poética*, a argumentação precisa de uma relação de causa e efeito. Por isso mesmo é que a poesia é mais filosófica do que a história, trata do universal e não do particular, mas ela só pode fazer isso porque é ficcional e oferece muitas possibilidades.

Contudo, a linguagem acaba por enfrentar sérios problemas ao perceber que os discursos podem fugir do controle, daquilo que é considerado verdadeiro e ficcional. Também, a própria relação entre Significante e Significado. Dessa forma, são criadas formas de controlar os discursos, pois há o risco do discurso do falso estar sempre presente. Mas, se estamos numa situação de Discursos e ele é completamente sem controle, chegamos ao contexto da desagregação social. A sociedade necessita de uma espécie de amarração dos discursos, isso faz parte da própria organização humana. O que se cria na verdade é um critério de classificação dos discursos. O usuário de uma determinada cultura sabe identificar esses “gêneros”. Por isso que eu falei de gêneros e estou trabalhando com essa ideia de Gênero entre filosofia e literatura.

Poderíamos citar um exemplo desse controle o momento em

que as pessoas vão ao teatro tendo em mente que a Tragédia é para chorar e a Comédia é para rir. Vamos sabendo o que temos que sentir. Parece haver um controle essencial. Porém, se um leitor ou um espectador tem uma reação diferente do discurso estabelecido, ou seja, a recepção do discurso é equivocada, o sujeito é considerado um louco. Outro exemplo clássico seria do Dom Quixote que recebe o romance de forma equivocada. A personagem estava lendo romance de cavalaria, que são ficções, e entende como sendo verdade. Outro exemplo são as livrarias que dividem os assuntos e as áreas por prateleiras de literatura, filosofia, romance, pedagogia, história etc., e, às vezes, não concebe que um autor possa estar em duas prateleiras, como o romance de formação de Rousseau, *Emílio ou Da Educação*, que poderia ocupar as prateleiras da filosofia ou da pedagogia, ainda que esteja sempre na filosofia, pois seu escritor é considerado um filósofo; também, *A Nova Heloísa*, do mesmo autor, é um romance que também poderia estar na prateleira da literatura e da filosofia, mas aparece na filosofia pelo mesmo motivo. Igualmente, todos os seus textos de Machado de Assis aparecem na prateleira da literatura e tem textos de fatos históricos, que estão na sua coluna *A semana*, mas não pode aparecer na prateleira de História do Brasil do século XIX. Portanto, é lido como ficção e, muitas vezes, não como discurso verdadeiro.

Esse é o grande risco existente, mesmo com o controle social agindo sobre os discursos, como ocorre hoje em dia em relação às novelas, às propagandas e telejornais, etc., cuja recepção é sempre diferenciada. Essa é a mesma questão entre história, literatura e filosofia: aquilo que deve ser lido como história, ou como ficção ou teoria filosófica. Esse controle é essencial para o funcionamento da linguagem, mas existem discursos que não são autorizados.

Por esse motivo, existem as chamadas “pesquisas” do que se está fazendo, assistindo, lendo, gostando, utilizando. Aqui inclui-se a nova pesquisa em Londres, em Harvard, em São Paulo etc., feita em bases estatísticas e que serve como discursos autorizados para várias épocas de cada sociedade. Assim, parece que há uma estatística igualmente ao oráculo de Delfos. Tudo depende da interpretação. Há uma tendência de todos os discursos se expressarem dessa forma hoje em dia.

Ora, no século XIX, o discurso das ciências era atribuído como discurso verdadeiro, inclusive, a própria ciência da literatura, a teoria da literatura (foram os filósofos que fizeram e não os poetas). Os poetas não teorizaram sobre a literatura, foram os filósofos, Platão e Aristóteles. A literatura tem um impacto político, é prazerosa, mas não é inócua.

Então, pergunta-se: qual a função da literatura? É mentira? O que a literatura cria não é garantido. Está na esfera lúdica? Sim, mas tem impacto que não é do plano factual. Há uma oposição entre verdades e mentiras. Mas, e o espaço entre o que é verdadeiro e o que pode ser mentiroso? É o espaço da verossimilhança, o espaço do verossímil.

Então, retornamos às Musas de Hesíodo, sobre as quais José Américo Motta Pessanha (1992, p. 34) nos alerta ao utilizar como exemplo o mito das musas, dizendo-nos que elas previnem o seguinte: “Sabemos contar mentiras inteiramente semelhantes a realidades; mas sabemos também, quando queremos, proclamar verdades” (Hesíodo, 1951, p. 32). Então, percebe-se que a fonte da verdade e da falsidade é a mesma, parece que há apenas uma oscilação, que é possibilitada pela via da palavra, aqui, da palavra que é transposta para a escrita. Logo, o encaminhamento de minha fala, sobre esta leitura, é de inteira responsabilidade dos que ou-

vem, dos leitores, que examinam, interpretam, julgam, argumentam, debatem e fazem releituras.

Como achar a verdade no espaço da ficção? Tudo indica que não é só o discurso verdadeiro que tem valor. A verdade tem que ser procurada...

Estamos mais cercados de ficções e mentiras do que de verdades. Desde a infância, basta pensarmos como somos formados: com estorinhas, mentirinhas, comidas, lutas, mas aprendemos que é de mentirinha. Passamos a buscar a verdade no espaço da ficção, ou seja, dentro dos discursos ficcionais. Segundo Luciano de Samósata, são exaltadas coisas que não poderiam acontecer, mas que têm um valor importante: o poeta é “o amigo das mentiras”; a ficção é mais interessante: a exemplo de Ulisses que mentia para se salvar (mentira útil); a mentira dos poetas; mentira dos povos (querem enobrecer suas pátrias); o prazer inato dos homens, culturas e povos. Além disso, o poeta também era acusado de exercitar uma forte carga estética em sua forma de se apresentar: que é a de agradar o recebedor.

Contudo, aí começa a problemática inventada e ocasionada por um fator que é percebido pelo astuto filósofo: o filósofo também vai se preocupar em agradar o recebedor, o público, e, de forma igual ao poeta, vai procurar cumprir essa tarefa, a exemplo de Platão, Agostinho, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre (que são autores que têm atividades nas duas esferas), citando apenas alguns. Nessa perspectiva, a literatura passa a ser uma forma de fazer filosofia...

Parece haver, a partir de então, um vínculo entre filosofia e literatura em que “não há subordinação nem absorção de uma

pela outra, mas envolvimento recíproco” (Souza, 1977, p. 4). Dessa forma, a distância entre os gêneros diminui mais ainda. Merleau Ponty considera apenas que são modos diferentes de ver e dizer o mundo: “[...] filosofar é buscar, e implicar que há coisas para ver e dizer” (Merleau-Ponty, 1953, p. 195).

Então, no “envolvimento recíproco” entre Filosofia e Literatura, pode-se perceber uma oscilação. Benedito Nunes nos diz que há mais do que aproximação entre esses gêneros diferentes; “há contiguidade entre as duas, porquanto a Filosofia explicita a experiência humana, concretizada, em linguagens diferentes, na literatura e na Arte” (Nunes, 1993b, p. 196).

REFERÊNCIAS



ABREU, Márcia. Letras, belas-letas, boas letras. *In*: BOLOGNINI, Carmem Zink (org.). **História da literatura**: o discurso fundador. Campinas: Mercado de Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB), 2003. p. 11-70.

AMORA, Antônio Soares. Conceito de literatura. *In*: AMORA, Antônio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ed. Clássico-Científica, 1973. p. 11-36.

ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. Introdução, notas e comentários. *In*: **J.-J. Rousseau**: Obras I. Tradução: Lourival Gomes Machado. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Ed. Globo, 1958. (Coleção Biblioteca dos Séculos).

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**, Livro VI. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **Metafísica**, Livro I. Tradução: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção *Os Pensadores*).

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Organização: J. Guinsburg. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Tradução: Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BÍBLIA Sagrada. Antigo Testamento. Eclesiástico 22. 21-22. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

BURNET, John. **O despertar da filosofia grega**. São Paulo: Siciliano, 1994.

CARLSON, Marvin. A França setecentista. *In*: CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CASSIRER, Ernest. El problema Jean-Jacques Rousseau. *In*: CASSIRER, Ernest. **Rousseau, Kant, Goethe**: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007a. p. 49-156.

CASSIRER, Ernst. Kant y Rousseau. *In*: CASSIRER, Ernest. **Rousseau, Kant, Goethe**: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007b. p. 157-232.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.

CORNFORD, Francis Macdonald. **Principium sapientiae**: as origens do pensamento filosófico grego. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

CROCE, Benedetto. Preconceitos em torno da arte. *In*: CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética**. Tradução: Miguel Ruas. São

Paulo: Ed. Atena, 1947. p. 37-58.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Discours préliminaire de l’Encyclopédie**. Paris: [s.n.], 1964. (Oeuvres complètes, v. I).

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. Genebra. *In*: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d’Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).

DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Tradução e apresentação: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2020. (Coleção Estéticas).

DIDEROT, Denis. Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau. *In*: DIDEROT, Denis. **Oeuvre esthétiques**. Paris: Garnier, 1965.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres**. Paris: [s.n.], 1751-1772.

DIDEROT, Dennis. **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude**: conversas sobre o filho natural. Tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma Introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. *In*: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 113-136.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **A proximidade da diferença**: Frie-

drich Nietzsche – Machado de Assis (filosofia – literatura). São Paulo: Edições Inteligentes – EI, 2006.

FAÇANHA, Luciano da Silva. O diagnóstico do “declínio do progresso” no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau. *In*: FAÇANHA, Luciano da Silva. Progresso e decadência no século das luzes. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, v. 5, n. especial, p. 93-101, 2007.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Poética e estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2010.

FAÇANHA, Luciano da Silva; BERTONY, Mário Ribeiro Costa. Uma apreciação dos Ensaios sobre a Pintura de Diderot. **Revista DIAPHONÍA**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 29-36, 2018. DOI: 10.48075/rd.v4i1.19797. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/19797>. Acesso em: 25 fev. 2024.

FONTENELLE, Bernard de Bovier de. **Diálogos sobre a pluralidade dos mundos**. Tradução e notas: Luís Hildebrando de Barros H. Barbosa. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico “Augusto Comte”, 1939.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau. **Discurso**, São Paulo, n. 10, 1979.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **O iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso**. São Paulo: Ed. Polis, 1988. p.13-43. (Discurso 17 – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP).

FREITAS, Jacira de. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa**

da representação. São Paulo; Humanitas/ FFLCH-USP, Fapesp, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da Filosofia. *In*: SOUZA, Ricardo Timm; DUARTE, Rodrigo (org.). **Filosofia e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. P. 11-20.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O início da história e as lágrimas de Tucídides. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 13-36.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Platão, creio, estava doente. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar – Esquecer – Escrever**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 193-200.

GOULEMOT, Jean Marie; OSTER, Daniel. **Gens de lettres, écrivains et bohèmes – l’imaginaire littéraire (1630-1900)**. Paris: Minerve, 1992.

GUINSBURG, J. Nota do Editor. *In*: DIDEROT, Dennis. **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude**: conversas sobre o filho natural. Tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 9-10.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários: Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. **Théogonie**. Tradução: Paul Mazon. Paris: Lês Belles Lettres, 1951.

HOFFMEISTER, Gerhart. “*Europäische Einflüsse*”. *In*: SCHANZE, Helmut (ed.). **Romantik-Handbuch**. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.

HUISMAN, Denis. **A estética**. Tradução de Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Ed. 70, 1984.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [Anth]. In.: **Akademie- Textausgabe**, Bd. 07. Berlin: de Gruyter, 1972; Anmerkungen, Berlin/New York: de Gruyter, 1977. Tradução de Cléia Martins. São Paulo: Iluminuras. 2006.

KANT, Immanuel. Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. *Gesammelte Schriften. Ed. Akademie der Wissenschaften*: v. XX. Berlin: Reimer/Walter de Gruyter, 1942.

KANT, Immanuel. Vorlesungen über Logik (“Lógica Philippi”). In: **Kants Schriften**, 24.1... Berlin: Walter de Gruyter. 1966.

LA FAYETTE, Madame de. **A Princesa de Clèves**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 303-313.

LUCIANO. **Diálogos dos Mortos**. Introdução, versão do grego e notas de Americo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

MACHEREY, Pierre. **A quoi pense la littérature**. Paris: PUF, 1990.

MASSEAU, Didier. **L'invention de l'intellectuel das l'Europe du XVIIIème siècle**. Paris: PUF, 1994.

MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**. (Curso Livre de Humanidades). São Paulo: Abril Cultural, 2006. 1 Dvd.

MATOS, Franklin de. Diderot como crítico de arte. *In*: MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001a. p. 191-194.

MATOS, Franklin de. Juras indiscretas. *In*: MATOS, Franklin de. **O Filósofo e o Comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001b. p. 97-114.

MATOS, Franklin de. **Seis Lições sobre a Ilustração**. Filosofia e Literatura no século XVIII. [Curso ministrado na disciplina Estética no Programa de Pós-Graduação – Área de Filosofia FFLCH-USP]. São Paulo, 2009.

MENEZES, Luís Carlos; CAMPOS, Haroldo de. Diálogos impertinentes: física e literatura se encontram no acaso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 1995. p. 3.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*. Paris : Gallimard, 1953.

MONSTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O espírito das Leis**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

NUNES, Benedito. **A visão romântica**. *In*: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-74.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Maria José Campos (Organizadora). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 set. 1993a. Caderno Mais!, p. 5.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia (Grande sertão: veredas). In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura e suas fontes**. Vol. 1. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NUNES, Benedito. **No tempo de niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993b.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. V-LIII.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **Íon**: sobre a inspiração poética. Tradução: Henrique Graciano Murachco. **Educ. e Filos.**, Uberlândia, MG, n. 5-6, p. 97-113, jan./dez. 1991.

PRADO JR., Bento. O discurso do século e a crítica de Rousseau. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRADO JUNIOR, Bento. Filosofia e Belas-Letras no século XVIII. (Prefácio). In: MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 09-15.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um conceito de classicismo. *In*: GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 373-376.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões**. Volume único. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Cartas escritas da montanha**. Advertência. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra e Maria das Graças de Souza. Colaboradores: Luciano Façanha, Marice Silva e Osmar Medeiros. São Paulo: EDUC/UNESP, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Considerações sobre o governo da Polônia e sua reforma projetada**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: [s.n], 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Primeira parte. Carta XIII. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, Campinas: HUCITEC/Ed. da UNICAMP, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC I. Les Confessions. Livre IV**. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC I. Les Rêveries du Promeneur**

Solitaire. Cinquième promenade. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC II. Julie, ou La Nouvelle Héloïse.** Première partie. Lettre XXIII. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC II. Préface de Narcisse ou l'amant de lui-même.** Paris: Pléiade, Gallimard, 1961b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC III. Discours sur les sciences et les arts. Première partie.** Paris: Pléiade, Gallimard, 1964a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC V. De l'imitation théâtrale.** Paris: Pléiade, Gallimard, 1995a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC V. Lettre a d'Alembert.** Paris: Pléiade, Gallimard, 1995b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário.** Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo.** Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **OC III. Lettres écrites de la montagne. Avertissement.** Paris: Pléiade, Gallimard, 1964b.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 1999.

SHIBLES, Warren. **Wittgenstein, linguagem e filosofia**. [S.l.]: Cultrix, 1974.

SOUZA, Maria Victoria Borges. **A fenomenologia segundo Maurice Merleau-Ponty face a lingüística de Ferdinand de Saussure**. Rio de Janeiro, 1977. 107p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SUZUKI, Márcio. O homem do homem e o eu de si-mesmo. **Discurso**, São Paulo, n. 30, p. 25-61, 1999.

TALON-HUGON, Carole. **A estética: histórias e teorias**. Tradução de Antonio Maia da Rocha. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa – Portugal: Teorema, 1987.

VINCENTI, Luc. Rousseau e a ordem da festa. Tradução: Marisa Alves Vento. **Trans/Form/Ação: revista de filosofia da UNESP**, Marília, v. 38, n. especial, p. 15-25, 2015.

VOLOBUEF, Karin. Rousseau, Hoffmann e a criatividade romântica. *In*: MARQUES, José Oscar (org.). **Reflexos de Rousseau**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

VOLTAIRE. **Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas**. Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973a.

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Tradução: Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. (Coleção Os Pensadores).

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA

Luciano da Silva Façanha
Autor e organizador



A verdade filosófica não se exprime apenas na forma do conceito, mas também, por assim dizer, de maneira "sensível".

(Franklin de Matos)

A articulação entre Filosofia e Literatura é assinalada por uma radical complexidade que se desdobra entre os opostos extremos da mais completa intimidade até o alheamento mais radical, numa longa história através da qual terminam por fenecer os pontos de referência absolutos.

(Gerd Bornheim)

PLATÃO: *crítica e censura a poesia**



Luciano da Silva Façanha¹

José Assunção Fernandes Leite²

Eliete da Silva Cruz³

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo abordar a questão sobre a natureza da arte, em específico da poesia trágica, seus efeitos sobre os indivíduos e a censura da poesia, segundo a concepção de Platão na obra *República*, especificamente nos livros II, III e X. Na *República*, Platão ao censurar, condenar e rejeitar a *poesia* como um instrumento para a formação dos indivíduos, vai de encontro ao modelo tradicional grego de educação. Sua crítica adentra na tradição de seu povo. Essa postura platônica é pautada sobre o estudo da natureza da *poesia*, a *mimesis*, e sobre os efeitos da *poesia* nos indivíduos. Desse modo, primeiramente apresenta-se a concepção de Platão sobre a *poesia*, abordando o conceito de *mimesis*, em seguida a censura platônica a poesia, e algumas considerações.

Palavras-chaves: Arte. Poesia. Mimesis.

PLATÃO: *criticism and censure the poetry*

ABSTRACT: The presente article is aimed at addressing the

*Extraído de *Griot: Revista de Filosofia*, vol. 13, núm. 1, pp. 37-55, 2016. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

¹Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. luciano.facanha@ufma.br

²Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. jfakenaton@uol.com.br

³Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Graduada em Filosofia com especialização em Educação Especial. eliete_219@hotmail.com

issue about the nature of art, particularly the tragic poetry, its effects on individuals and the censorship of the poetry, according to Plato's conception in *Republic*, more specifically in books II, III and X. In the *Republic* Plato goes against the traditional Greek model of education when he censors, condemns and rejects poetry as an instrument for individuals' formation. His criticism enters the tradition of his people. This platonic attitude is guided on the poetry's study nature, *mimesis*, and the effects of poetry on individuals. Thus, at first we present Plato's conception on *poetry*, addressing the *mimesis* concept, the platonic censorship to poetry, and some considerations.

Keywords: Art. Poetry. Mimesis.

1. Introdução

Nietzsche, em sua famosa obra *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* – comumente traduzida em português por *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, afirma que os gregos tinham uma propensão intelectual particular para “o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência” e que por conta disso criaram uma das maiores expressões artísticas humanas: o teatro trágico ou, simplesmente, a tragédia (NITZSCHE, 1992, p. 14).

Nos dias atuais, quando pensamos sobre uma tragédia grega, é comum tomá-la como um livro sobre o qual nos debruçamos intelectualmente com o objetivo de extrairmos dele alguma compreensão sobre como os gregos sentiam o trágico em suas vidas e como o expressavam artisticamente.

Essa tem sido a principal abordagem ao longo desses últimos séculos e foi dessa maneira que a civilização ocidental incorporou

e transformou essa singular forma artística criada pelos gregos. No entanto, é claro que não era assim para os próprios gregos. E mesmo quando temos a oportunidade de assistir a encenação teatral de uma tragédia grega, o que vemos em cena certamente ainda está muito distante da forma como era experimentado o fenômeno trágico em Atenas no séc. V a.C.

Conforme os autores Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2005, p.2), “a tragédia grega aparece como um momento histórico delimitado e datado com precisão. Vêmo-la nascer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século”. Seu momento de maior relevo deu-se no século V a.C., época de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes.

De acordo com o estudioso brasileiro Junito de Souza Brandão, no início de seu livro — *Teatro grego: tragédia e comédia* — a tragédia grega tem origem no culto de Dionísio⁴ — o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras e “da excitação de toda espécie e da união mística” (HEINZ-MOHR, 1994, p.173).

Seguindo a análise de Junito de Souza Brandão a palavra “tragédia” provavelmente derivou-se de *tragoidia*, um vocábulo formado a partir de dois outros: *trágos*, que se traduz por “bode”, e *oidé*, que quer dizer “canto”. Desse modo, etimologicamente, tragédia significa “canto do bode”. Segundo uma das interpretações que procuram explicar a causa dessa origem, conta-se que Dioniso, em Ícaro, havia ensinado aos homens, pela primeira vez, a arte de cultivar vinhas. Assim que as videiras cresceram, um bode, acusado de tê-las destruído, fora castigado com a morte. Após persegui-lo e esquartejá-lo, os homens, sobre a sua pele, começaram a dançar e a beber até caírem desmaiados.

Tudo indica que esse acontecimento passou a fazer parte

⁴Para o estudioso, “isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar” (BRANDÃO, 1996, p.9).

dos rituais dionisíacos e a ser comemorado anualmente. Isso porque, durante os festivais, após um bode ser oferecido a Dioniso, cantava-se e dançava-se até a exaustão. Tais cantores e dançarinos travestiam-se em “sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como ‘homens-bodes’” (BRANDÃO, 1996, p.10).

Dentre os vários tipos de cantos que eram apresentados nas celebrações dionisíacas, destaca-se o *ditirambo* — um canto lírico, ao mesmo tempo alegre e doloroso, que narrava os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento e que, graças à forma exuberante com que exprimia a saga do deus, podia levar os ouvintes ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele nasceu a *tragédia*: “representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana” (SANTOS, 2006, p.43).

Comentando sobre o vínculo da cidade com a tragédia, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal- Naquet (2005, p.10) afirmam que:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público.

Enquanto gênero literário, a tragédia aparece como expressão de um tipo particular de expressão humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas (VERNANT; NAQUET, 2005, p.7). É composta por regras e características próprias, são impregnadas por pré-supostos, pré-conceitos, estabelecendo-se

assim como quadros de vivência cotidiana para a civilização de que elas são uma das expressões. Nesse sentido, o gênero dramático caracteriza-se como um fenômeno cujas dimensões social, estética e psicológica são indissolúveis, isto é, se articula para constituir um feito humano único, uma nova invenção.

O quê a tragédia expõe é o duelo entre duas *diké* – um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino (*moira*) ou a sociedade. Nesse conflito trágico, não compete aos personagens (herói, rei e tirano) a solução do drama. Além do mais, a solução reflete os valores coletivos. Nesta perspectiva, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2005, p. XXI) afirma que no conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem presos a tradição mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. O universo trágico é formado por uma tríade, a saber, a esfera mítica, a heróica e o âmbito dos valores humanos – valores coletivos da sociedade a qual o drama é expressão. Cabe ressaltar que a tragédia dirige-se à esfera das paixões e ações humanas.

Esse breve resumo sobre a tragédia já nos ajuda a circunscrever um pouco mais precisamente o contexto sócio-político-religioso onde a tragédia, enquanto expressão artística, se estabelece. Diante do que foi exposto, não espanta que um dos filósofos gregos mais representativos, Platão, tenha se ocupado em analisar sua natureza e sua função educativa, dirigindo a investigação filosófica, pela primeira vez, aos problemas relativos à tragédia e também à arte de forma geral.

Nesse sentido, a primeira coisa a se ressaltar é que, etimologicamente, o termo *arte* exprime o *ars* dos latinos, que por sua vez traduz a palavra grega *téchne*. De forma geral, *téchne*

significava, para os gregos, o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras⁵. De forma que, na Antiguidade, o conceito de arte compreendia um âmbito bem mais amplo que o atual, e incluía além de artesanato e das “belas artes”, qualquer tipo de atividade dirigida por um conjunto de regras, fazendo com que os gregos pudessem falar, entre outras, de uma arte bélica, de uma arte médica, de uma arte política, de uma arte retórica e de uma arte poética, pois o exercício destas atividades assenta-se sobre a ideia de regras e conhecimentos específicos.

Nesse contexto, a *téchne* enquanto ofício, habilidade para fabricar, construir ou compor algo, liga-se a *poíeses* – ação de fabricar, fabricação, composição de uma obra poética.

É Platão quem inaugura a teorização filosófica sobre a *arte*⁶, tanto em seu sentido mais geral quanto em seu sentido mais estrito, isto é, enquanto artesanato e “belas artes”. Teorização essa que, em relação ao segundo aspecto, perpassará toda a história da estética, com conseqüências importantes para as teorias da história e da crítica da arte, uma vez que Platão exclui a *poíesis* artística da esfera dos procedimentos com estatuto epistemológico verdadeiro e seus produtos da esfera dos seres com estatuto ontológico real.

Nesse momento inicial, em que a *arte* é tratada sob a perspectiva de uma “*poética*” – arte produtiva e arte produtiva de imagem (PLATÃO, 1972, 265a) – o cerne da investigação filosófica são os seguintes problemas: a relação entre arte e natureza, a relação entre arte e homem e as finalidades ou funções da arte⁷.

⁵Aqui, adotamos a conceituação de *arte* conforme apresentada no *Dicionário de Filosofia* do autor Nicola Abbagnano.

⁶Aqui, usamos o termo *arte* não como tradução da *téchne* dos gregos, mas na sua acepção moderna, ou seja, como “belas artes”.

⁷A respeito *vide* Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, 2003, p.367 (*estética*).

No que concerne a relação entre “arte e natureza” (ou, em geral, a realidade), na qual a arte é entendida como algo dependente da natureza, temos a concepção de “arte como imitação”. Em Platão, encontramos a concepção de arte como imitação. A passividade da imitação artística, o pintor só reproduz a partir do objeto construído pelo artesão e o poeta só copia a aparência dos homens e de suas atividades, sem perceber-se realmente das coisas que imita e sem a capacidade de realizá-las (PLATÃO, 2006, 598b; 599b).

Conforme veremos, Platão não escreveu nenhum *Diálogo* no qual aborde a *poesia trágica* de forma direta. No entanto, Platão desenvolve uma crítica a esta “manifestação artística” a partir de um âmbito maior – a *poesia*⁸. Vale ressaltar o valor educacional desta *poesia*. A educação grega tradicional estava assentada na *ginástica* e na *poesia*. Nesse contexto, Platão elabora sua crítica à *poesia* tendo como parâmetro a essência desta atividade e de seus efeitos.

Platão (2006, 598b), em conformidade com o plano educativo para a cidade ideal e como consequência de sua *Teoria das Ideias*, censura as imitações de tudo que não for perfeito, declarando a *mimesis* como algo distante da verdade, pois está três graus afastada da natureza. A partir disto, a *poesia*, devido a sua natureza mimética, é rebaixada a categoria de “ilusão” e, por seus, indesejáveis efeitos psicológicos, torna-se inadmissível na cidade idealizada por Platão. Nesse contexto, encontra-se a *comédia* e a *tragédia*, visto que ambos os gêneros, consoante a concepção platônica, são uma espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa cujo objeto de imitação é a aparência da virtude e dos outros temas que tratam. Desprovida de verdade, a tragédia possui implicações não desejáveis na vida dos indivíduos,

⁸A Epopéia, a Poesia Ditirâmbica, a Comédia e a Tragédia são manifestações da poesia ou arte poética. Cf. *A República* (394b-c).

pois o espectador torna-se mais suscetível a experimentar as emoções representadas e, atingido pelos efeitos provocados pela contemplação do sofrimento alheio, tende a enfraquecer o controle da razão em relação às partes inferiores da alma (PLATÃO, 2006, 606b).

2. A arte poética

Como se sabe, Platão não escreveu nenhum *Diálogo* cuja temática central fosse a tragédia ou o gênero trágico. A crítica platônica a essa expressão artística se desenvolve no interior de uma discussão mais ampla sobre a *poesia* em geral, na qual a tragédia é tomada apenas como uma de suas espécies. Nesse sentido, o *locus classicus* platônico são as passagens encontradas nos Livros II e III de *A República*, consideradas, tradicionalmente, o momento inaugural de teorização da arte na história do pensamento ocidental.

O primeiro ponto fundamental a se considerar, na análise da crítica platônica, é a perspectiva em que essa crítica se dá. Nesse sentido, deve-se sublinhar, antes de qualquer coisa, que a idéia de uma arte autônoma, isto é, deslindada de instâncias extra-estéticas tal como a concebemos atualmente, é totalmente estranha a Platão. De saída, o fato desse testemunho se encontrar num diálogo chamado *A República* cuja proposta é investigar a natureza da justiça e que seu desenvolvimento se dê em meio a uma discussão sobre a forma adequada de se educar os futuros guardiães de sua cidade ideal já sugere o quão distante Platão se encontra de uma percepção do fenômeno estético orientada para a sua especificidade e independência.

O segundo ponto fundamental diz respeito ao fato de que o conceito de arte (*téchne*) na Antiguidade Clássica compreendia um âmbito bem mais amplo do que conhecemos atualmente e designava

tudo àquilo que é ordenado por regras, ou melhor, todo conjunto de regras que ordena uma atividade humana qualquer, fazendo parte, assim, não do que hoje designamos por estética, mas do domínio da poética (*poietiké*) e constituía-se como uma espécie de “produção” ou “fabricação” (*poíesis*). Nesse sentido, Platão e seus contemporâneos não diferenciavam a *arte*, no sentido em que hoje chamamos as belas-artes, das ciências nem da filosofia, uma vez que essas atividades assenta-se sobre a idéia de um conjunto de regras e conhecimentos específicos. Do mesmo modo, a *guerra* e a *política* (PLATÃO, 1970, 322a) também são consideradas *téchnes* (*artes*), assim como a *dialética*, considerada por Platão a mais nobre das poesias (PLATÃO, 1972, 266d).

No célebre diálogo intitulado *O Banquete*, Platão aponta que a palavra *poesia* – tradução do termo *poíesis* – possui, em sua acepção originária, o sentido de “fabricação em geral”.

Diotima – Como o seguinte. Sabes que a “poesia” é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é “poesia”, de modo que as confecções de todas as artes são “poesias”, e todos os seus artesãos poetas.

Sócrates – É verdade o que dizes.

Diotima – Todavia - continuou ela - tu sabes que estes não são denominados poetas, mas têm outros nomes, enquanto que de toda a “poesia” uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome de todo é denominada. Poesia é com efeito só isso que se chama, e os que tem essa parte da poesia, poetas (PLATÃO, 1972, 205b-c).

Por outro lado, podemos dizer que a *poesia* (*poíesis*) distingue-se, no seu complexo, entre atividades que visam comover a alma, a exemplo da música, da poesia, do teatro, e atividades tais como artesanato, cerâmica, tecelagem e ourivesaria, distinção que será retomada mais tarde pelos latinos, entre *artes liberales* e *artes serviles* (BOSI, 1995, p.14).

Entretanto, quaisquer que seja o âmbito, a atividade designada

pelo verbo *poieo*, do qual se origina a palavra poética, envolve segundo Platão, *mimesis*, termo que se traduz tradicionalmente por “imitação” e essa imitação é orientada por dois critérios, a saber, a *forma* ou *eîdos* a ser colocada na matéria e as *regras* ou *preceitos* de cada arte, por meio dos quais a matéria pode receber a forma que lhe foi determinada pela finalidade de seu uso. Com relação ao primeiro critério, a *forma* ou *eîdos* teria o papel de modelo ou paradigma que guia e orienta o trabalho do técnico/artesão conferindo assim uma *orientação objetiva*⁹ a essa atividade.

A partir desta concepção, Platão acusa os poetas de não seguirem os preceitos corretos quando executam sua atividade e os acusa de serem desprovidos de conhecimento sobre o paradigma (*forma* ou *eîdos*) que deve orientar sua atividade e sobre aquilo a que se propõe a falar. Esta censura platônica à atividade dos poetas será abordada no tópico seguinte.

3. A crítica à poesia

O tema central do diálogo platônico *A República* é, como se disse, a investigação sobre o conceito de justiça. E a primeira coisa que chama a atenção são as inúmeras referências e citações aos poetas encontrados nos três primeiros livros da obra, entre as quais se destacam a referência ao poeta Simônides, presente na definição sobre justiça proposta por Céfalo e Polemarco e a análise realizada por Sócrates da definição extraída de Homero (PLATÃO, 2006, 331e; 334b). Todas essas passagens põem em relevo a enorme influência e o papel dos poetas na educação helênica.

⁹Esta orientação objetiva equivale dizer que a *poiésis* do artesão/técnico não parte do nada ou de sua subjetividade, mas de algo pressuposto ou preestabelecido. A respeito *vide* *A República* (377e; 379a e 596b).

A concepção do poeta para os gregos era diferente da que temos atualmente. Os gregos aprendiam a ler e escrever nas obras dos poetas. O próprio Platão (2006, 599c-d) afirma, segundo opinião geral no seu tempo, ter sido Homero o educador de toda a Grécia. Sob esta perspectiva, W. Jaeger (2001, p.61) nos informa que a concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo e profundo da palavra – foi familiar aos gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância, sendo Homero o exemplo mais notável desta concepção geral e, por assim dizer, a sua manifestação clássica.

De modo que a poesia figurava como pedra fundamental no modelo tradicional de educação grega. Modelo este que consistia em educar os indivíduos desde a mais tenra idade com a leitura dos poetas a fim de que os valores, conselhos, atos, etc., expostos em tais obras e considerados exemplares fossem aprendidos e imitados por eles.

Os mestres cuidam das crianças, e quando elas aprendem as letras e estão prontas para compreender a escrita tal como antes a fala, eles as colocam sentadas nos bancos a ler os poemas dos bons poetas e as obrigam a decorá-los, nos quais inúmeras admoestações, inúmeras exposições, elogios, e encômios aos antigos bons homens, a fim de que a criança, tendo apreço por eles, os imite e aspire tornar-se-lhes semelhante (PLATÃO, 1970, 325e-326a).

Nesse contexto, a função educativa da poesia se estabelece devido ao seu conteúdo normativo e ao seu aspecto ético. No entanto, conforme W. Jaeger (2003, p.63), a poesia só pode ser propriamente educativa se suas raízes adentrarem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *Ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de tornar uma obrigação e um dever. É justamente nesse aspecto, no interior de uma Paidéia, que Platão, em sua obra *A República*, critica a atividade do poeta.

- Logo, para uma porção de coisas, não exijamos contas a Homero, nem a qualquer outro poeta (...). Mas sobre os temas mais importantes e mais belos que Homero empreende tratar, sobre as guerras, o comando dos exércitos, a administração da cidade, a educação do homem, é talvez justo interrogá-lo (...) (PLATÃO, 2006, 599c-d).

Nos livros II e III, em *A República*, a *poesia (mythos)*, entendida como mitos ou as histórias narradas sobre os deuses, é abordada no contexto da educação musical¹⁰, primeira etapa do programa educativo, dos guardiões da cidade idealizada por Platão. Estes homens comporão a classe que deverá receber a melhor educação, visto que são responsáveis pela proteção da *politéia*, de modo que deverão no que tange ao corpo, ser dotados de qualidades físicas como a rapidez, força, coragem e sentidos aguçados, e, no que tange a alma, de uma natureza filosófica a fim de serem brandos para com os amigos e rudes para com os inimigos (PLATÃO, 2006, 375a-e).

Nesse contexto, a crítica platônica é estabelecida a partir de três aspectos: “o conteúdo acerca dos deuses”, “os efeitos psicológicos da poesia – corrupção da alma” e “a essência da poesia – a imitação poética como um processo intrinsecamente ignorante”.

No que se refere ao primeiro ponto, isto é, às narrativas sobre os deuses encontrados nos mitos tradicionais, a objeção de Platão é de ordem moral. Platão (2006, 378b) demonstra que estes mitos representam negativamente tais divindades e assim, propõem aos jovens, modelos de comportamentos iníquos e que, portanto, não adequados à formação exigida aos guardiões. Mais precisamente,

¹⁰Essa educação musical é descrita por Nickolas Pappas como todas as atividades tuteladas pelas musas, isto é, a dança, a astronomia, a história e a todos os tipos de poesia. Dentre estas atividades, Sócrates escolhe a poesia como minucioso exame; sendo neste caso que as observações sobre a educação se tornam parte de uma crítica mais ampla da cultura grega.

tais mitos encerram em si mentiras, não apresentando, nem sequer alegoricamente, os deuses como aquilo que podemos provar ser verdadeiro acerca deles (2006, 377d-e, 379a). Nesta perspectiva, se se tem como objetivo inculcar nos jovens cidadãos modelos corretos de comportamentos é necessário, consoante a censura feita por Platão, que os discursos poéticos não mostrem atos imorais entre os deuses, nem os apresentem como divindades causadoras tanto do bem quanto do mal; como divindades que promovem o sofrimento injustificado, que mentem e que mudam de aparência.

Cumpra ainda evitar absolutamente - continuei - dizer que os deuses fazem guerras aos deuses, estendem-se armadilhas uns aos outros e combatem entre si, mesmo porque isso não é verdade se quisermos que os futuros guardiães de nossa cidade considerem o cúmulo da vergonha brigar entre si levemente.

[...]

E Deus é absolutamente simples e verdadeiro, em ato e em palavra; não muda por si próprio de forma e não engana os outros por fantasmas, nem por discursos, nem pelo envio de sinais, no estado de vigília ou em sonho (PLATÃO, 2006, 378c-d; 382e).

Pois se a poesia possui uma função pedagógica, exercendo assim influência sobre as ações humanas, então é necessário que o discurso poético esteja submetido a modelos convenientes ou apropriado. Nesse sentido, a crítica platônica concentra-se no fato de que os poetas não seguem o “modelo” apropriado em suas imitações (*mimesis*). Sendo assim, Platão (2006, 380c; 383a) não somente censura a atividade dos poetas como prescreve regulamentos para a composição poética, isto é, apresenta os modelos convenientes aos quais os poetas devem submeter-se em suas composições referentes aos deuses, a saber: 1 - Deus é somente a causa do bem e 2 - a sua imutabilidade – não mudam de forma e não nos extravia por meio de embustes, em palavra ou em ato.

Vale ressaltar que, com o objetivo de proteger os “seres desprovidos de razão e as crianças” (2006, 378a), a cidade inteira deve modificar o uso da *poesia*. Conforme Platão, “o menor número possível” deverá saber, por exemplo, que Cronos castrou o pai (2006, 378a) ¹¹, que ninguém, “seja novo ou velho”, poderá ouvir dizer que um deus é causador de mal e que as mães deverão ignorar as histórias referentes aos deuses que mudam de aparência, de modo a não as fazerem passar para os filhos (2006, 380b-c; 381e).

Exposta a crítica ao conteúdo pedagógico da *poesia*, Platão passa a tratar da dimensão psicológica desta atividade. É neste contexto que encontramos referências mais precisas e diretas à *comédia* e à *tragédia* enquanto expressões poéticas. Platão (2006, 394c) as define como uma “espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa” a qual tem como um de seus objetos de imitação as aparências da virtude.

Em referência ao gênero trágico, Platão assenta sua crítica, mais precisamente, em dois pontos: 1) os efeitos dirigidos sobre o estado emocional do espectador e 2) a vulnerabilidade das ações a que o indivíduo está suscetível após experimentar as emoções apresentadas. Conforme Platão, os indivíduos tornam-se mais suscetíveis a experimentar, em situações particulares, as emoções apresentadas neste tipo de drama, assim como tem seu estado emocional afetado pelos efeitos oriundos da admiração do sofrimento alheio, acarretando assim, a debilidade do controle da razão sobre as partes inferiores da alma¹².

¹¹Hesíodo, Teogonia, vv. 154 – 181. Nesse trecho do poema, Hesíodo conta como Urano, que ocultava os filhos nas profundezas da Terra, foi castrado e destronado por Cronos. Cf. nota 32 do Livro II, *A República*.

¹²Consoante Platão, três são as partes da alma, a saber, o “elemento racional” pelo qual a alma raciocina e domina os impulsos corpóreos, o “elemento irracional e apetitivo” que preside aos impulsos, aos desejos, às necessidades e concerne ao corpo, e ao “elemento irascível” que é aliado ao princípio racional e indigna-se e luta por aquilo que a razão julga justo neste aspecto. Considerando a relação hierárquica das referidas espécies, vislumbra-se a educação da alma que corresponde a ordenação interna de cada faculdade (Cf. *Rep.II,439d-440*. Vê supra *N.43,P.168; N.52, P.171*).

– Se consideras que o elemento da alma que em nossos próprios infortúnios, contemos a força, que tem sede de lágrimas e gostaria de saciar-se à vontade com lamúrias, pois está em sua natureza desejá-las, é precisamente aqueles que os poetas se dedicam a satisfazer e a rejubilar; e que, de outro lado, o melhor elemento em nós mesmos, não sendo suficientemente formado pela razão e pelo hábito, relaxa o seu papel de guardião para com este elemento atreito às lamentações, a pretexto de ser erro espectador das desgraças de outrem, de não haver para ele vergonha, se um outro, que se diz homem de bem, derrama lágrimas fora de propósito, em louvá-lo e compadecê-lo, de julgar este seu prazer um lucro do qual não suportaria privar-se menosprezando a obra toda. Pois a poucas pessoas é dado, imagino, fazer a reflexão de que o que experimentamos a propósito das desventuras alheias, experimentamos a propósito das nossas próprias desventuras; tanto mais que, após nutrir a nossa sensibilidade com esse infortúnios, não é fácil conte-la nos nossos (PLATÃO, 2006, 606b).

As partes da alma possuem uma relação hierárquica, “segundo a qual a parte racional, tendo como aliada a parte irascível, deve conter e comandar as afecções da parte apetitiva”. No entanto, conforme a análise elaborada por Platão, a *poesia*, e mais precisamente a tragédia, não contribui para essa educação da alma que visa uma ordenação interna, ao contrário, a *poesia* corrompe essa ordenação interna, logo o motivo de censurá-la.

O alvo da crítica platônica fica mais claro quando ele passa a analisar as características formais da *poesia*. Platão afirma que três são as formas de poesias: a *simples narrativa* na qual o poeta relata por si seu ponto de vista; a *dramática* que é a pura representação e na qual o poeta se omite; e uma terceira, constituída pela mistura das duas anteriores. Dessa maneira, a *simples narrativa* caracteriza-se como um discurso em terceira pessoa ou uma “exposição”, pois o enunciado revela seu autor, em contrapartida, a *dramática* é definida como discurso poético em primeira pessoa, no qual o “eu” do autor é alienado em detrimento de “outra instância, tida como real, e atrás da qual ele se esconde”.

Mas ponhamos um fim quanto aos discursos; penso que, depois disso, cumpre examinar a dicção; teremos então tratado da maneira completa do fundo e da forma.

Então disse Adimanto: - Não compreendo o que queres dizer.

É indispensável, todavia – repliquei. Talvez compreendas melhor da seguinte maneira. Tudo o que dizem os contadores dos mitos e os poetas não é relato de acontecimentos passados, presentes ou futuros? Como – respondeu ele – seria diferente?

Pois bem! Não empregam para tanto o relato simples, ou imitativo, ou ambos a um só tempo?

Disso também te peço uma explicação mais clara.

Sou, ao que parece, um mestre ridículo e obscuro. Portanto, como os que são incapazes de se explicar, não tomarei a questão no conjunto mas em uma das partes, e tentarei por aí mostrar-te o que quero dizer. Responde-me: não sabes os primeiros versos da Ilíada, onde o poeta narra que Crises pediu a Agamênon que lhe devolvesse a filha, por ele raptada, e que o sacerdote, não tendo logrado o objeto de seu pedido, invocou o deus contra os aqueus? Sei, sim

Sabes portanto que até estes versos: “Ele implorava a todos os aqueus, mas sobretudo aos dois Atridas, chefes de povos”, o poeta fala em seu nome e não procura voltar nosso pensamento em outro sentido, como se fosse outro o autor destas palavras e não ele próprio. Mas no que segue, ele se expressa como se fora Crises e se esforça por nos dar na medida do possível a ilusão de que não é Homero quem fala, mas o ancião, o sacerdote de Apolo: e, quase da mesma maneira compôs ele todo o relato dos acontecimentos que se sucederam em Ílio, em Ítaca e em toda Odisséia.

Perfeitamente – disse ele.

Há narração, portanto, em ambos os casos: tanto na reprodução dos discursos pronunciados pelas personagens, como quando relata os eventos que se colocam estes discursos?

Como não?

Mas quando fala sob o nome de outrem, não diremos que torna na medida do possível a sua elocução semelhante à da personagem cujo discurso ele nos anuncia?

É o que diremos. Por que não?

Ora, tornamo-nos semelhante a outrem com respeito à voz e ao aspecto, é imitar aquele ao qual nos tornamos semelhantes?

Sem dúvida (PLATÃO, 2006, 392c-393c).

Nesta perspectiva, a *poiésis* do poeta abrange dois tipos de *mímesis*, a saber, a *mímesis* ao nível do *lógos* que envolve a relação “objeto-modelo” e “objeto-cópia”; e a *mímesis* ao nível da *lexis*,

envolvendo a relação entre o “poeta” (sujeito) e o “objeto” do qual ele fabrica a “cópia”. A primeira se dá em relação ao conteúdo – “o que é expresso no discurso” – e a segunda se dá em relação à forma – “maneira de expressar o conteúdo do discurso”. De modo que a atividade do poeta define-se inteiramente como imitação (*mimesis*).

Além disso, o poeta, a fim de obter maior eficácia em seu discurso, utiliza-se de vários outros processos miméticos, a saber, a *música* e a *dança*. A música envolve três elementos, qual sejam o *ritmo*, a *harmonia* e o *discurso*. No entanto, a *harmonia* e o *ritmo* são determinados em função do conteúdo e da forma do discurso ao qual se ligam, visto que aqueles dois elementos não possuem nenhuma autonomia (2006, 398c-d).

Neste aspecto, a *mimesis* desenvolvida no discurso, ao nível do conteúdo e da forma, é repetida pela *mimesis* que envolve a *harmonia* e o *ritmo*. Tal como Platão (2006, 399a) aponta no seguinte exemplo:

- Não sou conhecedor de harmonia – confessei; - mas deixa-nos a que imita como convém, de um bravo empenhado na batalha ou em qualquer outra ação violenta, os tons e os acentos, quando por infortúnio, ele corre ao encontro de ferimentos, da morte, ou cai em qualquer outra desdita, e quando em todas estas conjeturas, firme em seu lugar e resoluto, repele os ataques da sorte. Deixa-nos outra harmonia para imitar o homem empenhado numa ação pacífica, não violenta, porém voluntária, que procura persuadir a fim de conseguir o que pede, seja a um deus com suas preces, seja a um homem com suas lições e conselhos, ou que, ao contrário, solicitado, ensinada, persuadido, se submete a outrem, e, tendo por estes meios realizado o seu fim, segundo a sua vontade, não concebe daí orgulho, mas conduz-se em todas estas circunstâncias com sabedoria e moderação, contente com o que lhe acontece. A estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão com maior beleza os acentos dos infelizes, dos felizes, dos sábios e dos bravos, a estas deixa ficar.

E ainda, a *música* e a *dança*, assentadas sobre a estrutura métrica do discurso, prolongam a *imitação* que se dá ao nível da

fala em uma *imitação* ao nível dos atos. Logo, a *mimesis* realizada pela *música* e pela *dança* é uma imitação da imitação. Reiterando assim, a *poesia* como uma atividade puramente mimética.

O problema que Platão vê no modo de expressão poético é o seu potencial de gerar, ao nível do sujeito, “ilusão”. Por envolver um sem número de processos miméticos, ele instaura tal confusão entre a realidade e o discurso, entre o “mesmo” e o “outro” que a linha que divide estes pólos tende simplesmente a desaparecer. Platão observa que, por este artifício, podemos nos exprimir de maneira a imitar não somente os discursos dos homens bons e justos, mas também dos injustos e vis, assim como os sons dos animais e os barulhos da natureza. E a coisa se complica ainda mais pelo fato de que estes procedimentos, quando utilizados pelo poeta, têm como objetivo suscitar, naqueles a quem se dirige, uma reação da mesma natureza da ação que a provoca, isto é, também uma imitação (2006, 395b; 397e).

A *mimesis* produzida pelos poetas estimula, portanto, o ouvinte a se identificar com a realidade à qual faz referência o discurso que ele escuta. A partir da “encenação” e dos demais recursos mencionados, a realidade evocada torna-se de tal forma presente ao ouvinte que a sua ausência efetiva é esquecida deslançando um processo de identificação que modifica o comportamento físico e moral do ouvinte em questão. De modo que essa *mimesis* não é sem conseqüências, mas envolve questões com desdobramentos éticos evidentes. Como já dissemos, no tempo de Platão, fora das grandes festas cívicas e religiosas, a narração da poesia de Homero ou Hesíodo se dava principalmente entre as crianças constituindo junto com a ginástica a base da educação grega.

Mas o ponto principal da crítica de Platão à poesia e especificamente à tragédia é a sua análise daquilo que ele considera a

essência da poesia: a *mimesis*; e se os dois primeiros pontos analisados anteriormente foram tomados sob o prisma moral, a análise da *mimesis* em sua essência se dá sob o ponto de vista epistemológico.

4. Platão e a condenação da poesia

A análise da *mimesis*, em sua essência, se encontra no Livro X de *A República*. E se, inicialmente (*Livros II e III*), tratava-se apenas de censurar as narrativas míticas dos poetas, substituindo-as por modelos mais adequados, é aqui que encontramos a recusa em absoluto da *poesia mimética* em razão dessa ser vista como um processo intrinsecamente “ignorante”, isto é, o poeta desconhece inteiramente aquilo que imita e a própria *mimesis* é incapaz de propiciar esse conhecimento.

Para explicar a natureza da *mimesis*, Platão, tendo como pano de fundo a sua célebre *Teoria das Idéias*, utiliza-se de uma analogia com a *pintura*, pois, assim como a *poesia*, ela é uma atividade que envolve *mimesis*, isto é, “imita” seus modelos. Conforme o filósofo existe a ideia de cama, única e essencial, da qual deus é criador; a cama particular produzida pelo artesão a partir da ideia de cama; e, finalmente, a cama do pintor que imita visualmente coisas particulares. Nesta perspectiva, o pintor de um objeto particular (objeto X) não eleva seus olhos à Forma X deste objeto, contudo, voltando seus olhos somente às coisas individuais, dispostas no mundo sensível, só copia as aparências (PLATÃO, 2006, 596b). O pintor é ignorante da natureza das coisas.

— Agora, considera este ponto; qual desses dois objetivos se propõe a pintura relativamente a cada objeto: o de representar o que tal como é, ou o que parece tal como parece? É ela imitação da aparência ou da realidade?

— Da aparência — disse ele

– A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte cada um, a qual não é, alias, senão um simulacro (PLATÃO, 2006, 598b-c).

Eis assim a natureza da *mimesis* – algo distante do verdadeiro. Como dissemos acima, a analogia com a pintura se desenvolve tendo como pano de fundo a célebre *Teoria das Idéias*. Segundo essa teoria, a realidade é dividida em coisas sensíveis e coisas inteligíveis, sendo as últimas formas universais que seriam os arquétipos perfeitos das coisas particulares do mundo material. Desse modo, a relação entre o mundo sensível e o mundo inteligível é estabelecida por uma relação que Platão define ora como participação (*metexis*), ora como imitação (*mimesis*), na qual o sensível participaria do inteligível como cópia de um modelo¹³.

Nesta perspectiva, o conhecimento (*episteme*) caracteriza-se fundamentalmente pela apreensão das formas, ao passo que a mutabilidade do mundo cotidiano permite, na melhor das hipóteses, formular uma *opinião (doxa)*¹⁴. Logo, a “*poesia*” não levaria ao conhecimento, pois ela figura como uma *imitação* das coisas sensíveis ou dos acontecimentos que se desenrolam no mundo sensível, constituindo, antes, a recusa de se ultrapassar a aparência sensível em direção à verdadeira realidade.

Consoante a reflexão platônica, portanto, o poeta não possui ciência nem opinião correta quanto à beleza ou aos vícios das coisas que imita, caracterizando-se, antes, como um *fabricante de ilusão*,

¹³Vide “*méthexis*” e “*mímesis*” em Termos filosóficos gregos: um léxico histórico (PETERS, 1977, p.143).

¹⁴Somente a Idéia ou o Ser mesmo das coisas pode ser a base do verdadeiro conhecimento, enquanto a opinião (*doxa*) se liga ao sensível e se funda nas aparências das coisas e não no que elas realmente são (*A Rep.*, 476c).

autor de uma produção afastada em três graus da realidade (PLATÃO, 2006, 597e; 602a). Quanto aos que se ocupam de tragédia tem-se que são imitadores em supremo grau (PLATÃO, 2006, 602b). Nesta perspectiva, o comentador Nickolas Pappas nos afirma que a *poesia mimética* é ilusão e a relação desta com o conhecimento não somente se opõe, uma vez que o conhecimento caracteriza-se pela apreensão das formas universais que seriam os arquétipos perfeitos das coisas particulares, como se estabelece hierarquicamente, pois existe primeiramente a “idéia da coisa”; em seguida, “a coisa particular”; e, por último, “a representação artística” dessa coisa.

Em conformidade com o plano educativo para a cidade ideal e em consequência de sua Teoria das Idéias, Platão, em *A República*, censura as imitações de tudo que não for perfeito, declarando a *mimesis* como algo distante da verdade, pois está três pontos afastados da natureza e assim, destituindo a *poesia* de qualquer elo com o conhecimento. Desse modo, Platão exclui a *poesia* da esfera dos procedimentos com estatuto epistemológico verdadeiro e seus produtos, a exemplo da *tragédia*, da esfera dos seres com estatuto ontológico real.

Considerações finais

Vimos que para Platão, a *poesia* é uma imitação (*mimesis*). Como já assinalamos anteriormente, para os gregos, a “arte” do poeta pertencia ao âmbito não do que hoje se denomina *estética*, mas da *poética*. Nesse aspecto, constituía-se como uma espécie de “fabricação” ou “produção” que envolveria certa orientação objetiva. Logo, a *poiesis* do poeta implicaria uma relação entre um “objeto-modelo” e um “objeto-cópia”, definindo-se assim, como imitação (*mimesis*).

Em *A República*, Platão desenvolve uma “análise” sobre

a tragédia a partir de um contexto maior, a saber, o âmbito da educação musical destinada aos guardiões da cidade ideal. Deve-se notar que para os gregos, a *música* era toda obra de *arte* tutelada pelas musas, a saber, a *dança*, a *astronomia*, a *história* e todos os tipos de *poesia*. Nesse contexto, a tragédia não se constituía como hoje concebemos – um excelente gênero literário com o qual nos debruçamos a admirar pela sua forma de escrita e interpretação. Para humanidade grega este tipo de *poesia* (*tragédia*) possuía cunho político, educacional e ético implicando em efeitos relevantes para a vida humana.

Como podemos entender após uma leitura da *República*, o tema da educação é extremamente importante. Sendo por meio deste tema que Platão analisa o papel pedagógico e os efeitos morais da *poesia*. Platão desenvolverá, inicialmente, sua crítica aos poetas e a poesia sob o ponto de vista moral.

O aspecto inicial de que Platão aborda a respeito da *poesia* (*mythos*) é o que concerne ao seu conteúdo, notadamente quanto à concepção dos deuses, ressaltando sua influência sobre as ações dos homens. Considerando que os discursos podem ser falsos ou verdadeiros, Platão enceta sua investigação pelos discursos com conteúdos falsos a respeito dos deuses e dos heróis. Consequentemente, Platão acusa os poetas de não dizerem a verdade (*alétheia*) acerca dos deuses, heróis e de quem quer que representem.

Nesse contexto, para reformar a *pólis*, Platão afirma ser necessária a reforma da *poesia*. Isto porque, “se quisermos dotar os guardiões da cidade ideal de qualidades úteis à cidade assim como de certa “natureza filosófica” é preciso que, desde a mais tenra idade, eles sejam educados segundo preceitos que reforcem estas qualidades e não com histórias que no mais das vezes não fazem

outra coisa que estimular atitudes contrárias a elas” (PLATÃO, 2006, 376c-e).

Se as ações humanas são influenciadas pela *poesia*, então a composição poética não somente deve divulgar conteúdos que contribuam para a formação de bons cidadãos como deve está subjugada a determinados critérios. Os deuses jamais poderiam ser concebidos como seres injustos, adúlteros, vingativos ou ciumentos, pois se assim são representados, os jovens podem encontrar nestes modelos a justificação para os seus mais terríveis atos – “não se deve dizer diante de um jovem ouvinte que, praticando os piores crimes e castigando um pai injusto da forma mais cruel, ele nada faz de extraordinário e procede como os primeiros e maiores deuses” (PLATÃO, 2006, 378b). Desse modo, Platão prescreve regulamentos para a composição poética, ou seja, elenca modelos aos quais os poetas devem submeter-se ao “fabricar” suas poesias. Os discursos poéticos devem, primeiramente, mostrar deus não como causa de tudo, mas apenas do bem e ainda, os deuses não devem ser representados como mágicos que mudam de forma (PLATÃO, 2006, 380c; 383a).

Vale ressaltar que embora Platão censure as narrativas as quais retratem mentiras, ele aceita uma espécie de mentira a qual os governantes, somente estes, devam utilizar para beneficiar os governados. Eis assim a nobre mentira a qual os governantes têm acesso (PLATÃO, 2006, 459d). Nesse aspecto, a crítica platônica aos discursos poéticos, assentada sob a base da moral, parece um contra-senso. Ou ainda, Platão parece censurar não a *mímesis*, mas a forma imprópria como a mentira era efetuada nos discursos poéticos.

Nos livros II e III, a crítica platônica aos discursos poéticos implica uma limitação do uso da *mímesis*, ou seja, apenas para imitação dos exemplos dos homens de bem – os guardiões,

especificamente, “não devem praticar nem saber imitar habilmente a baixeza, por medo de que, da imitação, venham encontrar prazer na realidade” (PLATÃO, 2006, 395c). Nesse aspecto, diante do projeto de reforma do governo dos homens, Platão (2006, 379a) reconhece o poder de persuasão da *poesia* como alternativa à violência, então deixa aberta a porta para o retorno dos poetas, desde que estes não se afastem dos modelos estabelecidos pela filosofia. Esta perspectiva reitera os efeitos psicológicos da *poesia mimética* nos indivíduos.

No entanto, se nos *Livros* II e III, a partir de uma perspectiva moral, a *poesia mimética* era parcialmente admitida, no *Livro X* ela será totalmente rejeitada. No último livro que compõe a *República*, não mais importa se os modelos pelos quais os poetas orientam seu trabalho são moralmente bons ou maus. Nesse momento, o fator preponderante é o estatuto ontológico e epistemológico da *poesia*.

Em *A República* (2006, 597d-e; 599a) Platão utiliza o paradigma da pintura para descrever a essência da *poesia*, a saber, a natureza da *mimesis*, e para descrever o quê seria o poeta. Tal como a *pintura* que por meio das formas e das cores representa certa realidade, a *poesia*, através das palavras, também representa uma realidade. A problemática nestas atividades é que a realidade representada, em si mesma, não está presente. Cabe lembrar que, para Platão, o real está dividido entre sensível e inteligível e a própria realidade sensível é uma imagem da realidade verdadeira, o mundo das *idéias*. Ainda mais, a realidade sensível não é perene e o conhecimento (*episteme*), conforme a *Teoria das idéias*, só é possível pela apreensão das formas universais – imutável e eterna. Nesse sentido, o pintor, ao realizar seu ofício, eleva seu olhar para o objeto existente no plano sensível e não para a *idéia X* deste objeto. Tal como o pintor é o poeta, ignorante sobre

a essência daquilo que realizam, isto é, não contempla o arquétipo perfeito para realizar seu ofício.

A partir disso, pode-se afirmar que o fim (*télos*) tanto da pintura quanto da *poesia* seria, em última análise, realizar uma imitação que fizesse esquecer a ausência efetiva da realidade na qual se inspira dando a ilusão de sua presença. Neste sentido, o poeta – imitador que não possui ciência nem opinião reta quanto à beleza das coisas que imita (PLATÃO, 2006, 602a), obterá maior eficácia em seu discurso à proporção que utilizar variados recursos miméticos, isto é, na medida em que este discurso se fizer acompanhar de uma encenação, a partir de recursos visuais e orais, que corresponda ao que é narrado. A *arte* do poeta tem como desígnio fazer esquecer a ausência efetiva da realidade na qual ele se inspira.

Outro ponto a considerar sobre a análise de Platão à *poesia*, especificamente a *tragédia*, é a “experiência estética” – envolvimento emocional do espectador com a representação da tragédia. A partir desta concepção temos a afirmativa de que a *poesia* corrompe a razão. Para Platão (2006, 605b) o indivíduo fica vulnerável ao contemplar o sofrimento alheio – o domínio da razão é debilitado, pois a *tragédia* visa regozijar as partes inferiores da alma. Mais precisamente, o espectador pode experimentar as emoções apresentadas no drama e assim ser levado a agir, em situações particulares, motivados pelas paixões, ou seja, agir contrário as prescrições da razão.

A *tragédia*, além de ter o seu conteúdo comprometido, pois não apresentam os seres (deuses) tais como são, caracteriza-se como uma atividade *mimética* em supremo grau. Possivelmente pela natureza da *mímesis* e pelo fato de o *drama* se utilizar de outros recursos miméticos – música, elocução, dança, etc. – que contribuem fortemente para maquiagem a ausência de realidade a qual

os poetas trágicos aludem. Nesse sentido, Platão (2006, 602b) vê a imitação como uma espécie de jogo de criança, despido de seriedade e os poetas trágicos como imitadores em “supremo grau”. Logo, a *poesia* é ilusão, sendo a *tragédia* uma “espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa”, não podendo ser permitida em sua cidade ideal devido ao novo projeto político e educacional que faz essa cidade ser o quê é: uma cidade ideal.

Os indivíduos aprendem por imitação. É nesse aspecto que Platão fundamenta sua concepção política, pedagógica e psicológica para censurar e condenar a *poesia*.

REFERÊNCIAS



ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega**. 2. vols. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução: Artur M. Pereira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wihelm. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

PAPPAS, Nickolas. **A República de Platão**. Lisboa: Edições 70, 1995.

PETERS, F.E. **Termos Filosóficos Gregos: um léxico histórico**. Tradução: Beatriz Rodrigues Barbosa. 2 ed. Lisboa: Gulbenkian, 1983.

PLATÃO. **Fédon**. Tradução: José C. de S. e João C.C. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

_____. **Protágoras**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

_____. **A República**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Sofista**. Tradução: José C. de S. e João C.C. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

_____. **O Banquete**. Tradução: José C. de S. e João C.C. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega um estudo teórico**. *In*: REVISTA LETRAS, Curitiba, N. 68, p. 41-67, Jan./Abr. 2006. Editora UFPR.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito & política**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean P. e NAQUET, Pierre V. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução: J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A refutação da representação poética na estruturação racional da cidade*



Luciano da Silva Façanha¹

José Assunção Fernandes Leite²

Hernani Veloso Carvalho³

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de identificar em primeiro lugar o desdobramento da racionalidade nos mitos ao tempo em que surgem as cidades como novas formas de agrupamento social. Em seguida, analisar a formulação do conceito de justiça como estrutura ideal para a consolidação da República, considerando, em decorrência disto, a demanda por uma reforma educacional que se daria a partir da crítica filosófica à figura do poeta como representante onisciente do saber cuja linguagem ambivalente a distanciava do referencial de verdade segundo Platão. Nesse entendimento, recorreremos aos estudos em autores como Vernant (2009), Havelock (1996), Matos (2001) e outros autores que poderão contribuir para a compreensão sobre os conceitos de política e estética em Platão. O presente artigo poderá servir de auxílio nas pesquisas cujo campo de análise se identifique especificamente com a educação, política, ética e estética, sem, contudo, pretender encerrar o debate concernente ao tema proposto.

*Extraído de *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 22, n. 1, p. 32-51, jan./abr. 2017.

¹Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Atua na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) como professor-adjunto no Departamento de Filosofia (Defil). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar (PPGCult). Professor do quadro permanente do Mestrado em Cultura e Sociedade. Coordenador do DINTER em Filosofia USP/UFMA (São Luís, Maranhão). *E-mail:* lucianosfacanha@hotmail.com

²Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professor-adjunto na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – São Luís – Maranhão. *E-mail:* jfakenaton@uol.com.br

³Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor de Filosofia na Secretaria Municipal de Educação – São Luís – Maranhão. *E-mail:* hersophos@hotmail.com

Palavras-chave: Poetas; República; Justiça; Linguagem; Verdade.

The refutation of the poetic representation on rational structuring of city

ABSTRACT: This article aims to identify first the unfolding of rationality in the myths of the time in which the cities arise as new forms of social grouping. Then, it also, the formulation of the concept of justice as an ideal structure for the consolidation of the Republic, whereas, in consequence, the demand for an educational reform that would occur from the philosophical critique of the poet's figure as Representative omniscient knowledge whose ambivalent language has been overlooked from the reference of truth according to Plato. This understanding, we turn to studies on authors such as Vernant (2009), Havelock (1996), Matos (2001) and other authors who may contribute to the understanding of the concepts of politics and aesthetics in Plato. This article may be a help in the research field of analysis which specifically identifies with education, politics, ethics and aesthetics, without aiming to end up, however, the debate concerning this subject.

Keywords: Poets. Republic. Justice. Language. True.

1. Introdução

N'A *República*, Platão (428-347 a. C.) estabelece uma crítica contundente ao padrão mítico de linguagem como referência educacional na sociedade grega. Nesta abordagem, a tradição nos estudos da respectiva obra, direciona a um entendimento de sua concepção política. Entretanto, menciona-se que no Livro I da obra *Emílio ou da Educação* de Rousseau (2004, p. 13), afirma: “[...] se quiserdes ter

uma ideia da educação pública, lede *A República* de Platão. Não é uma obra de política, como pensam os que só julgam os livros pelo título: é o mais belo tratado de educação [...]”. Embora Rousseau, tenha afirmado que *A República* não era um tratado sobre política, devemos ter em mente que o respectivo filósofo não desfaz a inerente relação entre a educação e a política. É o que é sugerido quando Rousseau (2011, p. 530, 538), nas *Confissões*, escreve em tom de lamento, dos motivos de *O Contrato Social* ter sido publicado dois meses antes do *Emílio*.

Nesse sentido, a primeira obra trata diretamente de questões políticas e a segunda traz novas teorias educacionais, prenunciando, de certo modo, *O Contrato Social*. Na visão de Rousseau, tal imbróglio no ritmo das impressões entre uma obra e outra, inverteu a ordem das representações, ou seja, o *Emílio* deveria ter sido publicado antes, uma vez que a política sob qualquer forma ideológica ou doutrinária se desdobra a partir de determinada espécie de formação. Portanto, educação e política não se separam. Se *A República* é um tratado sobre educação, tal projeto deverá destinar-se à politização dos cidadãos.

Assim, *A República* pode ser considerada um tratado sobre educação, cuja finalidade não deixa de se constituir, como um direcionamento mais eficiente para o convívio humano, sobretudo para a cidade de Atenas, a qual se configurava como principal objeto das reflexões políticas propostas por Platão.

Nessa acepção, observamos que a ideia de política nos moldes d'*A República*, tem implicações diretas com a ética, com a economia e com a educação. Nenhum agrupamento humano que chegue ao status de cidade se constitui sem o mínimo de riqueza; aspecto que corresponde ao plano da economia e da ordem social, que por sua vez compõe o plano político das leis, da ética e da

justiça. Dentro de uma cidade, as respectivas temáticas decorrem necessariamente da educação. Nessa perspectiva, a educação é o resultado de um padrão epistêmico que serve de princípio norteador do senso estético e ético da cidade.

2. Sobre o desdobramento subjacente da razão

Desde o aparecimento do *Homo Sapiens* cerca de 40.000 a. C. o anseio pela racionalidade como forma de compreender a realidade tem se mostrado como um impulso involuntário do espírito humano. Sobre isto Aristóteles (1984, p. 11), afirma no início da *Metafísica I* que a visão é o sentido de maior importância, pois revela os primeiros conhecimentos e acrescenta:

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos por assim dizer, a vista dos demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.

No período paleolítico, também conhecido como Era da Pedra Lascada, os fenômenos da natureza, além de se constituírem como enfrentamentos rotineiros na vida dos primeiros grupos humanos, também estimularam questionamentos que implicavam as primeiras pretensões por conhecimentos, e, através destes, garantir explicações do mundo em que viviam.

Assim, conhecer e explicar a realidade indicava um desafio inerente ao objetivo de preservar a própria vida. Embora não houvesse teorizações epistêmicas sobre as possibilidades do conhecimento, já ocorriam as primeiras tentativas de se estabele-

cerem relações de causalidade sobre os fenômenos da natureza. Tais manifestações naturais ao lado das tragédias decorrentes das ações humanas apelavam por explicações que satisfizessem a necessidade de compreensão da natureza. Sem condições de conceber o conhecimento e a questão da verdade com os critérios de validade dos dias atuais, para os primeiros grupos humanos, bastava estabelecer um princípio de causa e efeito para que cada grupo pudesse interpretar e definir suas respectivas cosmovisões.

Partindo deste prisma, é possível afirmar que as primeiras concepções de pensamentos, calcadas em mitos e crenças nas forças divinas, já demonstravam uma inclinação natural ao conhecimento cuja definição sustentasse as explicações dos fenômenos naturais. Este conhecimento que serve de embasamento das primeiras compreensões e explicações acerca da realidade, se constituiu em variados momentos da história do pensamento naquilo que foi creditado como sendo a verdade naquele contexto.

Independentemente das inúmeras questões sobre sua existência, a ideia de um conhecimento verdadeiro é metodicamente necessária por servir de ponto de partida e direção na construção de teorizações cada vez mais avançadas. Com isto, os primeiros grupos humanos atribuíam aos fenômenos uma ou variadas causas sobrenaturais, situadas em uma realidade superior ao mundo material.

Muito antes da Era Pré-Socrática, o princípio do Caos como realidade primeira, já se definia coerentemente como a essência do real, estabelecendo uma interpretação da realidade de modo que desse sentido às contingências e às vicissitudes humanas. Na *Teogonia* de Hesíodo (2001, p. 111), “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também de amplo seio [...]. O Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias e Eros: o mais belo entre os Deuses imortais, [...] Do Caos Érebo e

Noite negra nasceram”. A cosmovisão estabelecida por intermédio do Caos como princípio é admitida por outras mitologias conhecidas.

Nos mitos judaicos, por exemplo, a narrativa da criação traz a ideia universal e primordial da concepção caótica da realidade. “No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo [...]” (SCOFIELD, 1993, p. 1). Segundo este autor, no hebraico antigo, a expressão sem forma e vazia – *tohu e bohu* – possibilita a interpretação do Caos original, porém considera tais palavras como descrição da matéria informe como o primeiro estágio da criação divina.

O Caos, como princípio no pensamento arcaico grego não significava apenas a desordem, porém, identificava um conglomerado de forças primordiais que condicionava e antecedia o *Ser*. E, este por sua vez, se estabelecia como a emergência do *não-Ser*. Não obstante constituir apenas uma concepção dentre muitas outras, esta interpretação se propõe como explicação coerente acerca da realidade e, partindo deste prisma, ela não deixa de se apresentar como uma objetivação à racionalidade. Porém, o princípio do Caos como compreensão de mundo prosseguiria se revelando historicamente aos mortais através dos mitos e, ainda a partir do fato de que a ordem da razão necessariamente superaria a concepção da realidade caótica.

Com a formação gradual das primeiras cidades e o aumento das complexidades nas relações sociais, surgiu a necessidade de gerir os agrupamentos humanos. Aos poucos o referencial humano que pairava apenas na concepção mítica do Caos – como sendo este a origem de todas as coisas – passou a ter contornos de necessidades ético-sociais que desafiavam a superação do caos pelo desdobramento de uma ordem universal.

Assim, o princípio de causalidade singular para explicar todos os fenômenos do universo ia se tornando numa concepção de mundo que seria menos caótica e cada vez mais organizada. Embora a visão mítica de leitura do mundo estivesse longe de ser equilibrada por uma interpretação laica e racional, a adequação do pensamento subjetivo ao objetivo do real passava por transformações cujas explicações eram cada vez mais lógicas e sistemáticas. Sobre isto Vernant (2009, p. 117), afirma:

Posidão cerrou aos Titãs as portas que fecham para sempre as moradas da Noite. *Chaos* não ocorre mais o risco de ressurgir à luz *para submergir* ao mundo visível [...] Tifeu representa as forças de confusão e de desordem, o retorno ao informe ao Caos. O que teria acontecido ao mundo se o monstro de mil vozes, filho de *Ge e de Tártaros*, tivesse conseguido reinar no lugar de Zeus [...] Derrotados os titãs, fulminado Tifeu, Zeus, coagido pelos deuses, toma para si a soberania e senta-se no trono dos Imortais; depois, reparte entre os Olímpicos os encargos e as honras.

Toda esta convergência do pensamento mítico a uma causalidade apenas, além de indicar um universo perfeito e bem ordenado, remete ainda à ideia de uma inteligência soberana, capaz não só de criar, mas também de comunicar, por meio de ritos e narrativas poéticas, as vontades de Zeus aos outros deuses e também aos homens. Assim, a vitória de Zeus sobre as potências primordiais – Gaia, Ouranós, Pontos, Okéanos, Tártaro, que antes constituíam o quadro referencial acerca da realidade –, coloca, finalmente, a nova ordem que identificava um predomínio da razão.

A perspectiva racional, por sua vez, objetivava a harmonia e o princípio organizacional cada vez mais rigoroso entre as forças divinas do Olimpo, do universo, da interioridade humana e, finalmente, da ordem na cidade. Vale ressaltar que, as respectivas concepções referenciais de pensamento se desdobravam em simultaneidade com o desenrolar das transformações históricas e sociais. Segundo Vernant (2009, p. 115-116):

As teogonias e as cosmogonias gregas comportam, como as cosmologias que lhes sucederam relatos de gênese que expõem a emergência progressiva de um mundo ordenado. Mas são também, antes de tudo, outra coisa: mitos de soberania. Exaltam o poder de um deus que reina sobre todo o universo; falam de seu nascimento, suas lutas, seu triunfo. Em todos os domínios – natural, social, ritual –, a ordem é o produto dessa vitória do deus soberano. [...] A vitória de Zeus recoloca tudo no lugar. Os Titãs seres ctônicos, são enviados, carregados de cadeias, ao fundo do Tártaro ventoso.

Com base nessa afirmação, percebemos que a racionalidade filosófica iniciou sua estruturação progressivamente no seio das narrativas míticas, à medida que os agrupamentos tribais ganhavam novos contornos políticos e econômicos. O pensamento mítico, com seu apelo sobrenatural gradualmente deixa de satisfazer as necessidades da nova organização social, agora mais preocupada com a realidade concreta, ou seja, com a atividade política mais intensa e com as trocas comerciais em expansão.

Nesse contexto, a filosofia surge na Grécia Antiga por volta do século VI a. C. como uma necessidade da razão coletiva, cujos motivos não se reduzem a apenas uma genialidade racional. A filosofia como característica de um pensamento laico e racional tem a sua origem a partir de um desdobramento histórico-social ocasionando, por sua vez, um clamor indeterminado pela racionalidade das coisas, ou ainda por uma explicação que correspondesse ao critério de universalidade decorrente da natureza da razão humana.

A filosofia de Platão pode ser considerada como um desdobramento em conformidade com as mudanças significativas ocorridas por volta dos séculos VII e VI quando se supõe o surgimento da Filosofia. As transformações históricas ocorridas nesse período ainda estavam em fase de consolidação, impulsionando o padrão racional de pensamento. Assim, o surgimento das cidades, da moeda, do calendário, as viagens marítimas, o surgimento da política, ainda impulsionavam para um padrão de pensamento cada vez mais racional.

3 A justiça como estrutura da cidade

Observamos que nas diversas áreas das ciências humanas, temas como a cidade e o homem sempre foram objetos recorrentes de investigações quer no campo da Filosofia quer no campo das Ciências Sociais. A importância dessas temáticas não é recente, ao contrário, desde a Antiguidade já suscitavam grande interesse. Nesse sentido, podemos considerar Platão o primeiro a sistematizar questões sobre a cidade e o homem.

Nessa perspectiva, o filósofo grego, infere sobre o aparecimento das cidades a partir das necessidades dos sujeitos. Assim, segundo Platão, os motivos subjacentes para o surgimento das cidades seria a necessidade que cada indivíduo manifesta em complementar as suas potencialidades, agrupando-se entre si com a finalidade de suprir suas respectivas carências. Platão (2001, 369bc), em seu diálogo com Adimanto, afirma:

_ Ora – disse eu – uma cidade tem a sua origem, segundo creio, no facto de cada um de nós não ser autossuficiente, mas sim necessitado de muita coisa. Ou pensas que uma cidade se funda por qualquer outra razão? _ Por nenhuma outra – respondeu. _ Assim, portanto, um homem toma outro para uma necessidade, e outro ainda para outra, e, como precisam de muita coisa, reúnem numa só habitação companheiros e ajudantes. A essa associação pusemos o nome de cidade.

Mesmo diante de tais asseverações, Platão conseguiu antever que a relação de interdependência social não se daria sem conflitos de interesses individuais ou coletivos. Pois, na base de toda aglomeração humana, até mesmo nos agrupamentos que possuíssem nível de cidade, permaneceria a exigência (ou necessidade) de uns para com os outros em termos de função. Assim, enquanto o agricultor produzia o alimento; este não seria produzido somente para si, mas para toda a cidade. Semelhantemente, aquele que construía casas, trabalhava para o agricultor do qual provinha o alimento e ambos comprariam roupas

do fabricante, que por sua vez, precisaria de alimento e moradia.

Nesse sentido, observamos uma relação interdependente onde os indivíduos que constituem a cidade, se completam de forma econômica, social e ética. Assim, a mesma exigência que mantém a unidade da *polis* é também aquela que pode originar conflitos de ordem particular ou coletiva, caso ocorra um desequilíbrio ou quebra de direitos e deveres pré-estabelecidos.

A partir dessas relações, é possível notar o estabelecimento de conflitos que envolverão tanto os interesses individuais, quanto os coletivos. Isto é, na tensão entre a vontade individual e a vontade coletiva, entre os direitos e os deveres pré-estabelecidos, a razão humana sempre será direcionada a um procedimento de análise numa perspectiva ética. Ou seja, um julgamento que deverá avaliar com equivalência ambos os lados para então, prescrever os limites, os deveres e os direitos dos indivíduos inseridos na cidade.

Ora, nessa acepção, a justiça é um princípio de equação determinante dos direitos e deveres do cidadão, e ela constitui também a natureza conflitante da cidade. Desse modo, não haverá, segundo Platão, uma cidade sem conflitos e, portanto, sem a necessidade de justiça. É o que sugere Platão (2001, 368e), quando diz:

_ Absolutamente – disse Adimanto – Mas que semelhança vês tu, ó Sócrates, com a investigação sobre a justiça? _ Vou dizer-te - respondi – Diremos que a justiça é de um só indivíduo ou que é também de toda a cidade? _ Também é – replicou. _ Logo, a cidade é maior do que o indivíduo? _ É maior.

Assim, o que podemos observar é que na perspectiva inicial d'A República, a cidade é um fenômeno necessário à preservação do gênero humano, porém, traz em sua natureza, a possibilidade de

conflitos. Tais conflitos sobrevêm em decorrência da existência da relação de interdependência entre os seus habitantes, sendo necessário, portanto, uma correta concepção de justiça, propícia à ordem e ao bem estar social.

Os questionamentos sobre a justiça nos Livros I e II d'*A República* impõem a ideia de correção do conceito de justiça e sua relação com a cidade e ainda propõe uma reformulação no padrão epistêmico e de pensamento nas representações educacionais da época. Pois para Platão, o pensar correto incidiria diretamente no agir correto efetivando a justiça na cidade. Numa esfera mais ampla dessas discussões, vale destacar o questionamento acerca da condição de pensamento que determinava o *ethos* e a educação da sociedade grega, contemporânea de Platão.

4 O padrão poético de linguagem e a educação

Dentre seus diálogos n'*A República*, Platão concebe que a cidade era o âmbito da justiça e, por isso, dependia dela para manter a coesão de funcionalidade orgânica onde cada cidadão exerceria suas funções conforme suas aptidões naturais. Nesse contexto, fazia-se necessário percorrer um caminho epistemológico que ampliasse o conceito de justiça, propiciando uma aproximação prática com o modelo idealizado do mundo das ideias, o qual para Platão era o referencial que deveria ser reproduzido no mundo transitório da matéria.

A partir dessas afirmações, Platão sugere que se procedesse dialeticamente a partir da esfera social. Nessa acepção, numa representação ampliada, a justiça seria concebida como maior e mais fácil de ser estudada. Nessa perspectiva, Platão (2001, 369a), adverte “[...] se quiserdes então, investigaremos primeiro qual a sua

natureza nas cidades. Quando tivermos feito essa indagação, executá-la-emos em relação ao indivíduo, observando a semelhança com o maior na forma menor [...]”.

Se Platão quisesse estabelecer de fato um modelo a ser reproduzido no convívio humano e objetivasse uma reforma nos modos de constituição da cidade, o mesmo não poderia apresentar apenas uma impressão do ideal de justiça na cidade que possibilitasse somente o padrão de uma experiência aparente de justiça. Pois esta experiência já ocorria no mundo grego da Antiguidade, e se dava pela linguagem poética, a qual determinava as condições do pensamento ao mesmo tempo em que servia de referencial para a conduta e identidade cultural dos gregos.

A postura metódica de pensar a justiça a partir do âmbito da cidade, já demonstrava que Platão percorria um caminho inverso ao padrão estabelecido milenarmente pela cultura oral. Segundo Havelock (1996, p. 249) a linguagem poética – cultura oral – constituía o *ethos* da sociedade grega.

O ponto de partida original está naquela época homérica quando a cultura grega fora de comunicação oral. Esse fato criou uma série de condições para a conservação e transmissão do *ethos* grego. [...] Por *ethos* entende-se, falando concretamente, um enunciado linguístico da lei pública e privada (incluindo a história e a tecnologia) comuns ao grupo e que exprimiam sua coerência com uma cultura.

Nessa perspectiva, e, segundo as afirmações de Havelock, podemos inferir que os educadores da Antiguidade Grega eram poetas da tradição mítica. Diferente dos dias atuais, os poetas na Antiguidade Grega se constituíam como autoridades nos mais diversos campos do conhecimento. Homero, por exemplo, não apenas se constituía num manual ético e administrativo, como também se institucionalizara como referência educacional por excelência na cultura helênica.

Segundo Platão (2001, 598d) os poetas encarnavam um papel onisciente cujo saber influenciava negativamente a medicina, a educação, as artes da guerra, o comportamento moral, a política das cidades.

Quando alguém nos anunciar, a respeito de outrem, que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exatidão do que qualquer especialista deve responder-se a uma pessoa dessas que é um ingênuo, e que, ao que parece, deu com um charlatão e um imitador, por quem foi iludido, de maneira que lhe pareceu um sábio universal, devido a ele não ser capaz de extremar a ciência da ignorância e da imitação.

Deste modo, é possível compreender que os educadores-poetas da época, por estarem sob os recursos das autoridades divinas quando recebiam das musas a palavra oracular, divinizavam-se no consenso coletivo. Dessa forma, os poetas se tornavam representantes dos deuses na terra dos mortais, garantindo um recurso de autoridade divina, favorável à credibilidade e à confiança nos conteúdos de suas narrativas poéticas.

As inúmeras referências e citações aos poetas que aparecem nos Três primeiros livros da *República* identificam como os gregos eram educados por meio da linguagem poética. Esse modelo tradicional de educação que Platão (2007, 326a) pretende superar na *República*, aparece descrito num trecho do diálogo *Protágoras*.

Os mestres assim agem e quando as crianças aprendem a ler e escrever e passam a compreender a palavra escrita, além da linguagem falada que era somente a que compreendiam antes, recebem obras de bons poetas para lerem em classe, tendo também que aprender de cor. Nessas obras, fazem contato com muitas exortações e numerosos trechos que descrevem de maneira elogiosa os bons homens de outrora, de forma que a criança, sem emulação, neles se inspire e anseie se tornar como eles.

Embora já houvesse o sistema da escrita à época de Platão, a mesma não havia se popularizado. Em grande escala se utilizava

a linguagem oral ou poética. Até mesmo os que podiam usufruir da escrita, resistiam-na por força da tradição, limitando o espaço da mesma frente à oralidade dos poetas que, por sua vez, transferiam para a escrita o seu estilo e a estética da oralidade quando escreviam suas narrativas.

Nesse sentido, a linguagem poética bem como sua intrínseca ligação com o divino na concepção mitológica do pensamento grego, havia preservado a conotação de “mistérios” na forma enigmática de suas falas. Com isto, a noção de mistério das narrativas míticas, direcionava os ouvintes das epopeias, aos impactos contundentes das sensações de terror, do surpreendente e do maravilhoso.

Tais sensações determinavam a mesma experiência estética para a grande maioria dos gregos da Antiguidade e, com esta experiência, estabelecia-se a afirmação daquilo que, com os olhos atuais, podemos chamar de inconsciente coletivo. Além de tudo, o mistério demarcava a hierarquização entre o sagrado e o profano, garantindo a postura reverente dos ouvintes diante dos poetas detentores dos conhecimentos ocultos. Em tom irônico, no diálogo com *Mênon*, Platão (2010, 99d) critica a divinização do poeta.

E estaríamos certos em classificar também como divinos aqueles que acabamos de indicar, ou seja, os que profetizam por inspiração divina e os que proferem oráculos, bem como todos os poetas, devendo nós classificar como não menos divinos e arrebatados os políticos, os quais se encontram inspirados e possuídos pelo deus quando conseguem proferir muitos importantes discursos, ainda que desconhecendo completamente o que dizem.

É possível observar nesse fragmento que, segundo Platão, o pretenso conhecimento dos poetas; constituía-se no grande trunfo dos deuses sobre as incertezas humanas, e, por sua vez, geravam

nestes, os temores ante as ameaças do presente e esperanças para um futuro melhor.

Os relatos míticos eram revelados pelas musas, as narrativas eram aceitas pelos ouvintes por intermédio da crença que permitia uma aproximação com o sagrado e com uma experiência com a realidade apenas verossímil. Assim, cada vez que uma determinada história era contada, ela se reelaborava, tanto no enredo discursivo, quanto na esfera empírica do inconsciente, tecendo traços comuns na memória coletiva e; preservando a experiência estética como a única condição do intelecto.

A linguagem poética se internalizava empiricamente nos indivíduos, pois sua estrutura oral e enigmática não permitia que as narrativas se encerrassem a apenas um término, dificultando, com isto, definições exatas no campo da ética, da política e da justiça. Com isto, Havelock (1996, p. 63) é decisivo, quando em sua crítica, o mesmo afirma a linguagem oral, como um problema para o estabelecimento da *Paideia* platônica, uma vez que está comprometida com a verdade. “[...] Aí está porque a disposição mental poética constitui para Platão o arqui-inimigo [...]”. Nessa perspectiva há de se deduzir que a palavra escrita seria um dos critérios imprescindíveis ao estabelecimento de um novo padrão mental favorável a disseminação do pensar filosófico. Portanto, a ascendência da filosofia se tratava realmente de substituir a linguagem oral, pela linguagem escrita.

Nessa perspectiva, Matos (2001, p. 246), sugere que a interpretação de Havelock ignora certos fatores, no pensamento platônico, que vão além d’*A República*, ou seja, ele “[...] amarra indissolavelmente a obra de Platão ao texto escrito e sustenta que a origem da filosofia não deve ser pensada como a passagem do mito à razão, mas como substituição do oral pelo escrito”. Segundo o respectivo autor, a crítica de Havelock não se refere especifica-

mente a *A República*, mas a todo o universo do pensamento platônico, incidindo em uma precipitada generalização crítica, “O *prefácio* não alude nem sequer aos textos em que Platão faz a defesa do ensinamento oral [...]” (MATOS, 2001, p. 246). Possivelmente Matos refere-se a um aspecto da filosofia de Platão cuja ênfase são as “doutrinas não escritas” vislumbradas no *Fedro*.

Assim, aquele que julga que legou instruções escritas com referência a qualquer arte, tanto quanto aquele que as herda alimentando a crença de que a escrita pode gerar resultados claros e certos, são pessoas inteiramente ingênuas e, ignorantes da profecia de Amon se pensam que as palavras escritas tem uma serventia que vai além de fazer lembrar [...] A escrita, Fedro apresenta esse estranho aspecto, e nisso se assemelha à pintura. De fato, os rebentos da pintura se colocam como se fossem seres vivos, mas se alguém lhes indaga alguma coisa, permanecem num solene silêncio. O mesmo ocorre com as palavras escritas (PLATÃO, 2008, 275de).

É possível inferir que, Havelock (1996) parece recair numa tautologia, uma vez que se reconhece que a escrita é um dos condicionantes históricos para o desdobramento da racionalidade e, esta, por sua vez, movida pelo desejo de verdade, dá a origem à escrita como representação abstrata da realidade objetiva.

Assim, a crítica do respectivo autor talvez não seja tão contundente para nos direcionar a um debate decisivo quando se refere à representação poética n’*A República*, pois nesta obra a crítica platônica tem como meta principal a verdade a partir do plano das ideias e, daí parte a sua crítica aos poetas e as artes.

5 Pressupostos sobre educação na perspectiva de Platão

Nessa acepção, surge o questionamento sobre a incompatibilidade da linguagem poética com o padrão de pensamento proposto por Platão. N’*A República*, o respectivo filósofo pensa em uma cidade ideal onde a

funcionalidade orgânica se dá nos moldes da perfeição contemplada no mundo das ideias. Nesta perspectiva, vale ressaltar que tal funcionalidade depende do conhecimento exato da realidade. A linguagem poética, segundo os diálogos platônicos, está repleta de incoerências, e não diz claramente e nem define com precisão aquilo que afirma como verdade. Segundo Platão (2001, 479cd), a linguagem poética não configura o conhecimento e nem a ignorância, mas está entre estes dois extremos fazendo uso de ambos e intercalando-os entre si, misturando-os e, concebendo meras opiniões como sendo certezas das coisas.

Também estas coisas podem ter dois sentidos, e não é possível ter delas uma concepção fixa como sendo ou não sendo, nem como sendo as duas coisas, ou nenhuma delas. _ Que hás-de então fazer-lhes? – perguntei eu -. Ou poderás dar-lhes melhor colocação do que entre o Ser e o Não-ser? Porquanto não parecerão mais obscuras do que o Não-ser relativamente a terem mais existência que o Não-ser, nem mais claras do que o Ser relativamente a terem mais existência que o ser. [...] _ Descobrimos, portanto ao que parece, que as múltiplas noções da multidão acerca da beleza e das restantes coisas como que andam a rolar entre o Não-ser e o Ser absoluto.

De acordo com a citação acima, Platão estabelece um referencial absoluto que ele denomina O Ser. Para Platão, o Ser Absoluto vai para além da esfera dos sentidos com suas variações e ambiguidades, e ainda muito mais além da transitoriedade da matéria cujo movimento é a degradação de uma forma existente para outra forma, num processo incessante.

Nesse aspecto, no cerne de seu pensamento, este referencial absoluto – O Ser – pode ser tomado sob três aspectos: como o *Sumo Bem*, numa perspectiva ética, como *O Belo* na perspectiva da experiência estética por excelência, e, como a *Verdade* numa perspectiva do conhecimento. Estes três aspectos do *Ser* podem ser bem ilustrados na sustentação da fórmula trinitária da divindade cristã que considera três elementos distintos entre si, mas consistentes numa só substância.

Dessa forma, a aquisição do conhecimento na epistemologia de Platão implica necessariamente na suprema experiência com O Belo, com o Sumo Bem e com a Verdade a um só tempo. Esta experiência seria o ponto máximo que deveria se dar o conhecimento e a experiência estética. A beleza na concepção de Platão (2010, 210e, 211b) é imutável e sem vestígios de contradição, contingências, enganos ou verossimilhanças. É o que sugere Sócrates, ao falar sobre a natureza do Belo no *Banquete*.

Quando alguém foi encaminhado até aqui na arte do amor, transferindo-se de contemplação em contemplação das coisas belas, fazendo-o numa progressão correta e regular, à medida que aproximar-se da meta das coisas do amor, terá a si numa visão extraordinária, bela em sua natureza [...] mas existindo sempre numa forma única, a qual é independente e por si, enquanto todas as coisas belas dele participam de um tal modo que, enquanto todas estão submetidas ao processo do vir a ser e ao perecimento, ele não se torna maior ou menor, não sofrendo a ação de nada.

Sob este prisma da beleza e da ordem, Platão identifica a justiça como a virtude principal para a constituição da cidade, pois a mesma, como já afirmamos, é um princípio organizador das incoerências no mundo dos sentidos ou das opiniões. Nessa definição, uma concepção incorreta a respeito da justiça tiraria a estrutura que torna possível a configuração republicana da cidade ideal.

Com a perspectiva de romper com a estrutura educacional da linguagem poética, Platão assume n’*A República* uma metodologia dialética de desconstrução dos ensinamentos propostos pelos poetas. No livro I, por exemplo, Platão (2001, 332b), lança uma crítica à Simónides, sustentando que este, como representante de um modelo educacional, fala de modo impreciso quanto à definição do que viria a ser a justiça. “[...] – Por conseguinte, Simónides falou, ao que parece, enigmáticamente, à maneira dos poetas, ao dizer o que era a justiça. [...]” Simónides, assim como os outros poetas, apresenta uma linguagem

que, por sua natureza, aceita a contradição em sua estrutura.

Assim, dentro da metodologia de Platão (2001, 332c), o mesmo procura corrigir logicamente a afirmação de Simónides, dando a entender que, por força da coerência de raciocínio, o poeta em questão talvez tenha dito: “[...] o pensamento dele era, aparentemente, que a justiça consistia em restituir a cada um o que lhe convém, e a isso chamou ele restituir o que é devido [...]”.

Ora, a implicação de uma concepção contraditória de qualquer afirmativa que se pretendesse como verdade a ser posta em prática na cidade, sobretudo quanto à justiça, comprometeria o projeto político exposto n’*A República*. Como já mencionamos acima, uma cidade nos moldes d’*A República* não subsistiria como uma reprodução fiel do que é estabelecido pelo mundo das ideias, sem um padrão ético coerente ou exato.

Nesse sentido, o que denota isto é a reação dos interlocutores de Sócrates quando eles se descobrem em contradição, isto é, alguns se surpreendem, outros se decepcionam, e outros ainda se desesperam por terem pautado sua conduta moral a partir de uma ética mal elaborada e acima de tudo, prejudicial a si e a toda cidade. Dessa forma, na perspectiva de Platão, podemos inferir que a morte de Sócrates constituiu-se como prova contundente do que a imprecisão da linguagem poética pode fazer a cidade, isto é ser injusta com os seus cidadãos.

6 Os poetas e os três graus do conhecimento

O Livro X d’*A República* representa o ponto alto da crítica de Platão às artes e aos poetas. Objetivando aplicar um argumento decisivo e expulsá-los da cidade ideal, Platão retoma o conceito de

imitação, de modo diferente de como fora tratado no Livro III, no qual admite a imitação parcial desde que seja a imitação das virtudes. Ao falar da educação dos guardiães da cidade, Platão (2001, 395c) afirma: “[...] se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie.[...]” Assim, Platão no Livro X d’*A República* estabelece uma hierarquia entre os diferentes graus do conhecimento. Para tanto, ele impõe o critério de ideia universal, a qual servirá de modelo para as ideias particulares.

Tomando como exemplo a ideia de cama, Platão identifica três graus do conhecimento deste mesmo objeto. O primeiro grau corresponde à realidade deste objeto, ou seja, é a ideia universal de cama. Neste nível de conhecimento não ocorre, dada a sua natureza absoluta, incertezas ou ambiguidades do conhecimento. Neste âmbito a ideia não é uma imitação, é antes um modelo a ser imitado. Já o segundo grau do conhecimento, considerado inferior, é a ideia particular. Assim, quando um marceneiro fabrica uma cama, ele imita por meio da sua arte-técnica a ideia universal do mesmo objeto. Para Platão, o campo das ideias particulares é permeado de incertezas e instabilidade do conhecimento. Vale considerar que, Platão reconhecia a importância das ideias particulares na hierarquia do conhecimento, dado o seu caráter intermediário ao conhecimento universal.

Seguindo nesta ordem, Platão (2001, 598b) estabelece um terceiro grau de conhecimento, o qual pode ser considerado como a imitação daquilo já é uma imitação. “[...] Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade? -- Da

aparência. [...]” Segundo Platão, este nível de conhecimento corresponde na verdade ao estado de total ignorância do indivíduo. Ao retratar uma cama em sua tela o pintor apenas simula a realidade deste objeto.

Nessa perspectiva, tanto os pintores quanto os poetas são produtores de falsas verdades, o que seria um problema para se estabelecer a exatidão no campo da ética e da justiça na cidade. Entendemos assim, que para Platão (2001, 597e), não há distinção entre pintores e poetas “[...] logo, também tragediógrafo será assim (se na verdade é um imitador) como se fosse o terceiro, depois de rei e da verdade; e bem assim todos os outros imitadores. – É provável. – Quanto ao imitador, chegamos, então, a acordo [...]”.

Platão (2001, 598bc) descredencia a classe dos poetas por estarem distante da verdade ideal, “[...] Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição.”

Portanto, na perspectiva de Platão, os poetas assumiram uma função imprópria no campo do saber, cujo parâmetro – da imitação da aparente verdade – prejudicaria o *ethos* da cidade. Com este julgamento, o filósofo, não mais admitiria que os poetas continuassem ocupando e representando, o padrão de pensamento e do conhecimento de modo geral que se produzia na sua *República*.

7 Considerações Finais

Nos dias atuais é comum desferir críticas referentes ao pensamento de Platão, devido o fato de ele excluir as artes, sobretudo a arte poética da constituição da cidade ideal. Nessa esfera, algumas afirmações casuais quando da defesa da arte enquanto discipli-

na integrante do currículo da Educação Básica recorre ao discurso de Platão, compreendendo-se que a respectiva censura às artes e aos artistas, no livro X d'*A República*, fora motivado por meros caprichos de uma insensibilidade estética.

Dessa forma, a oposição platônica estaria embasada apenas no sentimento de preconceito contra a esfera das sensações humanas, em função de uma perspectiva, asceta, desumana e matemática referente à realidade. Ver Platão apenas por esse prisma seria no mínimo reduzir a qualidade do debate entre a importância da razão e dos sentidos na constituição da experiência humana, inclusive com as artes.

Com a ressalva da ideia de censura das artes objetivando uma reforma social a partir da educação, consideramos neste artigo que a negativa de Platão não foi necessariamente contra as artes no modo como a concebemos atualmente. Conforme analisamos, diferentemente dos dias atuais, os poetas na Antiguidade Grega se constituíam como autoridades nos mais diversos campos do conhecimento. Nessa perspectiva, é necessário que se observe, atentamente, que pelo título da obra, *A República*, há um fator subjacente, anterior ao conteúdo da mesma, isto é, Platão não tinha como objetivo principal, tratar da arte poética quer defendendo-a ou acusando-a. Salvo se os poetas assumissem um papel de onisciência nas mais diversas áreas da experiência humana. Ao que tudo indica é o que ocorre n'*A República*.

Observamos que a reforma política incorria necessariamente numa reformulação de conceitos éticos existentes, oriundos da tradição mítica, sobretudo no que se refere à justiça. *A República*, que já pelo título esboça uma perspectiva política, inicia os seus diálogos nos livros I e II indagando sobre a questão da justiça, esboçando deste modo, uma abordagem inteiramente ética. Entretanto-

to, como se pode observar, a reformulação de conceitos puramente éticos dependia de uma reforma educacional, ou seja, uma mudança na condição estrutural de preservação do pensamento mítico que se assentava na linguagem poética. Na perspectiva de Platão, A arte poética como padrão educacional, estaria ocupando um lugar incompatível com a sua natureza, a qual se destina a proporcionar a experiência estética com *O Belo*, mas sendo que esta experiência não se traduz de modo conceitual.

Segundo os instrumentos teóricos apontados neste artigo, podemos concluir que a arte e a linguagem dos poetas, como padrão educacional, sustentando toda tradição mítica, não correspondia à exatidão do conhecimento na perspectiva de Platão, e, por isto também, não poderia conduzir a ação correta em termos de justiça e concretização da cidade ideal.

REFERÊNCIAS



ARISTÓTELES. **Metafísica (livro I e II), Ética à Nicômaco, Poética**. Tradução Leonel Vallandro et all. São Paulo: Abril, 1984. Disponível em: <https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_metafisica_etica_a_nicomaco_politica.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2015.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio à Platão**. Tradução Enid Abreu Dobransky. Campinas: Papirus, 1996.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Diálogos I Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas)**. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. Bauru: EDIPRO. 2007.

_____. **Diálogos III Fedro (ou do Belo); Eutifron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma)**. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2008.

_____. **Diálogos V O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias**. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. Bauru: EDIPRO. 2010.

ROUSSEAU, J-J. **Emílio ou da educação**. 3. ed. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **As confissões**. Tradução Wilson Lousada. São Paulo: Martin CLaret, 2011.

SCOFIELD, C.I. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução João Ferreira de Almeida. 4. ed. Wisconsin Ave: Publicações Espanholas, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução Ísis Borges B. Fonseca, 18 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau*



Luciano da Silva Façanha¹

Antonio Carlos Borges da Silva²

Resumo: No ano de 1757, D’Alembert publica para a *Enciclopédia* um verbete denominado *Genebra* no qual fazia referências aos costumes dos genebrinos e questionava a proibição do teatro em seu território sob o pretexto de proteger a juventude da corrupção dos costumes supostamente ocasionada pelos espetáculos teatrais. Segundo D’Alembert, Genebra estava equivocada quanto a esta questão e deveria, ao invés de proibir os espetáculos, regulamentá-los com uma legislação adequada. Estes fatos motivaram Rousseau a escrever as suas objeções às opiniões de D’Alembert. Segundo Rousseau, as artes teatrais não guardariam mais nenhuma relação com a moralidade cívica como se poderia constatar ao se analisar as origens da tragédia grega. O nascimento da tragédia está relacionado com uma *paideia*, isto é, com um ideal de formação ética do cidadão tendo em vista os interesses coletivos do Estado. O teatro moderno, segundo Rousseau, havia perdido seu *ethos* político e, caso não se submetesse ao juízo moral, poderia tornar-se uma “instância” corruptora dos costumes uma vez que os espetáculos subjugam a vontade à ilusão das aparências sociais em detrimento da essência humana. Desse modo, as artes cênicas oferecem ao público aquilo que este espera delas, de modo que as ações refletidas nos espetáculos dramáticos apenas reproduziriam a moral em vigor na sociedade; uma sociedade dege-

*Extraído de *Ipseitas*, São Carlos, vol. 5, n. 1, p. 36-49, jan-jun, 2019.

¹Professor de Filosofia da UFMA. lucianosfacanha@hotmail.com

²Mestre em Cultura e sociedade (UFMA). carlosfile@yahoo.com.br

nerada não poderia representar, por meio da arte teatral, uma outra moral senão aquela mesma em está prática. As críticas dirigidas aos espetáculos pelo filósofo genebrino, na referida obra, estão, pois, em consonância com o pressuposto hipotético da benevolência da natureza humana e sua conseqüente degeneração em sociedade. Como equivalente funcional dos espetáculos teatrais fechados, Rousseau propõe as festas cívicas ao ar livre nas quais as pessoas teriam a oportunidade de interagir entre si e poderiam desfrutar do prazer da convivência simples e da amizade mútua em perfeita “sintonia” com a natureza. Defende-se que o cerne da crítica de Rousseau ao teatro na *Carta a D’Alembert* está amplamente fundamentado na crítica da função social das artes na medida em que o progresso destas está relacionado com a formação e desenvolvimento dos hábitos e costumes dos povos civilizados. Portanto, pode-se afirmar que as artes estão indiscutivelmente associadas à política, de modo não ser possível pensar isoladamente a estética fora do campo da filosofia social e política em Rousseau, no contexto geral de uma crítica da cultura.

Palavras-chave: Artes. Sociabilidade. Natureza. Rousseau.

Abstract: In the year 1757, d’Alembert publishes to the encyclopedia an article named Geneva in which made references to the customs of the genevans and questioned the ban on Theater in your territory under the pretext of protecting the youth of corruption of morals supposedly caused by theatrical performances. According to d’Alembert, Geneva was misguided in this respect and should, instead of banning the shows, regulate them with appropriate legislation. These facts prompted Rousseau to write their objections to D’alembert. According to Rousseau, the theatrical arts don’t they’d store any relationship

with the civic morality as one might see when examining the origins of Greek tragedy. The birth of tragedy is related to a *paideia*, that is, with an ideal of citizen ethics training in view of the collective interests of the State. The modern theater, according to Rousseau, had lost your political ethos and, if we do not submit to moral judgment, could become an “instance” corrupting Customs once subjugated shows will the illusion of appearances at the expense of social human essence. Thereby, the performing arts offer the public what this waiting for them, so that the actions reflected in dramatic shows just reproduziram the moral force in society; a degenerate society could not represent, through theatrical art, another moral if not that same is practice. The criticism to the performances by the philosopher of Geneve, in that work, are therefore in line with the hypothetical assumption of goodwill of human nature and your consequent degeneration in society. As functional equivalent of theatrical shows closed, Rousseau proposes civic outdoor parties in which people would have the opportunity to interact with each other and could enjoy the pleasure of simple coexistence and mutual friendship in perfect “tune “with nature. Argues that the core of the critique of Rousseau to the theater in letter to D’Alembert is widely based on the critique of the social function of the arts as the progress of these is related to the formation and development of habits and customs of the people civilized. Therefore, we can say that the arts are arguably linked to the policy, so it is not possible to think in isolation the aesthetics out of field of social and political philosophy in Rousseau, in the general context of a critique of culture.

Keywords: Arts. Sociability. Nature. Rousseau.

No ano de 1757, D’Alembert publicou no sétimo volume do dicionário da Enciclopédia, sob a direção editorial de Diderot, um

verbete denominado Genebra no qual fazia observações acerca dos costumes dos habitantes de Genebra ao mesmo tempo em que lançava críticas à postura ortodoxa das autoridades religiosas locais.

Em síntese, esse verbete afirmava que Genebra estava equivocada ao proibir a instalação de um teatro de comédia em seu território sob o pretexto de proteger sua juventude da corrupção moral que tais espetáculos supostamente acarretariam. Contudo, caso a República de Genebra permitisse a instalação das companhias de teatro e regulamentasse juridicamente seu funcionamento, as artes cênicas poderiam contribuir para o aperfeiçoamento dos costumes, podendo até mesmo tornar a república de Genebra um modelo de virtude e progresso a ser imitado pelo resto da Europa.

Para D’Alembert, a imoralidade que, em Genebra, frequentemente se atribuía aos artistas comediantes não seria decorrente de um juízo estético em si, e as razões jurídicas dessa ação estavam, por sua vez, fundadas em razões morais e teológicas na medida em que eram sabidamente toleradas pelas autoridades de Genebra algumas representações teatrais grosseiras e até mesmo sarcásticas sobre os costumes dos genebrinos.

Em resposta a essas opiniões, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escreveu o ensaio intitulado *Carta a D’Alembert* no qual faz várias considerações críticas acerca da lógica da representação teatral e acusa as artes cênicas de corromper os costumes e causar a perda da autenticidade humana. Na *Carta a D’Alembert*, Rousseau desenvolve, à semelhança de Platão³, uma

³Os guardiões não devem imitar certas espécies de comportamentos, mas “se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixaza, não devem ser capazes de praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade” (PLATÃO. A República, Livro III, 395e; e). Acrescente-se que aquilo que se aplica ao guardião, aplica-se, pela via

argumentação crítica à imitação teatral com viés marcadamente moralista, conforme observa Marvin Carlson (1997, p 146):

Com a crescente influência de Voltaire e com as [ideias] mundanas parisienses nessa (segundo Rousseau) comunidade ainda intacta, viu-se instigado a replicar a semelhante proposta. Sua primeira obra importante publicada, a *Lettre à M. d’Alembert [Carta ao Sr. d’Alembert]* (1758), lançou Rousseau no papel de um Platão moderno defendendo uma república calvinista contra a corrupção. De fato, num ensaio acrescentado, *De l’imitation théâtrale [Da imitação teatral]*, Rousseau apela diretamente a Platão, desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República* (grifo do autor).

Na *Carta*, Rousseau censura o posicionamento adotado por D’Alembert e faz uma apologia da interdição legal aos espetáculos reafirmando os fundamentos morais da mesma.

Assim, o núcleo da argumentação de Rousseau está estruturado a partir da ideia de moralidade teológica que sustenta uma crítica política da função social da arte, em especial, das artes dramáticas e sua atuação sobre o imaginário social. O ensaio *Carta a D’Alembert* ratifica as posições ideológicas de Rousseau ao tempo em que pode ser classificado dentro dos outros textos programáticos cuja temática o *Discurso sobre as ciências e artes* (1749) havia inaugurado alguns anos antes. Assim, a crítica aos espetáculos dirigida por Jean-Jacques Rousseau figura como corolário do pressuposto axiológico segundo o qual o homem é naturalmente bom, mas que se degenera ao entrar em contato com a sociedade.

Já no prefácio da *Carta*, é possível assinalar a preocupação com uma moralidade pública: “Justiça e a verdade, eis os primeiros deveres do homem. Humanidade e pátria, seus primeiros afetos” Rousseau (2015, p. 27). No mesmo trecho, o genebrino continua o

da dedução, também aos cidadãos, pois se é verdade que o guardião tem seu modelo de imitação nas virtudes, eles mesmos devem tornar-se modelo de virtude para demais membros do corpo político.

seu raciocínio, concluindo o seguinte: “Todas as vezes que arranjos particulares o fazem mudar essa ordem, ele é culpado”. Nas *Confissões*, Rousseau (1964, p. 376) reafirmara os fundamentos de sua filosofia moral, apontando a origem do mal exterior ao homem. O homem, apesar do fato de que este pratica o mal, o faz justamente por causa de sua condição a que submeteu a sociabilidade. Portanto, toda e qualquer ação contrária à natureza terá como resultado o mal: “Insensatos, que vos queixais permanentemente da natureza, sabeis que todos os vossos males provêm de vós mesmos” (ROUSSEAU, 1964, p. 376).

Rousseau atribui como característica essencial das artes cênicas a função de agradar, pois como afirma o autor da *Carta*: “lançando um primeiro olhar vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento[...] e se é verdade que o homem precisa de entretenimentos, [...] eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda a diversão inútil é um mal [...]”. (ROUSSEAU, 2015, p. 44)

Segue-se que os espetáculos visam sobretudo ao prazer que estes podem causar. Assim, afetando o gosto dos homens, os espetáculos agem de forma a torná-los escravos de uma diversão estranha à sua natureza. Para Rousseau, isso ocorre porque neste caso, “é o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma diversão estranha”. (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

Rousseau afirma ainda a impossibilidade de se considerar as qualidades das artes teatrais em relação a si mesmas na medida em que o principal objetivo do espetáculo é agradar ao público, pouco importando se existe alguma utilidade ou não, desde que agrade. Neste sentido, Rousseau (2015, p 46) afirma o seguinte: “quan-

to às espécies dos espetáculos, ela é necessariamente determinada pelo prazer que eles proporcionam, e não pela utilidade”. Por essa razão, há entre os variados povos, diversos modos de espetáculos. Para um “povo intrépido, grave e cruel”, são mais propícias festas mortíferas e perigosas onde se ressaltem o valor e o sangue frio; para um povo feroz e ardente, são mais adequadas cenas com combates e paixões ardentes. Desse modo, é inútil querer considerar que as peças de Menandro, feitas para Atenas, ficassem bem em Roma que sob a República, serviam mais os espetáculos dos gladiadores exaltando a coragem e o valor dos romanos inspirando nos cidadãos o amor da crueldade e do sangue.

Contudo, Rousseau não se mostra contrário ao teatro em si mesmo. Ademais, para Rousseau, como afirmado anteriormente, não se pode considerar os espetáculos teatrais como bons ou maus em si mesmos, pois os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele é que podemos determinar suas qualidades absolutas (ROUSSEAU, 2015, p.46). Contudo, ainda se pode fazer um juízo de valor sobre o teatro considerando as particularidades de cada povo. Mas não se deve ir além deste limite. Vê-se que não é a arte em si mesmo que Rousseau ataca, mas sim o uso político que delas se pode fazer. Conforme comenta Garcia;

Parece claro que a crítica de Rousseau ao teatro é mais uma crítica às concepções, às expectativas e à valoração que se atribuem à cena teatral e menos uma crítica ao teatro em si mesmo. A degradação e a perfeição dos espetáculos só pode ser dita em relação às verdadeiras relações entre as coisas. Se os defensores do teatro não pretendessem ver uma correspondência entre a realidade e a sua imitação, não haveria porque criticar o teatro. Por isso, a questão não pode ser reduzida unicamente a um problema de bom ou de mau gosto público. (GARCIA, 1999, p. 160).

Rousseau reconhece forçosamente que a natureza humana é uma, conforme afirma:

[...] o homem é uno admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é para eles em tal tempo e em tal lugar. (ROUSSEAU, 2015, p. 45).

De fato, as artes cênicas, conforme afirma Rousseau, representam um quadro geral das paixões humanas. Todavia, essa representação não possui uma autonomia artística. A representação artística está, portanto, rebaixadas:

O teatro, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora, e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. (ROUSSEAU, 2015, p. 46).

Segundo, Rousseau (2015, p. 44) os homens “têm a necessidade [natural] de ligar os corações ao palco”. A sociabilidade é justamente a condição que faz os homens ligarem-se entre si, formando o vínculo social mediado pelo trabalho e pela diversão (mas nunca a ociosidade serviu como fundamento social). A questão é que “acreditamos reunir-nos no espetáculo, e é ali que cada um se isola; é ali que vamos esquecer os amigos, os vizinhos [...] para nos interessarmos por fábulas, para chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos à custa dos vivos” (ROUSSEAU, 2015, p. 45).

Posteriormente D’Alembert (1717-1783) respondera às críticas contidas na Carta de Jean-Jacques Rousseau, assinalando que Rousseau aplicara à questão dos espetáculos seu princípio geral da bondade natural do homem. Com isso, segundo D’Alembert, sua argumentação filosófica fundamentada sob princípios hipotéticos irreduzíveis, tornavam particularmente difíceis quaisquer objeções:

Senhor, o caráter da filosofia de V. Sa. é firme e inexorável em sua marcha. Postos os princípios, as consequências são o que podem ser; tanto pior para nós se são desagradáveis; mas, por mais que elas o sejam, nunca são o bastante para obrigar V. Sa. a reconsiderar os princípios. (*In* ROUSSEAU, 2015, p. 190).

Vê-se que princípio axiomático da bondade natural do homem é tomado como fundamento da concepção rousseauiana sobre o homem. E qualquer tarefa de se apontar a origem do mal sem se recorrer a reduções de princípios é do ponto de vista da argumentação é insofismável. Vale dizer quanto ao mal que este tem sua origem no próprio corpo social e não na natureza.

Em decorrência desta premissa hipotética, Rousseau interpõe uma forte objeção aos iluministas que defendem a positividade da função social das artes teatrais. Para Rousseau, os espetáculos dramáticos, tais como são representados na modernidade, poderiam concorrer para a corrupção da moralidade social e acarretar o apagamento dos sentimentos naturais dos homens.

Para Rousseau, a natureza é produto da criação divina e, como tal, a natureza preserva, essencialmente os atributos derivados da sua condição de coisa criada. Nesse sentido, subjaz, por uma questão de princípio, o fundamento da igualdade que resguarda a liberdade humana em termos naturais. Sendo livre, o homem é, por isso mesmo, bom.

Rousseau vê na natureza uma ordem sagrada, uma inteligência que organiza e a dinamiza a natureza em todos os seus aspectos. Portanto, o simples método direto e sistemático de observação da natureza revelaria os modos de existir autênticos que a constituem enquanto tal. Como a natureza em si, todos os homens são criaturas, de onde se conclui que todos os homens são ontologicamente idênticos, considerada a ordem da criação divina.

Assim, a melhor definição de homem deveria necessariamente reportar-se ao seu estado natural, mais próximo do criador quanto possível, pois “tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem” (ROUSSEAU, 1995, p. 09).

A liberdade é uma faculdade (atributo ontológico) dada ao homem pelo Criador, mas que o homem pode dela dispor (livremente) de acordo com o que melhor lhe convier, posto que sendo uma faculdade, esta deverá ser “exercitada” por ele. Decorre, portanto, deste aspecto da natureza humana, a necessidade utilitária da educação como auxílio ao homem como meio pelo qual e possa atingir a consciência e a apreensão do mundo e de si mesmo, pois os maiores mestres são sempre a natureza e a própria razão.

Por essa razão, a liberdade é uma qualidade essencialmente humana por definição; o homem é, pois, na sua constituição natural, um ser livre, uma vez que “o homem nasceu livre e por toda a parte ele está agrilhado” (ROUSSEAU, 1996, p. 09). Tendo definido a natureza do homem pela sua liberdade, portanto, como uma característica não apenas ontológica, mas também histórica, cumpre investigar, a partir desta hipótese, o que causa a corrupção da natureza humana.

Portanto, o jugo que submete o homem em toda parte não tem seu fundamento na natureza, uma vez que, na natureza, o fundamento da existência humana é a liberdade. Ora, se a perda da liberdade (caracterizada por todas as formas pelas quais os homens se afastam da natureza) não está fundamentada na ordem natural, resta demonstrar que a liberdade foi solapada pela ordem social.

Todo o trabalho intelectual de Rousseau será no sentido de

estabelecer teoricamente as condições de resgate da liberdade obliterada pelas civilizações.

A partir do momento em que Rousseau constata que o que é autêntico foi preterido pelo inautêntico e que a ordem social está fundamentada em fingimentos recíprocos e em falsas representações da realidade, torna-se necessário emitir um juízo crítico acerca desse estado de coisas e defender contra tudo e contra todos uma ética e uma estética da transparência.

O homem natural é transparente. Quem quer que veja seu exterior, verá seu interior, pois ele não tem nada a esconder. O homem natural é tal como se mostra. Ele não se oculta por detrás de modos polidos ou de costumes cortesãos. Ele é o que é. Por essa razão é possível dizer da unicidade do homem. É possível, por meio dessa categoria, abstrair sua essência a partir da qual será contraposta todas as circunstâncias historicidade humana.

Ao contrário, o homem civilizado perdeu sua essência e vive no mundo da aparência no qual absolutamente tudo é artificial. O homem civilizado adota para si a moral das massas. Segue o que se lhes manda seguir; vive como se lhe ordena viver. E desse modo vai tecendo as teias com as quais será envolvido e aprisionado. Para Rousseau, todos os homens civilizados são, de uma forma ou de outra, escravos, pois “aquele que se crê senhor dos outros não deixa de ser mais escravo do que eles” (ROUSSEAU, 1996, p. 09).

Para Rousseau, o teatro moderno está em decadência e este representa no palco, aquilo que não existe mais na sociedade. Perdeu-se, por força do desenvolvimento histórico, o ideal de política cultivado pelos gregos na antiguidade, isto é, perdeu-se a noção do

que seja o interesse do Estado. Por não ter mais o que representar uma vez que, dado o progresso dos povos, perdeu-se a ideia de virtude política, o teatro busca agradar a opinião pública, colocando em seu lugar, o tema do amor. Não obstante, a concepção de amor representado nos espetáculos, tanto nas comédias como nas tragédias, não apresenta nenhuma utilidade para cidade. Assim como a sociedade está dividida em classes sociais, assim também o amor representado no teatro é um amor em sentido privado, portanto destituído de seu altruísmo e substituído pelo egoísmo individualista.

O amor retratado no drama moderno seria mais um artifício da classe burguesa para multiplicar o quadro de suas paixões e vícios. Para Rousseau foi justamente em decorrência dessa perda do ideal político que nasceu o gênero do romance ou das peças dramáticas tão ao gosto da burguesia setecentista.

Conforme assinala Façanha (2015, p. 59):

Assim, após a constatação dessa substituição, tanto da comédia quanto da tragédia, de suas verdadeiras belezas ocultas por um quadro sedutor, o amor foi reforçado, substituindo a força cômica e a energia trágica pelos interesses desse perigoso ‘amor paixão’; ou seja, tema romanesco por excelência, de sorte que se nota claramente que o foco a ser criticado não é somente o teatro, mas, na mesma proporção, o romance.

Portanto, conforme se pode inferir, começa a desenvolver-se o raciocínio do filósofo em torno da questão moral, para a qual, o pano de fundo é a ideia de contraste entre a aparência e a essência das coisas. Não cabe ao homem agradar aos outros, muito menos este deve ser o seu dever quanto menos nesta ação se constituir em verdadeira ocultação da verdade moral e da justiça. É mais preferível, pois, ter poucos amigos, porém verdadeiros, a ter que se fazer amigos de todos, sendo-lhes falso com cada um.

Para Rousseau há uma máxima com relação aos costumes de um

povo que pode ser sintetizada do seguinte modo: “um povo muitas vezes tem costumes que despreza, ou estará pronto a desprezar tão logo ou-sarem dar-lhe o exemplo”. (ROUSSEAU, 2015, p. 09). Um dos toques de genialidade nas artes consiste em captar essas circunstâncias exatas e provocar ao que se poderia chamar de “revolução dos costumes”. Os costumes antigos e os preconceitos arraigados de um povo não devem ser desafiados nem mesmo no palco. Foi precisamente o que aconteceu a Molière, com seu *Misanthropo*, que foi apresentado ao público antes que este estivesse maduro o suficiente para poder apreciá-lo, fato este que causou o fracasso da referida peça já na sua estreia.

Este é mais um argumento de Rousseau que reforça sua tese de que o teatro se adequa à opinião pública ao invés de moldá-la. Aqui também se poderia apontar uma contradição no argumento de Rousseau sobre o poder pedagógico do teatro não fosse a ressalva de que apenas em algumas circunstâncias particulares, as artes miméticas podem introduzir ou modificar certos costumes e gostos. Todavia, essa capacidade de modificar os costumes não deriva do teatro em si mesmo, mas sim do desenvolvimento histórico porque passam as sociedades e povos em geral: eles mudam suas artes ao tempo que transformam historicamente seus gostos. Para Rousseau (2015, p. 48): “o efeito geral do teatro é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões”.

Rousseau considera que há uma assimetria entre a razão e emoção no modo de representação teatral. Em geral, os homens são retratados pelas mãos dos artistas como alguém tomado pelo ardor amor ou pela fúria.

Não que seja um equívoco retratar as paixões, o problema ocorre quando se dá a algumas paixões o colorido particular que espera o público, pintando-se umas de cores mais detestáveis que ou-

tras. Assim, o teatro representa o homem muitas vezes dominado por tais paixões; arrastados por ela torna-se cego perante a razão. E a razão, segundo Rousseau, “não tem valor algum no palco”. Portanto, “um homem sem paixões, ou que sempre as dominasse, não seria capaz de interessar a ninguém no palco” (ROUSSEAU, 2015 p. 47).

Desse modo, não se deve atribuir ao teatro o poder de modificar os costumes nem os sentimentos, afirma Rousseau. No máximo, ele pode retratá-los do melhor modo possível. Caberia aos autores o melhor modo de “pintarem os quadros dos desejos e paixões gravadas nos corações dos homens” já corrompidos pela sociedade.

Não podem representar o homem natural, pois se assim o fosse, já não haveria mais público para aplaudi-los, pois, os homens estão demasiadamente habituados a apreciarem somente aquilo que se lhes parece mais prazeroso, conforme o grau de degeneração em que se encontram.

Rousseau também nega que o teatro possa instruir o público; a razão disso é muito simples. Em geral, o teatro destina-se a entreter a plateia e para isso deve amoldar-se à opinião pública. Portanto, ao invés de educar a opinião pública submete-se à degradação de ter que viver às custas do público pagante.

Após analisar as qualidades dos espetáculos Rousseau conclui que “o efeito moral do espetáculo e dos teatros não pode nunca ser bom nem salutar em si mesmo: já que, contando apenas suas vantagens, não vemos aí nenhuma utilidade real, sem os inconvenientes que a superem”. (ROUSSEAU, 2015, p. 86). Portanto, não tendo o teatro nada que possa contribuir para o aperfeiçoamento dos costumes, ainda concorre para corrompê-los na medida que além de “favorecer nossas inclinações” ele ainda pode contribuir para a

ascensão de outras paixões muito mais propensas a escravizar-nos.

Assim, os espetáculos contribuiriam para criar uma dependência mútua entre os artistas e o público. A preocupação explícita com a opinião pública muitas vezes manifestadas nos prefácios das obras era uma prova de que não era opinião pública verdadeiramente o objeto de instrução do teatro, mas sua mestra. Muitos autores atestavam suas preocupações para com o público. Como bem observa Carlson (1997, p. 137-138):

Prosper jolyot de Crébillon (1674-1762), o maior autor trágico de começo do século, ateu-se estritamente ao credo neoclássico tanto nas peças como nos prefácios. No prefácio a *Atreue Tiestes* (1707), jacta-se do cuidado que tomou em amenizar os detalhes cruéis do drama original, de modo a não ofender nem a “delicadeza” de seu público nem as bienséances. No prefácio a *Electra* (1708), admite criar uma intriga um pouco mais complexa que a do original, mas pede que essa falta seja escusada, já que torna a peça mais interessante para o público moderno. Ainda assim, no prefácio de suas obras reunidas (1750), ele pede desculpa pelas ofensas às regras ocasionalmente encontradas em suas peças, por mais que estas agradassem ao público. É um erro perigoso, diz ele, ‘pretender que um defeito que produz grandes belezas não deva ser considerado um defeito’.

Os espetáculos imitam a realidade. Segue-se que haverá sempre o perigo premente de que os cidadãos possam tomar por realidade a imitação e com isso julgar as coisas pela sua representação e não pelo que são na realidade.

Rousseau não somente não reconhece a função de utilidade pedagógica do teatro moderno quanto aventa vários tipos de “perigos sociais” que podem ser resultados da ruptura ontológica da natureza do homem. Assim, o problema estético não pode ser dissociado do problema ético. Se as “artes miméticas” imitam a vida, elas devem ter como limite para sua representação a própria natureza.

Desse modo, estão indefectivelmente interligados – tanto a na-

tureza quanto a estética – no mesmo plano histórico-ontológico na medida em que “a imitação da natureza é igualmente a imitação da virtude e a moral é o objeto próprio da arte” (PRADO JR., 1975, p. 09).

A imitação, enquanto “razão de ser” das artes, deve ter como objeto uma abstração moral onto-historicamente determinada pelo o axioma da “bondade natural do homem” tal como pode ser percebido a partir “da voz da natureza”. Os ecos dessa bondade que ressoam nos corações dos homens os faz voltar a si mesmos; condição essa que não é não favorecida pelos espetáculos da modernidade:

Exclui-se, portanto, desde o início, que uma forma qualquer de arte possa guardar seu valor, se entrar em conflito com a virtude: a imitação da bela natureza é por assim dizer espontaneamente moral, mesmo quando se choca com a decência e com as ‘bienséances’ – não há valores puramente estéticos. (PRADO JR., 1975, p. 09).

Portanto, há que se falar em uma certa limitação da arte pela moral. A imitação teatral não pode ser pensada fora da esfera da moral uma vez que, como julgam os próprios defensores do teatro, ela exerce, queiramos ou não, uma função político-pedagógica.

Julgada desse modo, a representação teatral não deve simular os vícios e paixões dos homens, porque assim sendo, ela se torna em si mesma uma instância corruptora dos costumes.

Assim, o teatro confunde as coisas e apresenta a causa e consequência do mal, indistintamente, de modo que se confunde o cidadão honesto com o celerado e que não se deixa de enfatizar o bem com que são laureados os maus em prejuízo da justiça.

Sendo o homem e a sociedade o que são, isto é, o homem bom e a sociedade origem de todos os males, conclui-se que o estabelecimento dos espetáculos, é por si somente, uma demonstração de que as leis não bastam para obrigar um povo corrompido a ter bons cos-

tumes; o que provaria que a lei falhara bem no ponto em que deveria ser mais eficaz, a saber, em evitar a instalação de abusos antes que estes pudessem se desenvolver. A melhor lei, portanto, não é aquela que educa os costumes, mas aquela que afasta a possibilidade de tais costumes virem a se tornar “naturais”. Ainda segundo Rousseau (2015, p. 49) “as leis não têm nenhum acesso ao teatro, cujo menor constrangimento seria um sofrimento e não uma diversão.

Portanto, a única forma de um governo agir sobre os costumes é por intermédio da opinião pública. Em sociedade, é a opinião pública que dita os costumes. “O homem social não vive em si mesmo, mas da opinião dos outros e são seus julgamentos que ordenam tudo, pois se na solidão, os nossos hábitos nascem de nossos próprios sentimentos naturais, na sociedade eles nascem da opinião dos outros”. De forma que, mesmo sabendo que a felicidade deve ser o maior de todos os bens, “a única felicidade considerada pela maior parte dos homens é ser considerado feliz” (ROUSSEAU, 2015, p. 96-97).

O teatro francês setecentista entrou no século XVIII repetindo em boa parte os enfoques e preocupações preponderantes do final do século XVII. Parte da teoria do teatro basicamente ainda se prendia à ideia clássica de superioridade da tragédia em relação à comédia. Podem-se observar as disputas, na época, em trabalhos como o de Alain-René Le Sage (1667-1748), um dos primeiros autores que tentou superar essas polêmicas com sua peça *O diabo coxo* (1707). Sage defende que, naquilo que diz respeito a uma obra cômica ou trágica, ambas requerem um gênio diferente, mas igual habilidade (CARLSON, 1997, p. 137).

Assim, aproximando-se da teoria clássica do teatro que considerava a comédia como um gênero menos importante nas artes ciências, Rousseau considera que entre os tipos de representação

teatral, a comédia é a que mais tem degradando-se moralmente. O comediante é, entre os homens, o ser mais abjeto e desprezível na medida em que ele é um “especialista” do fingimento e da imitação de tudo quanto possa ser sem, contudo, ser nada: “Qual é o talento do comediante?”. Indaga Rousseau retoricamente.

Ora, o talento do comediante consiste justamente, conforme afirma o genebrino, na exímia “a arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas”. (ROUSSEAU, 2015, p. 97).

E o comediante, dada sua própria condição, mostra-se sempre pronto a esquecer de seu próprio lugar, de tanto ocupar o do outro; de tanto imitar os outros, perde a identidade pessoal e, portanto, sua autenticidade. Logo, a crítica feita ao teatro enquanto representação e tendo a figura emblemática o comediante, Rousseau permanece de acordo aos seus princípios fundamentais, uma vez que, a sociedade, assim como o teatro, são uma representação inadequada da natureza humana.

Por fim, Rousseau se opõe fortemente aos ideais estéticos iluministas que consideravam a perfeição artística dos espetáculos como fator imprescindível para educar a opinião pública compartilhando os valores cosmopolitas. De modo que, querendo formar os homens, conseguiam, no máximo, reproduzir um cidadão civilizado para uma sociedade degenerada. Os valores transmitidos pelos espetáculos dramáticos estavam, de qualquer modo, em desacordo com a natureza humana. Portanto, os objetivos buscados pelo artista tornavam-se inatingíveis na sociedade, pois ou eles degradavam a natureza humana ou a alçavam a um ideal abstrato sem efeitos práticos:

É um erro, dizia o grave Muralt, esperar que se mostrem fielmente nos espetáculos as verdadeiras relações entre as coisas: pois, em geral, o poeta só pode degradar essas relações, para fazê-las concordar com o gosto do povo. No cômico, ele as diminui e as coloca abaixo do homem; no trágico, ele as estica para torná-los heroicos, e os coloca acima da humanidade. Assim, eles nunca estão à sua medida, e sempre vemos no teatro seres diferentes de nossos semelhantes. (ROUSSEAU, 2015, p.55).

Considerações Finais

É certo que Rousseau, ao escrever a Carta, como ele mesmo de fato chega a afirmar, estivesse agindo em defesa de sua pequena Genebra. Se, mesmo para uma grande cidade como Paris, os espetáculos eram causa e efeito ao mesmo tempo de uma distensão ou ruptura do cimento social que são os costumes e acarretaram danos políticos (e dele se alimentado) de grandes proporções, isso era mais verdade ainda, tratando-se de uma cidade com ‘apenas 24 mil almas’, na qual, pelo fato das pessoas conhecerem umas às outras, constituir-se-ia um perigo ainda maior, expor-se no teatro, suas fraquezas morais.

A *Carta* é um ensaio que envolve várias questões. Contudo, é possível afirmar que o teatro é o tema unificador dessas questões e é em torno do teatro que o filósofo genebrino elabora sua crítica à imitação às artes cênicas destacando seus efeitos morais sobre a plateia. Rousseau descreve metaforicamente o mundo como um grande palco teatral no qual as paixões humanas encontram o cenário propício para desenvolverem-se. É necessário, pois, vigiar os homens de si mesmos para que não cedam às ilusões e às armadilhas que os espetáculos podem acarretar.

No estado de natureza, não há linearidade histórica. O ho-

mem se conserva sempre do mesmo modo, uma vez que não há sociedade e desde que se aceite que a natureza humana não sofra determinações de quaisquer ordens. Não há um contínuo. Não há progresso, nem mesmo uma liberdade de forma ativa. Tudo acontece sempre do mesmo modo, e tal qual os outros autômatos, o homem existe sem ter a verdadeira consciência de seus atos.

Tudo isso muda quando o homem se lança na história e modifica seus hábitos e costumes pelo desenvolvimento do progresso artístico e científico. No momento da passagem do homem natural ao homem civil, este será marcado para sempre como um ser histórico. A história passa a ser concebida então como uma história linear. Isso significa dizer que a passagem do tempo transfigura o homem; modifica-o e torna-o um ser do devir, um ser que não mais está preso ao presente.

Nesse sentido, segundo Rousseau, o progresso das civilizações teria a função de desenvolver historicamente no homem as paixões que, solitário, não as desenvolveria. Assim, as artes e as ciências se somam para formar no homem uma espécie de “segunda natureza”, ou a “natureza da cultura”.

A teatralidade, portanto, deve ter o caráter de verossimilhança, como de todo modo, a teoria clássica do teatro já havia consagrado desde Aristóteles. Mas Rousseau vai além e defende que a teatralidade só tem utilidade na medida em que retrata os quadros da verdade inscrita nos corações dos homens. Mesmo que o teatro consiga despertar a benevolência natural do homem, ela se apaga as pessoas deixam o teatro.

Mas a natureza inscreveu as verdades simples na alma dos homens e toda e qualquer função própria das artes consiste em não ofuscar essas verdades. Mas se for o caso de haver espetáculos, os caracteres

teatrais deverão estar dispostos de tal modo a instruir os homens a praticar a virtude e abandonar os vícios. O teatro, portanto, não instrui, pois somente a razão e a natureza são verdadeiramente os mestres dos homens. Quanto ao teatro, apenas retrata os vícios próprios dos homens civilizados contribuindo para fortalecê-los ainda mais.

Resta claro que devido à natureza do mal – sendo esta social – o único remédio a ser aplicado a ele, devido à sua natureza, é o remédio social. O fármaco que poderá remediar a infelicidade humana deve ser buscado na própria sociedade. Contudo, é necessário ter bom senso na aplicação desse remédio, pois, se este for mal aplicado, produzirá efeito inverso o que acarretaria no proporcionalmente a infelicidade entre os homens.

Para o lugar de um teatro de comédia ou drama, Rousseau propõe a ideia de festa cívica. Pequenos e grandes festivais nos quais os cidadãos teriam a oportunidade de experimentar a simplicidade do convívio social. Nestes acontecimentos não existiria distinção alguma em razão de classe social ou poder econômico.

Retorna-se, desse modo, ao princípio pelo qual Rousseau critica a sociedade, qual seja, o princípio da igualdade política sem o qual não pode haver a liberdade; e sem liberdade, toda e qualquer sociedade está irremediavelmente condenada à ruína.

REFERÊNCIAS



CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FACANHA, Luciano da Silva. A Representação do Amor nos Quadros das Paixões: da Crítica Teatral ao Árduo Consentimento do Romance. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 38, n. spe, p. 57-70, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732015000400057&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 13 de setembro de 2017. Edição Especial.

GARCIA, Claudio Boeira. **As cidades e as cenas: a crítica de Rousseau**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Clássicos).

_____. **Carta a D'Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

_____. **Confissões**. Tradução de Fernando Lopes Graça; introdução de João Gaspar Simões. 2 ed. Lisboa: Portugalia, 1964.

_____. **Emílio ou Da educação**. Tradução. de Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Rousseau: Da teoria à prática**. São Paulo: Ática, 1976.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO JR., Bento. **“Gênese e estrutura dos espetáculos: Notas sobre a Lettre à d'Alembert de Jean-Jacques Rousseau”**. Estudos CEBRAP 14, São Paulo: Brasiliense, 1975.

Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau*



Luciano da Silva Façanha^{1*}

RESUMO: Na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, Rousseau responde às questões que aparecem no verbete *Genebra*, publicado no volume VII da *Enciclopédia*. D’Alembert fazia uma defesa da comédia e dos comediantes, que eram rebaixados socialmente e tidos com pouca estima na Europa, como também sugere montar uma companhia de teatro em Genebra, considerando que através de espetáculos decentes ajudaria a educar o gosto dos cidadãos dessa nação específica e quiçá influenciar toda a Europa numa possível reforma no que se refere à arte. Tal iniciativa despertaria as nações para uma delicadeza de sentimento que resultaria em bons costumes sociais. Retomava, assim, o papel do teatro a partir da opinião aristotélica de expurgação dos sentimentos de terror e piedade, adaptando-os da tragédia para a comédia – papel que Rousseau irá recusar de forma veemente, pois o filósofo não era a favor da ideia de que os espetáculos expurgam os vícios dos homens e os educam para as virtudes. Contudo, para Rousseau o objetivo principal dos espetáculos teatrais é o de agradar e entreter, e, segundo o filósofo, *o teatro em geral é um quadro das paixões humanas*. Apesar de atestar que o homem é uno, Rousseau nos lembra de que esse homem uno

*Extraído de *doispontos*: Curitiba, São Carlos, volume 16, número 1, p. 214-235, agosto de 2019. ISSN 2179-7412.

¹Professor Dr. Luciano da Silva Façanha da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: luciano.facanha@ufma.br

vai sendo modificado pelas religiões, pelos governos, pelos costumes, leis, preconceitos, climas, etc. E, entre si, os homens tendem a se tornar diferentes, e a depender da época e do lugar em que vivem. Como, então, o mesmo espetáculo poderá agradar e entreter todas as civilizações? É a pergunta que Rousseau faz e responde dizendo que as espécies de espetáculos vão se adequando conforme os gostos diversos das nações, os seus hábitos e costumes. É baseado nessa observação que o filósofo, diferentemente de d'Alembert, não atribui ao teatro o poder de modificar os sentimentos e costumes, mas antes de reproduzi-los e, com algum esforço, de enfeitá-los. Portanto, a crítica de Rousseau a essa arte de agradar tão perniciosa, execrada na figura do teatro francês da época, sustentava indiretamente o modelo político-aristocrático vigente.

Palavras-chave: Rousseau. Teatro. Paixões. Etnocentrismo. Gosto. Costumes.

Theater, a frame of human passions: criticism of ethnocentrism, corruption of taste and degeneration of customs in Rousseau.

ABSTRACT: In the *Letter to d'Alembert about the spectacle*, Rousseau answer to questions that appears on entry *Genebra*, published on volume VII of *Encyclopedia*. D'Alembert made a defense of comedy and comedians, who were relegated socially and seen with little esteem in Europe, as well suggests to set up a theatre company in Genebra, considering that through decent spectacles would help to educate taste of citizens of this specific nation, and perhaps influence throughout Europe in a possible

reform relating to art. This initiative would arouse the nations to a delicacy of feelings that would result in good social customs. It, took up, so, the function of theatre according to the opinion aristotelian of purge of terror and mercy feelings, adapting them of the tragedy to comedy – thought that Rousseau will refuse vehemently, because the philosopher was against the idea that the spectacle purge men vices and educate them for virtue. However, to Rousseau the main objective of theatrical performances is delight and entertain, and, according to the philosopher, *the theatre in general is a framework of human passions*. Although it attests that man is integral, Rousseau reminds us that this man integral is modified by religions, by government, laws, customs, prejudices, atmosphere, etc. And, with each other the men tend to become different, and to depend of the time and place in which live. How, so, the same spectacle might delight and entertain all the civilizations? Is the question that Rousseau do and answer saying that, the types of spectacle go adapting according to the diverse tastes of nations, their habits and customs. Is based in this observation that the philosopher, differently of d’Alembert, don’t attribute to theatre the power of modify the feelings and customs, but before reproduce them and with some effort, of decorate them. Therefore, Rousseau’s critic to this art of to please, so pernicious, execrable in figure of France theatre of time supported indirectly the model politic-aristocratic.

Keywords: Rousseau. Theater. Passions. Ethnocentrism. Taste. Customs.

1 INTRODUÇÃO: elaboração e rompimento

Jean-Jacques Rousseau, um *homem de letras* que respeitava as fronteiras entre *filosofia* e *poesia*, e que tornava

possível, igualmente aos seus contemporâneos, o *diálogo* entre filosofia e arte, construiu uma dura crítica às artes, a partir de argumentos bastante consistentes na civilizada Paris do século XVIII, retomando profundas reflexões de Platão sobre os efeitos negativos que a arte da representação teatral poderia ocasionar na sua também “República ideal” de Genebra.

A questão se dá nas fronteiras nem sempre bem delimitadas e sempre mal vigiadas entre literatura e filosofia. Ora, desde a *Poética* de Aristóteles, passando pela *poética* de Horácio, o teatro havia se livrado da carga negativa atribuída por Platão, para se tornar algo útil e bom à população. E se em Platão o teatro é o lugar dos simulacros e da observação enganosa, pois o poeta produz apenas um simulacro e está três graus afastado da verdade, em Aristóteles a representação teatral da tragédia tem o efeito positivo de purificar, ou purgar as paixões por meio da catarse, através dos sentimentos de terror e da piedade.

No verbete *Genebra* escrito para a *Enciclopédia* no século XVIII, o filósofo e matemático d’Alembert faz uma defesa da comédia e dos comediantes, vistos como socialmente inferiores, ao mesmo tempo em que propõe montar uma companhia de teatro na república de Genebra, o que ajudaria a educar o gosto dos cidadãos, e assim acaba retomando o papel do teatro a partir da opinião aristotélica que fazia referência à expurgação dos sentimentos de terror e piedade. A intenção de d’Alembert era adaptá-los da tragédia para a comédia, mudança que Rousseau considerava inapropriada.

Contudo, conforme observa Matos (2009), a argumentação desse poderoso libelo, que foi a *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, “constituiu um dos acontecimentos mais importantes

do século XVIII; além de ter ocasionado a ruptura definitiva de Rousseau com os *philosophes*².

Durante o momento de elaboração da *Carta a d'Alembert*, Rousseau narrou, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chama de segunda revolução, a qual deveria terminar com uma crise dramática e com uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta sobre os espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente com seu grande amigo Diderot. Foi ainda uma obra escrita em apenas quinze dias e que muito orgulhava Rousseau, sobretudo pelos motivos e condições das circunstâncias de sua composição, como narra nas *Confissões*:

Minha *Carta a d'Alembert* fez um grande sucesso. Todas as minhas obras o fizeram, porém, esta me foi muito mais favorável. Ensinou o público a desconfiar das insinuações do partido holbáquico. Quando eu partira para o Ermitage, ele predisse, com sua suficiência ordinária, que ali não ficaria nem três meses. Quando os holbaquianos viram que eu tinha ficado vinte meses ali e que, obrigado a sair, fixei minha moradia no campo ainda, sustentaram que era pura obstinação; que em meu retiro eu me entediava a morrer; mas que, atormentado pelo orgulho, preferia morrer vítima de minha teimosia, a me desdizer e voltar a Paris. A *Carta a d'Alembert* respirava uma doçura d'alma que se percebia não ser fingida. Se em minha solidão eu me tivesse amargurado com orgulho, o meu trabalho disso se ressentiria. Reinava certo azedume em todos os escritos que fizera em Paris: tal amargor não transpareceu no primeiro que fiz no campo. Para aqueles que sabem observar, eis um reparo decisivo. Viram que eu tinha entrado em meu elemento (ROUSSEAU, 1948, p. 455).

²Endore (1962, p. 206) destaca o sucesso da *Carta Sobre os Espetáculos* afirmando que “Voltaire ficou perplexo ao ver a *Carta* de Rousseau obter retumbante sucesso. A maior aclamação que Rousseau até então recebera. Os livreiros de Paris e Genebra não conseguiam imprimir um número de exemplares suficiente para fazer frente às encomendas. Em toda a parte, os teólogos corriam aos seus púlpitos, com elogios a Rousseau por seu ataque contra o teatro. E a coisa despertou tal agitação entre os intelectuais europeus, que mais de quatrocentos livros e folhetos foram escritos a favor e contra a *Carta*. Aumentando, consideravelmente a correspondência de Rousseau”.

No entanto, a amizade entre Diderot e Rousseau, que foi travada desde 1742, duraria até o ano de 1757 (mesmo ano da primeira edição do *Filho Natural*), quando apareceu o tomo VII da *Enciclopédia* com o artigo *Genebra*, escrito por d'Alembert, provocando vivos protestos do partido devoto e o rompimento definitivo entre esses filósofos. Porém, antes de esse verbete ser publicado, em uma das últimas visitas de Diderot a Rousseau no Ermitage, o genebrino ressaltou sobre a fala de seu amigo:

Falara-me do artigo *Genebra* que d'Alembert tinha posto na *Enciclopédia*: dissera-me que esse artigo, combinado com os genebrinos de alta posição, tinha por alvo o estabelecimento da *comédia* em Genebra; por consequência as medidas tinham sido tomadas e não tardaria que ali fosse fundada. Como Diderot parecia achar aquilo tudo muito direito, como não duvidava do sucesso, e como já tinha tido com ele outras discussões para ainda discutir aquele ponto, nada lhe disse (ROUSSEAU, 1948, p. 449).

Ao noticiar-lhe a publicação do verbete, Rousseau percebeu as mostras da adesão de Diderot à empreitada da *Carta*, mas, também, sentiu uma espécie de estímulo, de certa forma artilosa, para que se movimentasse a escrever sobre a temática do teatro.

Provavelmente, nesse ponto Rousseau tinha razões concretas para desconfiar do incentivo de Diderot ao se manifestar sobre a temática do teatro. Primeiramente, o genebrino suspeitava que por trás desse artigo, escrito por d'Alembert, estava Voltaire, o qual, um pouco antes da publicação, se instalara pelos arredores de Genebra devido à permissão do Conselho dessa república. Adquirindo uma belíssima propriedade, *As Delícias*, durante esse período tentou instalar, mesmo que de forma clandestina, os espetáculos na república de Jean-Jacques; escreveu suas peças e, burlando as leis que impediam os espetáculos, Voltaire fingiu submeter-se aos usos e costumes dessa república. No entanto, seu empreendimento era, de

fato, a introdução da comédia entre os costumes genebrinos, além de ser um modo de situar a cidade com sua trupe de comediantes. Em segundo lugar, Rousseau tinha consciência de que mesmo Voltaire e Diderot considerando o teatro não apenas uma diversão, mas um poderoso instrumento de instrução – o que constituía a discordância entre eles –, os meios que deveriam ser postos em prática para potencializar esse poderoso instrumento divergiam. Conforme Franklin de Matos:

Voltaire fazia questão de fugir de certo tom familiar burguês que estava cada vez mais em moda na cena do século XVIII. Ele fazia isso porque achava que o teatro devia ser teatral. Que o teatro devia ser uma transfiguração, nos transportar para um outro mundo. Embora transportar-nos para um outro mundo significava transportar-nos para um lugar onde iríamos discutir questões relativas ao nosso próprio mundo (MATOS, [ca 2005]).

Já Diderot considerava que o teatro tinha um claro objetivo moral. No entanto, e aí começa a discordância entre Voltaire e Diderot, este contestava com veemência que o teatro francês era dominado pela comédia e pela tragédia clássica, e que ainda seria capaz de ensinar os homens, de aperfeiçoá-los moralmente. Para Diderot, o teatro estava repleto de regras arbitrárias que deram certo no passado, mas que, nem por isso, deviam se submeter ao dramaturgo como queriam os clássicos. Esse teatro, segundo Diderot, se tornou uma espécie de prisão. Assim, ao fazer um diagnóstico da cena francesa, Diderot discordava de Voltaire, pois o que o autor desejava não era apenas a reabilitação dos costumes através do teatro, mas a própria reabilitação da cena; desejava não apenas a valorização da palavra, mas aquilo que era próprio do teatro, a importância dos cenários, do figurino, do gesto e da pantomima; “além de sugerir que o teatro deveria se escrever em prosa e não em verso (como sugerira Voltaire), ou seja, a

prosição do texto dramático” (MATOS, [ca 2005]). Então, era evidente, comenta Franklin de Matos, “que o grande adversário da reformulação da cena de Diderot, o grande mestre da Ilustração, não era outro que não o ‘patriarca das luzes’ Voltaire”, ou seja, o teatro clássico francês. Foi contra o gosto voltaireano que Diderot preferiu os antigos e Shakespeare a Racine; e afirmou: “que nós devemos repensar o sistema dos gêneros clássicos e inventar um gênero intermediário que coloque entre a Tragédia e a Comédia clássica e que seja capaz de imitar as ações mais comuns da vida” (MATOS, [ca 2005]). Esse gênero ficou conhecido nas escolas de teatro como drama burguês. Seria o gênero mais adequado para exprimir a natureza humana, tal como ela é, e não como fizeram as convenções. A proposta contra Voltaire era que o teatro tomasse um banho de realismo; que o teatro se aproximasse da realidade cotidiana:

Mas, certamente, por senso estratégico, Voltaire e Diderot nunca resolveram publicamente as suas discordâncias em relação a esse poderoso instrumento do século XVIII. Destarte, nas próprias fileiras do enciclopedismo, surgiu a voz dissonante que ficaria responsável por essa tarefa, era Jean-Jacques Rousseau, com sua *Carta a d’Alembert*, não com o objetivo de pôr em dúvida este ou aquele ponto do teatro iluminista, mas, tendo por finalidade, contestar a própria pretensão que se dá ao teatro uma missão civilizadora (MATOS, [ca 2005]).

Retomando a questão do artigo *Genebra*, Rousseau, na verdade, ficou completamente indignado só por ter tomado conhecimento dessa futura publicação. Sentia toda uma situação de sedução em sua própria pátria, não via a hora de ler o volume da *Enciclopédia* que continha o referido artigo, prevendo, dessa maneira, alguma forma de responder a esse golpe infeliz. Assim que surgiu, ainda que o artigo tenha sido elaborado com grande

habilidade e arte, e, havia pouco tempo da sua mudança para Mont-Louis (Montmorency), isso não saiu da cabeça de Rousseau. Então, no maior segredo, pôs-se “à obra com um zelo que tudo venceu”.

Foi nesse lugar, gelado, então, sem abrigo contra o vento e a neve e sem outro fogo senão o de meu coração, compus no espaço de três semanas, minha *Carta a d'Alembert a respeito dos espetáculos*. Foi essa ocupação, pois *Júlia* só estava feita pela metade, o primeiro de meus escritos em que encontrei verdadeiro prazer no trabalho. Até então a indignação da virtude me havia obrigado ao papel de *Apolo*; a ternura e a doçura da alma substituíram-no desta vez (ROUSSEAU, 1948, p. 449).

Além da publicação da *Carta*, que culminaria não só no rompimento com Diderot, mas com os demais filósofos, a decisão específica de cortar laços com o amigo filósofo ocorreu por um endereçamento de uma *obra literária*³, como outrora imaginou a resposta de Voltaire pelo *Cândido*. Esse meio indireto, quer dizer, nesse caso nem tanto, deixou bastante óbvias as intenções que Rousseau destinou a Diderot. Destarte, ele confessou anos depois, no Livro X das *Confissões*: “Resolvi romper para sempre com Diderot; só hesitei quanto ao modo; pois percebera que as rupturas secretas sempre redundavam em meu prejuízo, pois deixavam a máscara de amizade nas mãos de meus mais cruéis inimigos” (ROUSSEAU, 1948, p. 451).

³Ver sobre isso o artigo *Diderot e Rousseau: sobre uma suposta conversa acerca dos solitários no romance filosófico moderno*, que trata do rompimento entre Rousseau e Diderot, durante o momento de elaboração da *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Rousseau narra, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chamava de “segunda revolução”, que deveria terminar por uma crise dramática e por uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta Sobre os Espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente, com seu grande amigo Diderot. Nesse momento, Rousseau recebe de Diderot a obra *Filho Natural*. Esse fato acaba culminando no rompimento entre os amigos, pois Diderot emprestara, a uma das personagens [Dorval] do *Filho Natural*, esta réplica: ‘*Só o homem mau é solitário*’. Rousseau decide que ela lhe é dirigida, e se sente profundamente ferido. Tanto que, mesmo de forma rápida, mas em muitas ocasiões, ele desenvolve uma contra-argumentação: ‘para ser mau, seria preciso dispor de vítimas, portanto, viver em sociedade, não na solidão. Se estou só, ao contrário, eu desejaria, não poderia prejudicar os outros; o solitário é, pela força das coisas, bom’. (FAÇANHA, 2017, p. 231-258).

2 O NERVO DA QUERELA: função pedagógica do teatro

De uma maneira geral, os iluministas não só escreviam peças como valorizavam teoricamente as questões do teatro. Logo, o teatro era um poderoso veículo de comunicação de grande influência junto ao público. Vários intelectuais passaram a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias, somando-se a isso a influência exercida pelos filósofos. Com efeito, o teatro se tornou um objeto de muitas disputas no século XVIII, ainda que o nervo da querela ocorrida nesse período correspondesse à questão da função pedagógica do teatro, ou seja, o teatro era visto como instrumento de instrução, que enveredava pelo campo da filosofia, dividindo autores que estavam envolvidos, de uma forma ou de outra, no mesmo empreendimento que foi a *Enciclopédia*⁴.

Para exemplificar, Matos [ca 2005], lembra que Voltaire

foi o grande representante do teatro clássico francês do século anterior. E tinha Corneille, Racine e Molière as suas grandes expressões. Ele foi o defensor no século XVIII da poética clássica francesa, que havia sido codificada de uma vez por Boileau (1674), na sua conhecida *Arte Poética*⁵.

⁴Rousseau (1948, p. 29-30) ressaltava que, apesar de sua ligação à *Enciclopédia*, fazia questão de enfatizar nas *Confissões* o seguinte: “que escrevi artigos para ela, que meu nome se encontra entre os dos autores”. Contudo, não podia silenciar sobre o conteúdo desse verbete, pois o filósofo afirmava: “preciso repudiar o que não aprovo, para que não me atribuam sentimentos que me são estranhos”. O que tornou a discussão ainda mais interessante era que, ao privilegiar o teatro como tema central, Rousseau paradoxalmente, para falar do teatro, falava contra o teatro.

⁵Matos [ca 2005] resalta que Voltaire foi considerado “o maior dramaturgo francês do século XVIII. Durante sessenta anos, mais precisamente de 1718 quando estreou a sua primeira peça de teatro *Édipo*, até 1778 quando foi representada a última, *Irene*. Após ter passado muito tempo exilado, fora da França, quando voltou para Paris foi aclamado pelo seu público no palco da *Comédie Française*. Nesse período de sessenta anos Voltaire dominou soberanamente a cena trágica francesa”. O autor também destaca que, “uma das grandes paixões [de Voltaire], sem dúvida era o teatro, era um completo homem de teatro, gostava tanto da cena que reservava para si um papel de ator, mesmo nas peças que ele compunha. E a maneira como o ator Voltaire representava, segundo testemunhos contemporâneos, mostrava o que ele pensava, pois, quando representava, declamava, fazendo questão de acentuar os efeitos”.

Inclusive, Cassirer (2007, p. 104) observa que “antes de Rousseau, a sensibilidade original parecia quase completamente esgotada na França”. Isso se deu, principalmente, pela “*Art poétique* de Boileau”, continua Cassirer (2007, p. 104), “que procurou separar cuidadosamente todos os gêneros isolados da poesia, a tragédia, a comédia, a fábula, o poema didático, a epigrama, e estabelecer cada um deles suas próprias leis”. Sem contar que “a estética parecia tirar suas conclusões dessa evolução somente quando considerava a forma poética cada vez mais como um mero adorno externo, como um apêndice casual que antes inibia que incentivava a verdade artística da representação”⁶.

Voltaire considerava que a arte era uma imitação da natureza, mas, ressalta-se, não era imitação de qualquer natureza, da natureza mesquinha; conforme Matos [ca 2005], “a arte era a imitação da natureza, contanto que se acrescentasse a imitação da *Bela Natureza*”, demonstrando perfeitamente o que o “Patriarca das Luzes” pensava sobre a tragédia:

Era uma imitação de ações elevadas, feitas com decoro em unidades de tom, com vistas a provocar o terror e a piedade no espectador, sendo muito teatral é que a tragédia poderia provocar esse sentimento no espectador. A tragédia para Voltaire deveria ser escrita em verso alexandrino, verso de doze sílabas (MATOS, [ca 2005])⁷.

⁶Cassirer (2007, p. 104) ressalta que para espíritos como “Fontenelle e La Motte-Houdar, a estética se transforma em exaltação da prosa porque só ela alcança a mais elevada clareza de expressão e de ideias, que evita o aspecto indeterminado e metafórico da expressão a fim de deixar falar somente a própria coisa em sua simples ‘naturalidade’”. Só para se ter uma ideia, na “tradução da *Iliada*, La Motte tentou relacionar o próprio Homero a essa medida de ‘naturalidade’ à forma da prosa até mesmo a tragédia e a ode a fim de livrá-las assim do seu excesso equivocados, do aspecto figurativo e alegórico e das ‘*figures audacieuses*’”.

⁷Matos [ca 2005] destaca que, para Voltaire, Racine (1639-1699) havia realizado com a maior perfeição a tragédia, e Shakespeare só demonstrava com as suas tragédias o desconhecimento completo em relação às regras desse gênero. Shakespeare afrontava as conveniências, as quais deviam ser apontadas no palco com as suas cenas brutais, cheias de sangue. Na tragédia clássica francesa, as tragédias brutais e as cenas de violência não eram mostradas para o espectador, simplesmente eram contadas, relatadas para o espectador. Mas Shakespeare costumava tingir de sangue o seu palco. ‘*Shakespeare*’, dizia Voltaire, ‘*confundia ilegalmente os tons numa peça, ou numa mesma cena, ele passava de*

Na tragédia clássica francesa, a realidade era posta entre paredes, ou seja, contrariamente a Diderot⁸ (que discordava de Voltaire, embora isso não viesse à tona) e, também, a Rousseau. Para alguns autores, os dois filósofos antecipavam a sensibilidade romântica do século XIX, ficando evidente que:

Voltaire se faz defensor da manutenção da *poética* e do teatro clássico francês, que para o mesmo é absolutamente necessário observar a rigidez da teoria dos gêneros da poética clássica, quer dizer, cada gênero ocupa o lugar assinalado por regras bem precisas que decorrem da sua essência (CARLSON, 1997, p. 147).

Jean-Jacques divergia desses filósofos, desqualificando a tragédia e o drama, além da comédia, pois duvidava que o teatro fosse capaz de fornecer algum tipo de instrução e tivesse algum poder de ensino: “ao agradar, o espetáculo não ensina e, ao ensinar, não agrada”. O teatro moderno era uma *cena privatizada* que, ao

maneira ilegítima do riso às lágrimas. Ele misturava o riso às lágrimas. Ele misturava o alto com o baixo. Numa tragédia como *Hamlet*, ele colocava em cena um covarde exumando uma ossada. Isso, para alguém que acreditava no ‘cogito’ da tragédia clássica francesa, era um absurdo, era uma monstruosidade. Então, para Voltaire, as ações baixas, o espetáculo do erro grosseiro que provocava o riso franco no espectador, as ações baixas, elas tinham seu lugar próprio, que era a comédia. As ações baixas não podiam aparecer numa tragédia. Destarte, a tragédia, desde a definição dada por Aristóteles na *Poética*, era uma imitação de ações elevadas. “[...] Bom, é bem verdade que, como dramaturgo, Voltaire nem sempre se ateu rigidamente a essa concepção verbal da tragédia, mas, Voltaire do ponto de vista formal não acrescenta nada à forma raciniana da tragédia. O máximo que ele faz é renovar o conteúdo da tragédia raciniana, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. Num outro texto, Franklin de Matos ainda enfatiza que, “Voltaire não quer inovar. Ele é um autor clássico, não é um moderno. Quer continuar com Racine; o máximo que ele quer é modificar o seu conteúdo” (MATOS, 2009).

⁸Diderot contestava que a cena francesa clássica ainda tivesse poder para aperfeiçoar os homens, julgando, dessa maneira, que o teatro clássico francês já havia se esgotado, pois não preenchia a sensibilidade do homem moderno e não dava mais conta dos novos problemas. Assim, acabou vinculando-o ao “drama”. Sobre isso, Carlson (1997, p. 147) destaca: “Diderot começou a desenvolver seu novo interesse: a dramaturgia. Produziu duas obras de notável originalidade acompanhadas de ensaios sumamente significativos, *Le fils naturel* [*O filho natural*] (1757) e *Le père de famille* [*O pai de família*] (1758), que sugerem reformas no teatro muito mais revolucionárias do que qualquer uma das trombetadas por Voltaire. Diderot considerava as suas reformas, uma vez articuladas, tão evidentemente necessárias que deveriam alcançar aceitação imediata, mas o antagonismo provocado pela controvérsia em torno da *Encyclopédie* e do ensaio de Rousseau tornou esse sonho uma vã quimera. O impacto último de suas ideias foi enorme, mas o efeito imediato sobre o teatro e o drama de sua própria época revelou-se insignificante”.

invés de juntar os homens, acabava separando-os. Ademais, o teatro não tinha nenhum compromisso com a moralidade, já que, “antes de qualquer coisa, [era] uma diversão”. Conforme o filósofo:

Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; e se é verdade que o homem precisa de entretenimento, V. Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso (ROUSSEAU, 1995b, p. 15)⁹.

O teatro também não tinha compromisso com a virtude¹⁰, mas com as *paixões dos homens*. Segundo o filósofo, o objetivo principal dos espetáculos era o de agradar e entreter. “A cena teatral”, sustenta Rousseau (1993, p. 41), “é um quadro das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público”.

Ora, Rousseau (1993, p. 44) enfatiza que não somos capazes de nos pôr no lugar de quem não se parece conosco, pois “o teatro

⁹Referência brasileira: **Carta a d’Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993. p. 39.

¹⁰Rousseau, ao analisar a *virtude*, retomou o conceito nos mesmos moldes que o filósofo Montesquieu abordou em sua obra *O Espírito das Leis*, como *amor da pátria*, para ilustrar a relação da virtude e do Estado virtuoso enquanto partes que se completam: “A virtude, numa república, é uma coisa muito simples: é o amor pela república; é um sentimento e não uma série de conhecimentos. O último homem do Estado pode possuir este sentimento, assim como o primeiro. [...] O amor à pátria nos dá a bondade dos costumes, e bondade dos costumes nos leva ao amor à pátria. Quanto menos conseguimos satisfazer nossas paixões particulares, mais nos entregamos às gerais” (MONTESQUIEU, 1993, p. 54). A virtude só podia ser possível no acontecimento de identificação entre indivíduos e Estado, ou seja, no amor legítimo à pátria, sem a satisfação de meras vontades individuais, mas a partir das vontades gerais. Desse modo, os sentimentos e as necessidades eram legitimados por leis e instituições sociais fortes. Conforme Montesquieu (1993, p. 55), “o amor à igualdade e à frugalidade são extremamente estimulados pelas próprias igualdade e frugalidade [...] Logo, é uma máxima verdadeira aquela que diz que, para que se ame a igualdade e a frugalidade numa república, é preciso que as leis as tenham estabelecido”. Nesse sentido, a *Carta à d’Alembert* acabou integrando a questão do teatro a essa perspectiva. Conforme Matos [ca 2005], “pega o caso particular do teatro e tenta provar que o teatro é estranho à virtude, é estranho ao amor à pátria e da igualdade e que não se deve unir ao teatro uma missão pedagógica”, ademais, “o teatro sempre foi o que é, o teatro grego não é o teatro moderno, entretanto os filósofos na sua mania de versatilidade costumam não levar em conta esses costumes”. Portanto, a *Carta à d’Alembert* tornou-se uma grande justificativa do patriotismo de Rousseau, um evidente elogio à sua pátria, aos costumes e à constituição de Genebra.

purga as paixões que não temos e fomenta as que temos”, isto é, não há identificação entre o espectador e a cena. A tragédia ressalta ações elevadas demais e a comédia mostra homens inferiores, pela caricatura, por objetos ridículos, pois os vícios não seriam motivo de desprezo, mas de riso.

Em *A Nova Heloísa*, onde o filósofo importa trechos importantes da Carta a d’Alembert para a Segunda parte do romance, ele acentua que as peças trágicas, em voga no momento, são pouco emocionantes, pois não se encontram sentimentos naturais e quase nenhuma verdadeira ligação com o coração humano. Sobre isso, Rousseau (1994) ratifica: “não oferecem elas nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem” (ROUSSEAU, 1994, p. 227).

Sem desmerecer a representação trágica, o filósofo explica sua importância, mas justifica a sua aparição a partir de fatos reais:

A instituição da tragédia tinha, em seus inventores, um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade. Aliás, ela oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo e agradável na infelicidade dos persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara. Se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes; mas que me digam para que servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas. Mas que faz uma chama heroica e pura na alma dos Grandes? Não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis? Calcula a verossimilhança e a utilidade de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto! (ROUSSEAU, 1994, p. 227-228)¹¹.

¹¹Rousseau (1993, p. 91) lembrou que, na *Carta à d’Alembert*, a tragédia grega nada tinha da mesquinhez de sua atualidade, pois “seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza;

Na Comédia também não é diferente, a começar pelo fato de os personagens se encontrarem no palco e os comediantes nos bancos. Rousseau (1994, p. 228-229) enfatiza a mudança do cenário e a falta de pintores capazes de retratar, esses novos quadros:

Quanto à comédia, é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos como se retiram diante de um espelho as manchas do próprio rosto. Terêncio e Plauto enganaram-se em seu objetivo, mas antes deles Aristófanes e Menandro haviam exposto aos atenienses os costumes atenienses e posteriormente só Molière pintou ainda com maior ingenuidade os dos Franceses do século passado a seus próprios olhos. O Quadro mudou, mas não houve mais pintores. Agora copiam-se no teatro as conversas de uma centena de casas em Paris, Fora isso, nada se aprende sobre os costumes dos franceses. Há nessa cidade quinhentas ou seiscentas mil almas de que nunca se fala no Palco. Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto Marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, operários. Mas os Autores de hoje, que são pessoas de outro meio, considerar-se-iam desonrados se soubessem o que acontece no balcão de um Negociante ou na oficina de um operário; só desejam interlocutores ilustres e procuram na categoria social de seus personagens a elevação que não podem extrair de seu gênio. Os próprios espectadores tornaram-se tão delicados que temeriam comprometer-se na Comédia como numa visita e não se dignariam ir ver, numa representação, pessoas de condição abaixo da deles. São como os únicos habitantes da terra, todo o resto nada é a seus olhos. Ter uma Carruagem, um Porteiro, um mordomo é ser como todo mundo. Para ser como todo o mundo deve-se ser como pouquíssimas pessoas. Os que andam a pé não pertencem à sociedade, são Burgueses, homens do povo, pessoas do outro mundo e dir-se-ia que uma carruagem não é tão necessária para ser conduzido quanto para existir. E há desse tipo um punhado de petulantes que somente se contam a si mesmos em todo o universo e quase não merecem ser contados, a não ser pelo mal que fazem. É unicamente para eles que são feitos os espetáculos. Neles se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco

não se fechavam em obscuras prisões; [...] Esses grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar aos gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória”.

e comediantes nos bancos. É assim que a Esfera do mundo e dos autores se contrai, é assim que a cena moderna não abandona mais sua entediante dignidade. Nela não se sabe mais mostrar os homens senão em trajes dourados. Parece até que a França somente é povoada de Condes e de Cavaleiros e que mais o povo é miserável e mendigo mais a representação do povo é brilhante e magnífica. O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los.

3 A PUBLICAÇÃO E A RÉPLICA: o teatro, suas cenas e a cidade

Quando d’Alembert (1993) publicou o verbete *Genebra*, ele enalteceu o governo dessa república, teceu excelentes comentários, tentou não esquecer nada para agradar seus cidadãos e fez algumas observações sobre as crenças religiosas desse local, as quais, de modo algum, estavam em plena concordância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais. No entanto, sua escrita escondia surpresas ao se manifestar a respeito do teatro, pois afirmava que Genebra se equivocara ao proscrever o teatro para proteger a juventude, assinando a importância da implantação do teatro nessa cidade, lembrando a deferência desse instrumento que é o teatro no aperfeiçoamento do gosto e nos costumes dos povos. Ao exortar os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação do teatro na república, d’Alembert assinalava que era uma decisão que vinha desde o século XVI, onde Calvino¹² redigira a Constituição de Genebra, e tivera o

¹²D’Alembert destaca no verbete *Genebra*, o seguinte: “Querendo tornar célebre sua cidade, esses povos chamaram Calvino, que gozava justamente de uma grande fama, literato de primeira classe, e escrevia em latim tão bem quanto possível numa língua morta, e em francês com uma pureza singular para a época; essa pureza, que nossos hábeis gramáticos admiram ainda hoje, torna seus escritos muito superiores a quase todos os do mesmo século, como as obras dos srs. de Port-Royal ainda hoje se distinguem pela mesma razão da rapsódia bárbara dos adversários e contemporâneos. Calvino, jurista hábil e teólogo tão esclarecido quanto o pode ser um herético, elaborou juntamente com os magistrados uma coletânea de leis civis e eclesiásticas aprovada em 1543 pelo povo e que se tornou o código fundamental da República (D’ALEMBERT, 1993, p. 149).

cuidado de proibir a entrada daquilo que chamaram no século XVIII de Teatro de Comédia em Genebra. Foi percebido, nessa sugestão, um tom político, à medida que era solicitado que a estrutura política da república fosse modificada e suas leis revogadas, justamente pelo fato de ser constatado que as autoridades observavam na implantação da comédia um perigo em relação à corrupção da juventude. D’Alembert afirmava que os genebrinos não tinham nada contra o teatro em si mesmo, mas o proibiam porque temiam que seus jovens desenvolvessem o gosto pela liberdade e pelo luxo. Essas críticas aos costumes genebrinos eram contrapostas aos costumes franceses. O filósofo então sugeriu que fossem postas leis fortes para conter os comediantes e os possíveis exageros que aí ocorressem. Genebra teria espetáculos e costumes regulamentados, servindo de modelo a ser imitado por toda a Europa. Assim, mediante uma comissão proposta por autoridades de Genebra e em conformidade com seus usos e costumes,

se os atores eram frequentemente imorais, dizia d’Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda Europa (CARLSON, 1997, p. 146).

Essa República poderia ter a melhor companhia de teatro, afirmava d’Alembert (1993), contribuindo para a reabilitação do ofício dos comediantes.

Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimentos muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a

libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas. Uma outra consideração, digna de uma República tão sábia e tão esclarecida, deveria talvez levá-la a permitir os espetáculos. O preconceito bárbaro contra a profissão de comediante, a espécie de aviltamento a que rebaixamos esses homens tão necessários ao progresso e ao manutenção das artes, é certamente uma das principais causas que contribuem para o desregramento que neles censuramos; eles procuram nos prazeres uma compensação para a estima que sua condição não pode obter. [...] A estada nessa cidade, que muitos franceses consideram triste pela privação dos espetáculos, tornar-se-ia então a morada dos prazeres honestos, assim como a da filosofia e da liberdade: e os estrangeiros não ficariam mais surpresos de ver que, numa cidade onde os espetáculos decentes e regulares são proibidos, se permitem farsas grosseiras e sem espírito, tão contrárias ao bom gosto quanto aos bons costumes. (D’ALEMBERT, 1993, p. 153-154).

Com sua implacável pena, Jean-Jacques replicou a semelhante proposta: “eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar” (ROUSSEAU, 1993, p. 29).

Ora, muito da filosofia de Rousseau já era conhecida como um ataque contra o otimismo do progresso, portanto, esse ensaio sobre o teatro acabava se tornando, de certa forma, um prolongamento de seu texto inaugural, *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, que foi o escrito que celebrizou Rousseau. No texto ele já atacava a “mitologia das Luzes”. De acordo com Matos [ca 2005], “no seu mais caro postulado, porque nesse texto Rousseau havia negado que o progresso do conhecimento e da técnica, tal como ele vinha desde os princípios da humanidade tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem”.

A *Carta a d’Alembert* não foi diferente em relação ao *Primeiro Discurso*, que acabou sendo adaptado à mesma perspectiva para a sua contestação da “ideia ilustrada de teatro pedagógico”, e mais, para a recusa da instalação do teatro na sua idealizada *República de Genebra*. Rousseau se colocou contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento

do filósofo não demonstrava a colocação dessa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de atividade artificial. Talvez, por esse fator, sua postura poderia gerar efeitos imorais, dependendo das divergências que tivesse em torno das circunstâncias naturais de cada lugar.

4 ATUALIZAÇÃO MODERNA DA NEGATIVIDADE MIMÉTICA: uma crítica à questão etnocêntrica

Carlson (1997) enfatiza que essa obra lançou Rousseau no papel de um Platão moderno, pois defendia uma república calvinista contra a corrupção do gosto e a degeneração dos costumes do povo. No final da *Carta*, o autor indaga:

Que lições para um povo de que todos os sentimentos ainda têm a retidão natural, que acredita que um celerado é sempre desprezível e que um homem de bem não pode ser ridículo! Como! Platão baniu Homero de sua República e nós toleramos Molière na nossa! Que poderia acontecer-nos de pior do que assemelhar-nos às pessoas que ele nos pinta, mesmo às que ele nos faz amar? (ROUSSEAU, 1993, p. 121).

De fato, num ensaio acrescentado, intitulado *De l'imitation théâtrale (Da imitação teatral)*¹³, Rousseau apelou diretamente a Platão, “desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República*” (CARLSON, 1997, p. 146). O genebrino, na fileira do Iluminismo e com a sua conhecida radicalidade, levantou-se contra as afirmações de d’Alembert. Além disso, presumindo o envolvimento de

¹³A negatividade da *mimesis* teatral tratada por Rousseau nessa *Carta*, também chamada de *Carta Sobre os Espetáculos*, recebeu um tratamento pormenorizado num pequeno texto, intitulado *De l'imitation théâtrale*, composto no mesmo período. Porém, não se sabe por quais razões o autor acabou não incluindo ao libelo; o interessante é que Jean-Jacques, além de acompanhar e remontar a condenação de Platão aos poetas, no livro X da *República* (595a-608b) explicou e justificou a crítica platônica à *mimesis*, sem deixar de incluir alguns outros pontos, como uma espécie de atualização à sua negatividade mimética para a cena teatral do século XVIII (ROUSSEAU, 1995a, p. 1195-1211).

Voltaire em tal empresa¹⁴, resolveu se manifestar a partir da especificidade da questão: *sobre a negatividade da implantação do teatro na República de Genebra* em contraposição a Paris, manifestando uma dura crítica à expressão artística dos espetáculos teatrais.

A *Carta* é, ela própria, um longo ensaio, explorando uma esfera tão ampla dos interesses de Rousseau, que foi chamada de sua própria enciclopédia. No entanto, o teatro serve como tema unificador, especialmente no tocante aos seus efeitos sobre as plateias (CARLSON, 1997, p. 146).

A *Carta* está dividida em dois grandes momentos: o primeiro, do ponto de vista do conteúdo das peças do teatro, a *representação*, e o segundo, pela análise dos efeitos do teatro por meio das *cenas*. Há, sem dúvida, muitos pormenores dentro da *Carta*, mas nem por isso menos importantes. Contudo, o interessante de se observar é que na realização dessa simbólica retomada da questão da *mimesis* teatral, Jean-Jacques ressaltou como a imitação dos costumes colaborou para a *corrupção do gosto* observada nos “progressos sofridos” pelo homem, dentro de uma perspectiva do declínio. O filósofo contrapôs a natureza à cultura, sugerindo que se consulte a natureza na recusa à imitação dos costumes dessa sociedade, necessariamente corrompida.

Para Matos [ca 2005], o que Jean-Jacques estava querendo dizer para o público ilustrado, com a sua negativa à *mimesis* teatral, era:

Que o teatro não tem poder algum de mudar os costumes, pelo menos de transformar maus costumes em bons. O teatro, na *Carta a d'Alembert*, é bem capaz da proeza oposta, ou seja, de mudar bons costumes em maus. E é por causa disso mesmo que Rousseau se opõe à introdução do teatro aristocrático francês na sua pátria.

¹⁴Matos [ca 2005] lembra que Jean-Jacques, com a sua imaginação dramática, certamente visualizou Voltaire à frente de um batalhão de comediantes, prontos a invadir Genebra, e a dissolver de vez a Constituição genebrina, pois este havia se instalado nos arredores de Genebra e vinha tentando burlar as leis que impediam a implantação do teatro na cidade.

Não se pode simplesmente falar de divertimentos públicos, perguntando “se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos”, diz Rousseau (1993, p. 40), mas “examinar uma relação antes de ter determinado os termos”. Para a república de Genebra, o filósofo não observava que o teatro trazia algum benefício, pelo contrário, muito prejuízo, e acrescentava à explicação uma questão antropológica:

Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar (ROUSSEAU, 1993, p. 40).

Para um povo voluptuoso, os espetáculos devem conter música e danças. Para um povo galante, deve possuir romance a amor. Vê-se, através desses tópicos, que os espetáculos acentuam as paixões ao invés de moderá-las. Assim, quanto à espécie dos espetáculos, é determinada pelo prazer que proporcionam e não pela utilidade: “Eis aí de onde nasce a diversidade dos espetáculos, conforme os gostos diversos das nações (ROUSSEAU, 1993, p. 41). O teatro é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações. O dramaturgo adula as paixões. Não poderiam apenas retratá-las, pois o povo não iria querer se ver numa perspectiva que o levasse a se desprezar. O autor só mostra como são más as paixões naturalmente odiadas. Então, para Rousseau, o teatro não modifica os costumes e, por isso, não pode ter o papel educador a que Voltaire e Diderot aspiravam. As únicas maneiras de modificar os costumes, na *Carta*, são as leis, a opinião e a atração do prazer. Para Rousseau, o efeito geral do teatro sobre os costumes se limita

a reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e gerar nova energia para todas as paixões.

Ainda com Matos [ca 2005], conforme observação a respeito do que um grande estudioso da *Carta a d'Alembert* disse, “o teatro para Rousseau vale o que vale o seu público”. Ademais, a cena francesa era o retrato do seu público corrompido em Paris, portanto, não havia razão alguma para trazê-la a Genebra, que tinha no seu próprio povo, seu próprio governo. Aliás, Genebra era uma República e não uma monarquia, como a França do século XVIII. Diante disso, “se não existe perigo de corrupção”, perguntou Rousseau, “por que d'Alembert sugere que se use uma regulação sábia?”. Carlson (1997, p. 147) observa que:

Genebra já tem a única regulação segura: a proibição total dos atores. Se a proibição fosse relaxada, uma regulação menor seria difícil de passar ou de se impor. A vida social da cidade, ora consistindo em prazeres simples, inocentes e virtuosos entre amigos íntimos e família, seria desintegrada por tão atraente entretenimento.

Nesse sentido, Rousseau se contrapôs à mania universalizante da filosofia do Iluminismo de que tudo serve a todos de forma abrangente, deixando de lado a singularidade que se refere a algo bem específico, próprio de alguma coisa. Talvez por isso Rousseau defendesse Genebra dos efeitos teatrais, visto possuir essa República uma realidade bem singular.

Lévi-Strauss (2013, p. 47) observa que, no plano teórico, o genebrino distingue com memorável clareza e concisão o “objeto próprio do etnógrafo, do moralista e do historiador”. Em palavras de Rousseau (1978b, p. 174), “quando se quer estudar os homens, é preciso olhar em torno de si, mas, para estudar o homem, importa que a vista alcance mais longe; impõe-se começar

observando as diferenças, para descobrir as propriedades”. Esse é o princípio extremo, segundo Lévi-Strauss (2013, p. 48), para atribuir conhecimento ao homem, “pois, para poder se aceitar nos outros, [...] é preciso antes recusar-se em si mesmo”, tendo em vista a diferença de cada povo, clima e lugar. Portanto, pelas vias da antropologia, “Rousseau abala tanto quanto cremos a tradição filosófica”¹⁵ (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 50). Talvez essa seja uma via possível para compreender a unidade profunda da obra de um pensador como Rousseau.

Ora, desde o início da *Carta a d’Alembert*, Rousseau nos diz que o homem é uno, com o objetivo de esclarecer que as circunstâncias e os elementos de diversas ordens produzem homens ou, mais enfaticamente, formas de sociabilidade diferentes.

Com isto, começa-se a perceber que Rousseau não é contrário ao estudo das diferenças, não é etnocêntrico¹⁶, com visão de mundo

¹⁵Lévi-Strauss acentua que é a Rousseau que devemos a fundação das ciências do homem, pois ele concebeu, desejou e anunciou a etnologia, um século antes de seu surgimento, ao lado das ciências naturais e das ciências humanas já constituídas, tanto em termos práticos quanto em termos teóricos, principalmente ao escrever o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, onde coloca as questões das relações entre a natureza e a cultura. Conforme o antropólogo, podemos considerar o primeiro tratado de etnologia geral, “mas que permaneceria inacessível e incompreensível enquanto a filosofia, partindo do Cogito, seguisse prisioneira das pretensas provas do eu, sem poder almejar fundar uma física se não renunciasse a fundar uma sociologia, e mesmo uma biologia. Descartes crê passar diretamente da interioridade de um homem para a extremidade do mundo, sem ver que entre esses dois extremos estão as sociedades, as civilizações, ou seja, mundos de homens. Rousseau, que com tanta eloquência fala de si mesmo na terceira pessoas (chegando inclusive, nos *Diálogos*, a desdobrá-la), antecipando assim a fórmula ‘eu é um outro’ (que a experiência etnográfica deve verificar, antes de proceder à demonstração que lhe cabe, de que o outro é um eu), afirma-se como grande inventor dessa objetivação radical, quando define seu objetivo” (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 48-49).

¹⁶O termo etnocentrismo não possuía o privilégio nos verbetes da *Enciclopédia* do século XVIII. Contudo, Cláudio Boeira ressalta que “os elementos conceituais importantes da concepção etnocêntrica ou de sua crítica se insinuavam, no entanto, fortemente nos escritos próximos aos do século XVIII. É nos escritos desse tempo que os vários elementos conceituais são articulados e produzem tanto as distintas versões do etnocentrismo como os primeiros ensaios de crítica a essa ideia” (BOEIRA, 1999, p. 47). Para Everardo Rocha, o “etnocentrismo é uma visão do mundo com a qual tomamos nosso próprio grupo como centro de tudo, e os demais grupos são pensados e sentidos pelos nossos valores, nossos

que considerasse sua nação socialmente mais importante que as demais, ou seja, não queria tornar a cultura genebrina superior. Essa concepção está mais próxima da defendida por d’Alembert. O genebrino fundamenta-se na valorização do conhecimento aprofundado do homem, aquele que, em relação ao ponto de vista de sua história efetiva, sempre está inserido numa determinada sociedade, o qual pode e deve ser estudado em sua natureza ou condição genérica. O certo é que o estudo do homem é necessário para sacudir o jogo dos preconceitos e formalizar as diferenças entre eles. Segundo Cláudio Boeira:

É neste ponto que o argumento de Rousseau se refina e apresenta sua singularidade no contexto do pensamento de seu tempo. É essa a direção em que vale investir, e a que torna possível examinar o estatuto de sua crítica ao etnocentrismo. É nesse plano que se pode constatar como o reconhecimento das diferenças em Rousseau, caminha lado a lado com o da construção de uma ideia reguladora da condição humana. Ideia imprescindível para fundar a reivindicação de uma ideia de moralidade ou de valores morais potencialmente comuns à espécie humana e às distintas formas de sociabilidade (GARCIA, 1999, p. 47).

Além de frisar as diferenças em sua crítica ao etnocentrismo, Jean-Jacques menciona o elemento facilitador de como produzir uma falsa representação dessas diferenças. O autor percebe, nas suas críticas ao teatro, a complexidade e a importância de pontuar a questão da unidade e da pluralidade da condição humana. Isso é percebido claramente na *Carta a d’Alembert*, quando Rousseau

modelos, nossas definições do que é a existência. No plano intelectual pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença; no plano afetivo, como sentimento de estranheza, medo, hostilidade, etc. Perguntar sobre o que é etnocentrismo é, pois, indagar sobre um fenômeno onde se misturam tanto elementos intelectuais e irracionais quanto elementos emocionais e afetivos. No etnocentrismo, estes dois planos do espírito humano – sentimento e pensamento – vão juntos compondo um fenômeno não apenas fortemente arraigado na história das sociedades como também facilmente encontrável no dia-a-dia das nossas vidas” (ROCHA, 2006, p. 7).

questiona se os benefícios e os prejuízos não deveriam ser avaliados em relação ao “homem em geral”, mas, em relação “aos povos para os quais são feitos”, isso traduz uma perspectiva de pluralidade diferenciada. Rousseau está deslocando o debate do teatro para o plano de observar os espetáculos em relação aos espectadores e aos diferentes povos para os quais são feitos.

O etnocentrismo, como pode ser visto, é a procura dos mecanismos, das fórmulas, dos caminhos e das razões pelas quais tantas e tão profundas distorções se perpetuam nas emoções, pensamentos, imagens e representações que fazemos da vida daqueles que são diferentes de nós. Com isso, ao criticar as ilusões do etnocentrismo iluminista, Rousseau enfatiza que o reconhecimento das diferenças não deve implicar uma ideia abstrata e normativa de homem universal. Sobre essa perspectiva de Rousseau, Bento Prado Junior observa:

A impossibilidade, assim denunciada, de resolver a questão do teatro em sua generalidade, pela inspeção direta de uma essência, não implica, no entanto, uma demissão diante da tarefa teórica ou uma abdicação diante do relativismo e da multiplicidade das formas históricas do espetáculo. Ao contrário, ela abre espaços para duas operações complementares: a) circunscrição dos efeitos previsíveis do espetáculo na situação histórica presente em Genebra, definida por seus costumes e instituições; b) a exposição das figuras possíveis que a cena pode assumir na sociedade, uma espécie de gênese ideal das posições de sua inscrição possível no interior da prática histórica. Toda uma série de mal-entendidos poderia, de fato, ser evitada pela simples atenção à diferença e à complementaridade dessas duas abordagens: a recusa do teatro em Genebra não implica uma desqualificação absoluta, gesto metafísico ou moral irreversível, mas uma estratégia *local* fundada numa teoria geral que percorre a história dos espetáculos como um *sistema de diferenças* (PRADO JUNIOR, 2008, p. 306-307).

O argumento de Rousseau em favor do reconhecimento das diferenças precisa então, segundo Cláudio Boeira, ser apreendido

com mediações que atendam às dimensões constitutivas das coisas mesmas, sobretudo em relação à ausência de traços comuns da condição humana, e que se exacerbe a relativização de valores correspondentes, idealmente, ao indivíduo e a povos considerados do ponto de vista de sua pertença ao gênero humano. Com isso, menos ainda é de se estranhar que, em sua crítica ao etnocentrismo¹⁷, Rousseau se posicione contra os que deduzem de suas existências sociais efetivas uma espécie de essência do mundo capaz de assimilar e repetir em si mesma a variedade das formas de sociabilidade.

Decerto, Jean-Jacques Rousseau ressalta que o “etnocentrismo” erra por pretender universalizar um particular, apresentando um vício grave de posição, seja porque ignora o plano de uma condição humana ideal, seja por não considerar a efetiva diversidade das formas de sociabilidade.

Nesse sentido, o que se percebe é que Rousseau está mesmo interessado em conhecer as diferenças e em protestar contra aqueles que projetam nos diferentes o mesmo de seus preconceitos. Basta observar o que o autor retrata na Resposta às objeções do

¹⁷Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) a respeito do etnocentrismo, “parece que a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstruosidade ou de escândalo; nestas matérias, o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em proveito de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar. A atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. ‘Costumes de selvagens’, ‘isso não é nosso’, ‘não deveríamos permitir isso’, etc., um sem número de reações grosseiras que traduzem este mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneiras de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. Deste modo a Antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega (depois greco-romana) sob o nome de bárbaro; em seguida, a civilização ocidental utilizou o termo selvagem no mesmo sentido. [...] Recusa-se, tanto num como noutro caso, a admitir a própria diversidade cultural, preferindo repetir da cultura tudo o que esteja conforme à norma sob a qual se vive” (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 53).

Primeiro Discurso na Carta ao Rei da Polônia, Duque da Lorena:

Quando se trata de coisas tão gerais quanto os costumes e as maneiras de um povo, é preciso tomar cuidado para não resumir-se a visão a exemplos particulares. Seria um meio de nunca descobrir as fontes das coisas. Para saber se tenho razão de atribuir a polidez à cultura das letras, não é preciso procurar se este ou aquele sábio são pessoas polidas, mas sim examinar as relações que podem existir entre a literatura e a polidez, e depois ver no seio de que povos essas coisas apareceram reunidas ou separadas. Digo o mesmo do luxo, da liberdade e de todas as outras coisas que influem sobre os costumes de uma nação e relativamente aos quais ouço, todos os dias, tantos julgamentos desprezíveis. Examinar tudo isso em ponto pequeno e em relação a alguns indivíduos não é filosofar, mas perder seu tempo e suas reflexões, pois pode-se conhecer a fundo Pedro ou Paulo e ter-se feito pequeno progresso no conhecimento dos homens (ROUSSEAU, 1978a, p. 399).

Por isso, as ideias de Rousseau indicam sua atenção à importância da diversidade dos acontecimentos do mundo, conforme observa Cláudio Boeira:

Marca-se com isso, um dos níveis indispensáveis ao exame da crítica de Rousseau ao teatro: a crítica ao etnocentrismo como produção, por meio de uma generalização das características peculiares de um dos diferentes povos, da ideia de gênero humano. E se vê, sobretudo, a crítica de Rousseau à pretensão de instaurar os valores de um dos diferentes povos no lugar de uma ideia moral do homem genérico (BOEIRA, 1999, p. 56).

5 FESTAS PÚBLICAS: espetáculos de uma República

Rousseau analisa o teatro sob o ponto de vista das implicações morais que este ocasiona para a vida prática, envolvendo em particular o conteúdo representado. Então, pode-se dizer que o teatro faz parte do quadro das paixões humanas cujo original está em nossos corações, modifica os costumes e não pode ter o papel de educador.

Como já se disse, Rousseau admite que o homem é uno, capaz de ser modificado pelas religiões, pelas leis, pelos governos, pelos

costumes, pelos preconceitos, e, ainda, pelos climas, dependendo tão somente do tempo e do lugar em que vivem, como por exemplo:

As peças de Meandro, feitas para o teatro de Atenas, ficavam deslocadas no de Roma; assim os combates de gladiadores, que, sob a República, exaltava a coragem e o valor dos romanos, só inspiravam, sob os imperadores, ao populacho de Roma, o amor do sangue e a crueldade: do mesmo objeto oferecido ao mesmo povo em tempos diferentes, ele primeiro aprendeu a desprezar a sua própria vida, e depois a zombar da vida dos outros (ROUSSEAU, 1993, p. 40-41).

Acontece que os efeitos dos espetáculos, do ponto de vista do espectador, garantem o prazer que poderá proporcioná-los de acordo com seus costumes, ou seja, as peças precisam ser condizentes com seu contexto social e político. Rousseau afirma que essa situação de dependência cria um círculo vicioso, contribuindo para ampliar o grau de corrupção do gosto e a degeneração dos costumes nas grandes cidades.

Com toda alegação de Rousseau, um povo preserva sua essência a partir de seus costumes, não correndo o risco de se corromper, ainda não macula seus hábitos com as conveniências da sofisticação criadas pela sociedade e não desperdiça seu tempo com atividades vazias e inúteis.

A partir daí, os iluministas (Voltaire, d'Alembert e Diderot) comungam com a ideia de que o acesso aos espetáculos produziria o refinamento pelo gosto, elevando a alma acima de seu estado de selvageria. Em razão disso, os espetáculos passam a perfazer uma função pedagógica que instrui diretamente as camadas da população que, até então, haviam sido negligenciadas de suas necessidades educativas.

Rousseau leva a perceber, na *Carta*, o surgimento das paixões, destacando a necessidade de reforçar o caráter nacional de um povo, em especial, os genebrinos. E prossegue dizendo que o

único instrumento capaz de purgar as paixões é a razão, mas esta não tem nenhuma validade e efeito no teatro.

É bom frisar que Rousseau sustenta que tudo o que se representa no teatro não se aproxima do povo, mas evidentemente se afasta dele. Não há uma harmonia entre o palco e a plateia, triunfa a artificialidade no mundo teatral. Segundo o autor, está em nós e não na arte o que gera virtude:

Ah, se a beleza da virtude fosse obra da arte há muito a arte a teria desfigurado! Quanto a mim, ainda que me chamem de malvado por ousar afirmar que o homem nasceu bom, eu acho isso e creio tê-lo provado; está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal. Não há arte que produza esse interesse, mas apenas as artes que se valem dele. O amor do belo é um sentimento tão natural no coração humano quanto o amor de si mesmo; ele não nasce de um arranjo de cenas; o autor não o leva para lá mas o encontra ali; e desse puro sentimento que ele favorece nascem as doces lágrimas que faz correr (ROUSSEAU, 1993, p. 45).

De fato, o teatro francês, segundo Jean-Jacques Rousseau, é quase tão perfeito quanto possível, seja pelo encanto ou pela utilidade, haja vista que as duas vantagens guardam uma relação de reciprocidade entre si, forçadas claramente a voltar aos meios comuns de interessar e de agradar. Nas peças, o crime não é punido e nem a virtude recompensada, agindo através de meios tão pouco usuais que não vislumbra nada de parecido no curso natural das coisas humanas. Por isso, o teatro não tem compromisso com a virtude, mas sim com a paixão e o gosto do público.

De maneira geral, o teatro é negativo por utilizar mecanismos de sua inconveniência, podendo corromper gostos e costumes e evidenciar as más inclinações. Então, não há como fazer coincidir o que se é e o que se representa, numa constante redução das relações. É claro que o interesse pela virtude observado na cena é

passageiro, fugaz e estéril. Conforme Cláudio Boeira Garcia:

Não serão os defeitos do teatro inerentes ao gosto dominante, e o gosto dominante não será o efeito da plateia afastado das verdadeiras relações entre as coisas? Fecha-se o círculo. Os autores retratam o que está diante de seus olhos, e o que está à vista não é, necessariamente, o que deveria ser o homem, pois o amor próprio tomou o lugar da *pitié*. O teatro traz à cena o que o espectador de uma determinada sociedade quer ver, e ele se ‘quer ver’, isto é o excesso e a falta, o ridículo e o ornamento. Seria enfadonho o espetáculo que retratasse o homem tal como ele é, e mesmo porque não dispõe do poder de coibir os abismos entre o ser e parecer (BOEIRA, 1999, p. 163).

Diante de toda essa recusa da representação teatral, a resposta de Rousseau esclarece detalhadamente o teor de sua análise baseada na crítica à relativização absoluta dos valores, à ideia universalizante do Iluminismo a partir de uma visão etnocêntrica, e quanto aos efeitos que o teatro poderia ocasionar na corrupção do gosto, dos temperamentos e dos costumes do povo genebrino. Rousseau exalta a realização de outros espetáculos, de acordo com a realidade local, relacionados ao campo da igualdade, promovidos ao ar livre, onde todos participem. Conforme Luc Vincenti, “Rousseau apresenta a festa republicana como algo que pode e deve substituir outras formas de espetáculo, pois apenas ela é capaz de dar satisfação e alegria a todos os participantes” (VICENTI, 2015, p. 16). Por isso, ao exaltar a festa pública, o autor demonstra o espetáculo adequado a uma República, onde a própria população é capaz de formar um espetáculo, o mais digno que possa iluminar, no qual não haja nenhum objetivo específico. Mas o que se mostrará nesses espetáculos, questiona o autor?

Quais serão, porém, os objetivos destes espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. A liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios especta-

dores como espetáculos; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos. Não preciso citar os jogos dos antigos gregos: há outros mais modernos, há os que ainda existem e os descubro justamente em nossa cidade; temos revistos todos os anos; prêmios públicos; reis do arcabuz, do canhão, da navegação; não é demais multiplicar eventos tão úteis e tão agradáveis; reis como esses nunca são demais. Por que não faríamos, para nos tornarmos melhor dispostos e mais robustos, o que fazemos para nos exercitar com as armas? Terá a República menos necessidade de trabalhadores do que de soldados? Por que tomando como modelos as competições militares não criamos outras competições de ginástica, de luta, de corrida, de lançamento do disco e dos diversos exercícios do corpo? Haveria no mundo um espetáculo mais brilhante nesse amplo e soberbo lago centenas de barcos elegantemente equipados, partirem todos ao mesmo tempo, uma vez dado o sinal, para capturarem uma bandeira colocada no objetivo, e depois servirem de cortejo ao vencedor que retorna em triunfo para receber o merecido prêmio? (ROUSSEAU, 1993, p. 128-129).¹⁸

Conforme descreve Rousseau, a festa cívica tem algo seguro, pois a juventude seria menos propensa a procurar outros meios de divertimentos como, por exemplo, o teatro. Também, as reuniões serviriam para firmar os laços de amizade e aproximar a relação familiar entre pais e filhos e o reconhecimento da própria comunidade, por serem uma celebração de alegria coletiva. O genebrino argumenta que a arte do teatro, com seu requinte, luxo, brilho e pompa, tal como acontece em Paris, não deve ser recomendada a Genebra que tem outro contexto; ainda provinciana, não teria condições de desfrutar modelos impostos por outras civilizações.

Também pode se verificar que os teatros das grandes

¹⁸Rousseau (1993, p. 135) destacou os jogos teatrais dos antigos gregos e também outros jogos mais modernos, como os prêmios públicos, reis do arcabuz, do canhão, da navegação. Além disso, as festas de inverno. Por fim, expressou que ofereceria “as festas da Lacedemônia como modelo das que gostaria de ver em [sua] cidade. Não é só por seu objetivo, mas também por sua simplicidade que as acho recomendáveis: sem pompa, sem luxo, sem aparato, tudo ali respirava, com um encanto secreto de patriotismo que as tornava interessantes, certo espírito marcial que convém a certos homens livres”.

sociedades, tal como elas mesmas exigem, requerem mediações; ao contrário das cenas públicas que vivem da límpida imediação. A festa rousseauiana reivindica aquilo que foi desaparecido com a entrada na vida social, não se configura como uma tradição, mas pura espontaneidade de almas. O espetáculo promovido pelo teatro esconde o espectador e mostra o autor, onde demonstra todas as desigualdades existentes entre os homens. Assim, o ponto fundamental da construção da festa coletiva defendida pelo autor é o extermínio da representação. Para Rousseau, todos na festa são iguais, logo, a virtude está presente, sem a necessidade de mediações. Por isso, na alegria da festa os limites são superados, pois nela o gozo puramente sensível coincide com a expansão do verdadeiro “eu”.

A festa pública é um mero pretexto sob um olhar fixado na improvisação, pois a verdadeira questão reside na abertura dos corações. E, desse modo, todos se mostram sem máscaras, ninguém necessita se esconder e cada um merece a mesma quantidade de luz. Conforme Cláudio Boeira Garcia:

Só a boa festa e a dança em torno da fonte de água possibilitariam um teatro sem representação. Nesse palco não há espetáculo, teatro, nada para ser visto. Se antes era o teorema que afastava a voz viva de si mesmo, agora é o teatro. E um palco que não oferece nada ao olhar não é senão um lugar onde o espectador ao dar-se a si mesmo como espetáculo, não será mais vidente nem o que assiste, o que vê (*voyeur*). Apagará em si a diferença entre o comediante e o espectador, o representado e o representante, o objeto que olha e o sujeito que observa (GARCIA, 1999, p. 216).

Para Rousseau, a festa proporciona um espetáculo sem representação. Tudo gira em torno da naturalidade, o contato com o outro surge na espontaneidade, nada pode ser mostrado, decorado e imposto. O luxo confunde-se ao brilho do olhar coletivo da festa.

Nesse sentido, afirma Jacira de Freitas:

O homem experimenta um contato direto com o seu próximo; nada se interpõe entre eles, mediação alguma é necessária para que a unidade predomine. E como não há nada a ser mostrado, todos estão à mostra: iluminados pela luz solar, os espectadores são o seu próprio espetáculo (...). A festa é, antes de mais nada, a celebração da alegria coletiva; esse é o seu objeto (...). Desaparece a necessidade da estima pública que persiste na vida cotidiana e com ela a exigência de fazer de si mesmo o único espetáculo, que supunha a submissão do outro ao meu amor-próprio. A festa opera a ultrapassagem da cisão à qual estava submetida o indivíduo, por meio de uma comunicação que dispensa mediações discursivas e se exprime essencialmente na música e na dança (FREITAS, 2003, p. 87-88).

Desse modo, na festa não haveria nenhum momento de mediação, mas espontaneidade; todos estão à vista de uma imensa alegria e, por conseguinte, renasce a claridade de algo novo no próprio consentimento da cena pública. A partir daí, a festa rousseuniana acabaria produzindo aquilo que foi perdido com a entrada na vida social, resgata uma ilusão necessária para que o homem se renove e preencha um jogo exaltado pela imagem festiva. Pode-se, no entanto, reavaliar que a festa popular tem a função política de construir um elo social, substituindo o *amor próprio* pelo *amor de si* e, por fim, pelo amor à pátria. Rousseau registra para isso um lugar concreto – a República de Genebra –, e o que está nas entrelinhas de todo fundamento levantado por d’Alembert é a questão puramente política envolvida na implantação dos espetáculos. Na festa, o homem cindido se perde, o jogo do ser e parecer é danificado, reprovado e eliminado, floresce a experiência de um momento livre e autêntico. O cidadão esbanja criatividade em seu contexto social e político.

A descrição da festa destaca-se, essencialmente, no plano

da afetividade; o homem é ator/espectador e não há perda ou anulação, apenas encontro comum entre membros que entenderam a razão da vida em sociedade. De outra parte, o teatro manipula o ser, outorga diretamente a outrem o direito de representar, há uma cisão entre palco e plateia, estabelecendo um aprisionamento no jogo da solidão. Conforme Jacira de Freitas:

Nesse sentido, apesar de supor advir do estado social, as festas rousseauianas se propõem, desde a sua origem senão a abolir por completo a representação – já que estas variam quanto ao grau de representação que admitem –, pelo menos a restringir a inserção de certos componentes representativos. Assim, é preciso, antes de mais nada, estabelecer um critério a partir do qual esses elementos possam ser identificados. Esse critério nos é dado pela própria natureza. Uma vez que se admite o antagonismo entre a natureza e sociedade e que a sociedade se opõe à natureza por ser o lugar onde se dá a degeneração do homem, basta explicar como se opera esta degeneração. Os elementos ausentes das festas podem ser conhecidos quando se verifica que a perda de identidade do homem se efetua em diferentes planos: não só no palco do raciocínio e do julgamento, mas, também, no plano da atividade econômica e no da linguagem (FREITAS, 2003, p. 89-90).

Rousseau enfatiza que a festa humana é também a da aparência e a do imaginário; o homem com suas paixões cria o que lhe convier. A manifestação artística revelada na festa busca estabelecer o palco da própria vida. A linguagem e o agir serão pontos fundamentais para o autor, e delas, em contrapartida, o teatro será palco das desigualdades, das manifestações do homem enquanto ator/espectador de sua condição humana.

O comum é vivenciado sem ilusões. Assim, todos os tipos de festas encontradas em Genebra são revistas por Rousseau, desde a cívica, os bailes de inverno, os jogos militares e os círculos de homens e mulheres. O teatro e a festa, portanto, se contrapõem; enquanto o primeiro se encerra na imensa escuridão enquanto prisão, a segunda se dar ao ar livre, liberta.

Luc Vincenti ressalta que “a festa torna-se, então, necessariamente pública na oposição problematizada por Rousseau, em sua *Carta a d’Alembert*, oposição entre o habitual isolamento dos teatros, de um lado, e a evidência da unidade coletiva manifestada na festa republicana, de outro” (2015 p. 16).

Exatamente por isso, no final da *Carta*, Rousseau (1993, p. 128) dirigiu um apelo aos genebrinos, com imagens que sugerem uma analogia entre o teatro francês e a prisão:

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convêm mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que tem tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenham-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não povos felizes, não são estas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade.

Por isso, as festas públicas são propostas por Rousseau para acabar com esse teatro fechado, com essa separação existente entre o espetáculo do palco e os espectadores, os quais se tornam ao mesmo tempo os atores daquele. Para que as pessoas se encontrem realmente unidas ou reunidas, o espetáculo não pode possuir um objeto particular, como ocorre no teatro, que absorve todas as atenções para si. “Na festa republicana, a reunião de que estamos falando não possui outro fim senão ela mesma, o que é preciso celebrar é a unidade dos espectadores” (VINCENTI, 2015, p. 16). Exatamente como Rousseau assevera sobre os objetivos que se mostrará na festa: “Nada, se quisermos” (1993,

p. 128). De acordo com Starobinski, na festa o remédio é não mostrar nada:

Nada mostrar será realizar um espetáculo inteiramente livre e vazio, será o meio óptico da transparência: as consciências poderão estar puramente presentes umas para outras, sem que nada se interponha entre elas. Se nada é mostrado, então se torna possível que todos se mostrem e que todos olhem (STAROBINSKI, 2001, p. 103).

Starobinski (2001, p. 107) relaciona essa espontaneidade na festa, em que todos olham e todos são vistos, como um reconhecimento universal, onde esse movimento de troca absoluto se inverte para tornar-se contemplação narcísica de si mesmo, porém, o “eu” assim contemplado é pura liberdade, pura transparência, em continuidade com outras liberdades, outras transparências – ou seja, é um “eu comum”.

“É por essa razão que a *Carta a d’Alembert* termina fazendo um elogio rigoroso das festas cívicas genebrinas. Onde o povo inteiro é, diz Rousseau, ‘ator e espectador’, e, ao mesmo tempo ‘o próprio espetáculo’” (CARLSON, 1997, p. 145-146)¹⁹. Conforme Rousseau, “oferecei os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos” (ROUSSEAU, 1993, p. 128).

¹⁹Conforme destacou Arbousse-Bastide (1958, p. 331), “as observações de Rousseau sobre as formas de espetáculo que convém a uma república, apesar de sumárias, apresentam algum interesse”, pois “data de Rousseau a noção de arte popular, retomada nos séculos XIX e XX”. Além da alusão de que madame de Stäel não se enganou a esse respeito, ‘nunca Rousseau escreveu com tanta dignidade; o amor à pátria, o entusiasmo pela liberdade, o apego à moral guia e anima seu pensamento. A causa sustentada por ele, sobretudo quando aplicada a Genebra, é perfeitamente justa; todo o espírito que por vezes dedica a sustentar um paradoxo, é consagrado nesta obra a apoiar a verdade’. Assim, Bastide conclui que: “A *Carta a d’Alembert* consagra a ruptura com a *Enciclopédia*. Não apenas uma obra circunstancial, mas coloca um verdadeiro problema – o da arte popular, adentrando um novo campo, a alma do espectador”.

Assim, contra o espetáculo fechado, portanto, é proposta a festa a céu aberto, contra o isolamento e a opacidade do teatro, a união dos corações transparentes. É a mesma oposição entre o teatro antigo e o teatro moderno. Segundo Bento Prado Júnior (2008, p. 279), Rousseau enquadra o teatro antigo como modelo de espetáculo, no qual era apresentada, sob o sol a toda nação, uma poesia dramática carregada de temas patrióticos. Já o teatro moderno, que exclui o caráter público e cívico dos antigos espetáculos, não suporta esse tipo de poética. Sua única linguagem é a do ornamento, característica inerente às grandes cidades modernas.

Os antigos viam no teatro a sua própria história, as glórias de sua nação, e da mesma forma, nas festas públicas, os genebrinos não veem outra coisa senão a si próprios, o “eu comum”. Estas são as formas positivas de espetáculo contrapostas ao moderno teatro francês. Teatro criado pela história decadente da humanidade, não mais capaz de cumprir sua única função justificável: o ensino das virtudes cívicas. E Salinas Fortes (1997, p. 150) salienta que tanto o teatro quanto os espetáculos “sejam avaliados sempre na sua relação de conveniência com contextos históricos determinados ou com formações sociais concretas”, pois, de acordo com essa lógica, o teatro será “julgado bom ou mal ao mesmo tempo, dependendo da situação histórico-social considerada.”

Não por acaso que nas *Considerações sobre o governo da Polônia*, no capítulo III, da *Aplicação*, onde Rousseau recupera algumas questões da *Carta a d’Alembert*, destaca que “as festas de um povo livre devem sempre respirar a decência e a gravidade e nelas não se deve apresentar à sua admiração a não ser objetos dignos de sua estima” (ROUSSEAU, 1982, p. 34). Luc Vincenti argumenta que é “precisamente pela relação à natureza humana e,

portanto, à espécie humana como parte do mundo, que é possível encontrar, reconhecendo que estamos em nosso lugar, o sentimento de alegria inseparável da festa” (VINCENTI, 2015, p. 17).

Na sociedade ordenada pelas aparências, qualquer reunião é ilusória. Por esse motivo, o teatro é indiferente em Paris, mas não o é em Genebra, onde ainda se encontra a reunião, ou unidade, e o reconhecimento. Daí também a sugestão na Polônia de que a pátria se ocupe com seus filhos a fim de que se ocupem com ela, dando espetáculos próprios ao seu contexto, oferecendo a educação ao cidadão durante toda a vida:

É preciso abolir, mesmo na corte, por causa do exemplo, os divertimentos ordinários das cortes, o jogo, os teatros, comédia, ópera; tudo o que efemina os homens, tudo o que os distrai, os isola, os faz esquecer sua pátria e seu dever; tudo o que faz sentirem-se bem em qualquer lugar, contanto que se divirtam. É preciso inventar jogos, festas, solenidades que sejam tão próprios a essa corte e que não os encontremos em nenhuma outra. É preciso que se divirtam na Polônia mais do que nos outros países, mas não da mesma maneira. É preciso, em uma palavra, inverter um execrável provérbio e fazer dizer a todo polonês do fundo do seu coração: *Ubi pátria, ibi bene* (ROUSSEAU, 1982, p. 32-33).

Dessa forma, a solicitação de manter “a pátria manifesta que orienta a escolha desses espetáculos”; conforme Jacira de Freitas, “tais instituições, estando fundadas nos princípios fundamentais da nação, traduzem numa linguagem simbólica ‘o gênio, o caráter, os gostos e costumes de um povo’” (FREITAS, 2003, p. 109). Assim, tudo indica que Rousseau pretende estabelecer que a educação dos costumes e do cidadão tem menos a ver com a polidez e a ostentação, oposta a uma educação que gera cidadãos refinados e inaptos para atuarem em favor da pátria e da liberdade.

Por isso as festas devem ser promovidas ao ar livre onde

todos participem, e a igualdade seja o que rege a mesma e as ações de todos, para que no jogo do ser e do parecer, o ser prevaleça; onde as máscaras sejam removidas e os gestos não sejam afetados. Todos estão à mostra, todos representarão o que são, capazes de conviver e se identificar com outrem. Os espectadores são o próprio espetáculo. A festa é, antes de qualquer coisa, a celebração da alegria coletiva; este é o seu objeto. Não há mais mediação e nem o amor próprio impera, a comunicação se manifesta na dança, e no canto a liberação das restrições sociais. Não por acaso, observa Marvim Carlson (1997, p. 147), que “nessas sugestões finais, os líderes da Revolução Francesa encontraram a inspiração para os seus grandes festivais.”

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo Jean-Jacques insistiu que se quiser aprender a amar a virtude e a odiar o vício, “os melhores mestres são a razão e a natureza”. Quanto a isso, o teatro não seria necessário para ensinar, mesmo sendo capaz de fazê-lo. Dessa forma, evidencia-se que a questão discutida e que mobilizou “a reflexão de d’Alembert e dos filósofos não é puramente estética, mas é a da relação ou dos efeitos dos espetáculos sobre os costumes”. Salinas Fortes ressalta:

Para eles, não há dúvida: os espetáculos – assim como as artes e as ciências em geral – são um instrumento civilizatório e os resultados da sua promoção e disseminação só poderão ser benéficos. Rousseau não foge do terreno, a questão é a mesma. Ao contrário dos *philosophes*, porém, o que ele quer demonstrar é a ineficácia do teatro como instrumento ‘pedagógico’, e, por conseguinte, sua ‘inutilidade’, de um lado; de outro, por sua própria inutilidade, o seu caráter pernicioso, sua eficácia puramente negativa (SALINAS FORTES, 1997, p. 156).

Assim, para Rousseau, em consequência da própria inutilidade

do teatro, o mesmo não pode fazer nada para corrigir costumes, mas pode fazer bastante para corrompê-los. O teatro valeria apenas como uma ‘*pedra de toque*’, pois o diagnóstico da decadência das sociedades poderia ser feito por meio dessa atividade artificial. Afinal, ‘o teatro é imoral por ser artificial’, igualmente a civilização, que é uma forma rebuscada, corrompe e falseia nossa consciência. Por esse motivo, o teatro serviu a Paris, onde podia ser administrado quando a gravidade do mal já era intolerável. Em tais casos, servia para impedir que os maus costumes resultassem em desordem, mas não para Genebra que tinha seus espetáculos. Salinas Fortes (1997, p. 157) observa: “para Genebra ser civilizada só falta um bom teatro à francesa, pensam os filósofos através de seu porta-voz. É contra essa pseudo-evidência, na qual se mostra de forma exemplar toda a solidez de um firme preconceito ideológico, que investe o nosso cidadão.”

Daí a condenação da imitação teatral em tal contexto, já que distinguia as funções úteis dessa arte, bem como o papel pernicioso que poderia ter a partir de suas circunstâncias. Sobre isso, Arbousse-Bastide (1958, p. 332) infere que essa análise de Rousseau não deixa de ser um diagnóstico, pois “é uma maneira de distinguir o requinte cultural e a decadência moral em que mergulham a França e d’Alembert, da sonhada pureza que embora já simplesmente relativa, Rousseau quer reservar para Genebra e para si próprio”.

Salinas Fortes (1979, p. 80) alerta que “a leitura atenta” da *Carta a d’Alembert*,

basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura política dos espetáculos que subordina uma ‘poética’ no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política.

O autor complementa que somente um leitor “superficial”

ou de “má-fé” enxergará nessa obra apenas a atitude moralista de alguém que repudiava os espetáculos e era contra os ‘*philosophes*’. “Leitura insustentável, como já mostraram comentadores categorizados. Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista” (SALINAS FORTES, 1988, p. 16). A partir de uma leitura mais cuidadosa, “percebemos desde logo que a atitude não é meramente reativa, mas contém elementos ou aspectos de uma grande novidade – por que não? ‘revolucionária’” (SALINAS FORTES, 1997, p. 146).

Ora, Rousseau pensou sobre a atividade artística em termos de sua conceituação e da função e utilidade que é lhe atribuída pela sociedade setecentista, e, por essa via, elaborou uma das maiores críticas à ideia de imitação no cenário do Iluminismo:

Assim, não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar. Um autor que quisesse enfrentar o gosto geral logo escreveria só para si mesmo. Quando Molière corrigiu o teatro cômico, atacou as modas, os ridículos; mas nem por isso chocou o gosto público; ele obedeceu e desenvolveu, como foi o caso também de Corneille, por seu lado. Era o antigo teatro que começava a chocar esse gosto, porque, num século que se tornara mais polido, o teatro conservava sua grosseria primitiva. Assim, tendo o gosto geral mudado desde esses dois autores, se suas obras-primas ainda estivessem por estrear, infalivelmente fracassariam hoje. Por mais que os conhecedores continuem a admirá-las, se o público ainda as admira, é mais por vergonha de se desdizer do que por um verdadeiro sentimento de suas belezas (ROUSSEAU, 1993, p. 42).

Destarte, o filósofo explicitou que uma ‘*boa peça*’ não choca os costumes do seu tempo e explicou que “gosto ou os costumes indiferentemente”, mesmo podendo ser coisas diferentes,

elas têm sempre uma origem comum e padecem as mesmas revoluções. O que não significa que o bom gosto e as boas maneiras

sempre reinem ao mesmo tempo, ao certo é que, o estado do gosto corresponde sempre a certo estado dos costumes, o que é incontestável (ROUSSEAU, 1993, p. 139).

Contudo, todo grande autor que quer retratar costumes estrangeiros, alerta Rousseau, toma grande cuidado para harmonizar a peça com nossos próprios costumes: “Sem essa precaução nunca se tem êxito, e o próprio sucesso dos que tomaram esse cuidado não raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador superficial” (ROUSSEAU, 1993, p. 42). O autor está reivindicando com isso um olhar para as diferenças dos povos em sua crítica ao etnocentrismo, pois examina a maneira como produz uma falsa representação dessas diferenças. Cláudio Boeira observa que Rousseau repete,

sem cessar, a necessidade de se estudar o homem como um ser genérico que partilha capacidades específicas com cada homem que tenha vivido ou venha a existir em qualquer época ou circunstância no mundo. Daí porque lhe parece um contrassenso o reconhecimento das diferenças induzir à negação de uma ideia geral da condição humana (BOEIRA, 1999, p. 57).

Portanto, é claro que Rousseau realiza em toda sua obra – e na *Carta a d’Alembert* não poderia ser diferente, pois é onde realiza a crítica ao teatro e sua instalação em Genebra – a complexidade e a grande importância de encarar a questão da unidade e da pluralidade da condição humana, tanto nas suas inflexões ontológicas quanto históricas. Assim, o homem embora seja uno, o filósofo esclarece que as circunstâncias e os elementos, de distintas maneiras, produzem homens ou, mais precisamente, formas de sociabilidade diferentes. Exatamente por isso, observa Cláudio Boeira:

Quando Rousseau argumenta que os benefícios e os prejuízos do teatro e dos espetáculos não devem ser avaliados em relação ao ‘homem em geral’, mas em relação ‘aos povos para os quais são feitos’ visa, em um primeiro momento, a realçar a perspectiva da observação da pluralidade e das

diferenças, não a negação da possibilidade de estudar o ‘homem em si mesmo’. Ou seja, ele está interessado em deslocar o debate do teatro para o plano em que pode observar os espetáculos em relação aos espectadores e aos diferentes povos para os quais são feitos (BOEIRA, 1999, p. 58).

Assim, na crítica de Jean-Jacques Rousseau ao etnocentrismo, ou às ilusões que poderia provocar – inclusive de modificação de gostos e costumes de um povo, como o ideário iluminista em relação ao teatro na República de Genebra –, o filósofo chama a atenção de que o reconhecimento das diferenças não deve comprometer uma ideia abstrata e normativa de homem universal, ou seja, reconhecer os traços distintivos da condição humana não pode causar o próprio desconhecimento efetivo das diferenças entre os homens no estado social. Dessa forma, o etnocentrismo erra por pretender universalizar o teatro, ignorando o plano da condição humana ideal e desconsiderar a efetiva diversidade das formas de sociabilidade existentes, e como o homem histórico se apresenta nas diversas formas de sociedade, deixando de trazer à tona o reconhecimento das diferenças entre os povos e as virtudes cívicas, que embora não preencham mais as condições necessárias hoje, foram essenciais para a crítica do cidadão de Genebra.

REFERÊNCIAS



ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. Introdução e notas. In: _____. **Jean-Jacques Rousseau: Obras I - políticas.** Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Ed. Globo, 1958.

CARLSON, Marvin. A França setecentista. In: _____. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CASSIRER, Ernest. *El problema Jean-Jacques Rousseau*. In: _____. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 35

D'ALEMBERT, Jean Le Rond. Genebra. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.

ENDORE, Guy. *The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire*. Londres: W.H. Allen, 1962.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Diderot e Rousseau**: sobre uma suposta conversa acerca dos solitários no romance filosófico moderno. São Paulo: ANPOF, 2017. p. 231-258. Disponível em: <http://www.anpof.org/portal/images/filosofiadoseculoxviii1-2-2018.pdf>

FREITAS, Jacira de. **Política e festa popular em Rousseau**: a recusa da representação. São Paulo; Humanitas/FFLCH-USP, Fapesp, 2003.

GARCIA, Cláudio Boeira. **As cidades e suas cenas**: a crítica de Rousseau ao teatro. Editora UNJUI, Rio Grande do Sul, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Tradução. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Raça e história**. Tradução: Inácia Canelas. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores),

MATOS, Luiz Fernando Franklin. A filosofia no palco. In: I Curso Livre de Humanidades: Filosofia. Iluminismo e ilustração. Direção: Norma Freire [São Paulo]: Editora Abril, [ca. 2005].

_____. **Estética:** seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII. Curso ministrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 16 set. 2009.

MONSTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O espírito das Leis.** Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PRADO JÚNIOR, Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos. In.: PRADO JÚNIOR, Bento. **A Retórica de Rousseau e outros ensaios.** Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROCHA, Everardo Guimarães. **O que é etnocentrismo?** São Paulo. Editora Brasiliense, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões.** Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1948. Volume único.

_____. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos.** Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

_____. **Considerações sobre o governo da Polônia e sua reforma projetada.** Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, 1982.

_____. **Discurso sobre as ciências e as artes.** Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. (Os Pensadores).

_____. **Ensaio sobre a origem das línguas.** Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Os Pensadores).

_____. **Júlia ou A Nova Heloísa.** Tradução: Fúlvia M. L. Moretto.

Campinas: HUCITEC, 1994.

_____. *OC V. De l'imitation théâtrale*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995a.

_____. *OC V. Lettre a d'Alembert*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995b.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau**. São Paulo: Discurso, nº 10, 1979.

_____. **Paradoxo do Espetáculo: política e poética em Rousseau**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

_____. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso**. São Paulo: Ed. Polis, 1988. p.13-43. (Discurso 17 – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP).

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VINCENTI, Luc. **Rousseau e a ordem da festa**. Tradução: Marisa Alves Vento. Trans/Form/Ação: revista de filosofia da UNESP. v. 38, nº especial, Marília-São Paulo, 2015. p. 15-25.

A representação do amor nos quadros das paixões: da crítica teatral ao árduo consentimento do romance*



*The representation of love in the portrayal of the passions: from
theatre criticism to the arduous consent of the novel*

Luciano da Silva Façanha¹

RESUMO: Na *Carta a d’Alembert*, Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de atividade artificial, e, talvez, isto gerasse efeitos imorais. Mas, é preciso observar os verdadeiros efeitos do teatro a partir de alguns argumentos que Rousseau resolve construir e analisá-los, contudo apenas se trouxesse à tona a crítica de Rousseau ao romance, na *Carta a d’Alembert*, que tem como contexto, ‘a ideia negativa de privatização da cena’, pois, o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é romanesco. Contudo, se na *Carta a d’Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta que a teorização sobre o teatro também

*Extraído de *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, p. 57-70, 2015. Edição Especial.

¹Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PPGCult). Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau UFMA (GEPI Rousseau UFMA), registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase no Pensamento do Século XVIII, atuando principalmente nos temas relacionados à estética do século XVIII. *E-mail:* lucianosfacanha@hotmail.com <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732015000400006>

equivale ao romance, na *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio romance, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta*, afirmando que considera o mesmo da própria cena quanto à maioria dos novos escritos. O cidadão genebrino ataca os romances indiretamente e vice-versa, pois, é observado que tudo aquilo que diz sobre uma arte aplica-se quase que integralmente a outra arte. E como um povo galante deseja amor e polidez, Rousseau resolve fixar alguns termos na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a coerência de seu posicionamento, pois, se em geral, a cena é um quadro das paixões humanas, cujo original está nos corações, se o pintor, porém, não tiver cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficarão desgostosos e não desejarão mais se ver sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos. E pontua que essa linguagem não tem mais sentido em seu século, pois é preciso falar as paixões, esforçando-nos para usar uma que melhor se compreenda, talvez o romance.

PALAVRAS-CHAVE: Amor. Representação. Teatro. Romance.

Na *Carta a d'Alembert*, Rousseau (1993) se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de **atividade artificial**, e, talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar. Conforme o autor:

Ao lançar um primeiro olhar sobre essas investigações, vejo, de início, que um espetáculo é uma distração e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordareis ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer distração inútil constitui um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão pernicioso (ROUSSEAU, 1993, p. 39).

Mas, é preciso observar os verdadeiros efeitos do teatro a partir de alguns argumentos que Rousseau (1993) resolve construir e, analisá-los, contudo, diante da problemática desse texto, apenas se trazer à tona a crítica de Rousseau ao romance, na *Carta a d'Alembert*, que tem como contexto, “a ideia negativa de privatização da cena”, pois, o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é romanesco. Rousseau (1993, p. 40) pontua: “De modo algum aprecio a possibilidade de constantemente ter-se de levar o coração à cena, como se não estivesse bem dentro de nós”. Ora, isso para o filósofo significa uma individualização da cena, pois,

acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes, para interessarmo-nos por fábulas (ou melhor, por romances), para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. [Contudo o autor afirma:] Mas eu deveria saber que essa linguagem não tem mais sentido em nosso século. Esforcemo-nos para usar uma que melhor se compreenda (ROUSSEAU, 1993, p. 40).

A partir desses princípios, Matos (2004, p. 27) ressalta que o cidadão genebrino “volta a atacar os romances de modo indireto, pois, é observado que “tudo aquilo que diz sobre o teatro aplica-se integralmente ao romance”.²

E como um “povo galante” deseja “amor e polidez”, Rousseau (1993, p. 41) resolve fixar alguns termos na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a “coerência” de seu posicionamento, pois, se “em geral, a cena é um quadro das paixões humanas, cujo original está nos corações”, porém, “se o pintor não tivesse o cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores

²Difícilmente Rousseau colocaria o nome do romance, nessa obra, afinal, na época de sua publicação, 1758, as duas primeiras partes do seu romance já estavam prontas (MATOS, 2004, p. 31).

logo ficariam desgostosos e não desejariam mais se ver sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos”. Contudo, Rousseau (1993, p. 42) ressalta que não deve ser atribuído ao teatro, “o poder de mudar sentimentos ou costumes”, pois no máximo, apenas poderá “segui-los e embelezá-los”. Até por que, “diz-se que uma boa peça jamais se choca contra os costumes de seu tempo”. Mas, adverte:

Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por pequenos divertimentos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do cômico e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo amor. A mesma coisa se fez na tragédia para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se em favor da utilidade pública, para darem nova energia e novo colorido a essa perigosa paixão e, desde Molière e Corneille, só se vê obterem sucesso no teatro romances com o nome de peças dramáticas (ROUSSEAU, 1993, p. 64).

Assim, após essa constatação, de substituição tanto da comédia, quanto da tragédia, de suas *verdadeiras belezas ocultas*, por um quadro sedutor, o amor foi reforçado, substituindo a força cômica e a energia trágica pelos interesses desse perigoso “amor paixão”; ou seja, tema romanesco por excelência, então, observando-se claramente que o foco a ser criticado, não é somente o teatro, mas, na mesma proporção, o romance. O grande problema dessa nova situação, segundo Rousseau (1993, p. 65), é quando “só se tem conhecimento da sociedade por meio da cena, [...] desse modo, baseando-se num modelo imaginário, numa aparência modesta e comovente, numa meiguice falsa, *nescius aurae fallacis*, o jovem insensato, pensando tornar-se um sábio, corre para a perdição”.

Dessa forma, Jean-Jacques resolve trazer à tona, alguns dos efeitos produzidos pelo interesse da cena baseado unicamente

no **amor**. Percebe que existem vários, ainda mais graves, e mais importantes, porém, comenta apenas alguns, considerando “os perigos que o quadro de uma paixão contagiosa pode produzir”, ou seja, a partir do conteúdo de algumas peças, pois, seus efeitos, são “previstos pelo modo de apresentá-lo”, no entanto, os defensores do teatro costumam rebater as imputações, alegando os seguintes argumentos: “O amor exposto no teatro, nele se torna legítimo; seu objetivo é honesto; frequentemente é sacrificado ao dever e à virtude e, se culpado, é punido” (ROUSSEAU, 1993, p. 68).

Evidentemente, Rousseau (1993) contesta esses argumentos, e, de forma sucinta, apresenta em série as contradições, uma após outra. E, antes de adentrar na primeira refutação, o filósofo ressalta a inconseqüência de ter sido necessário “esperar os acontecimentos para saber qual a impressão que se deve receber das paixões que despertam”, pois “o mal que se censura no teatro não é, justamente, inspirar paixões criminosas, mas dispor a alma a sentimentos mais ternos que, depois, se satisfazem a expensas da virtude” (ROUSSEAU, 1993, p. 68).

Assim, começa o primeiro argumento de que o que interessaria da cena está baseado unicamente no amor.

O filósofo começa por observar que as “agradáveis emoções”, que são experimentadas em cena, não têm um objeto determinado e servem somente para despertar a necessidade de senti-las, ou seja, o amor, de fato, não é oferecido, mas é preparado para ser sentido. Dessa forma, “não escolhem a pessoa que se deve amar, mas forçam-nos a fazer a escolha. Assim, só são inocentes ou criminosas segundo o uso que delas fazemos de acordo com nosso caráter”, independente do exemplo, pois, “mesmo que fosse verdadeiro só se descrevem no teatro paixões legítimas, segue-se daí que as impres-

sões sejam mais fracas e seus efeitos menos perigosos?” (ROUSSEAU, 1993, p. 68). Tentando fazer com que “as imagens vivas de uma ternura inocente fossem menos sedutoras”, ou seja, pouco não tão capazes de entusiasmar um coração sensível quanto as de um “coração criminoso para o qual o horror do vício serve pelo menos de contraveneno!” (ROUSSEAU, 1993, p. 68). Contudo, o filósofo arremata esse primeiro argumento explicando que, mesmo “se a ideia da inocência por alguns instantes embeleza o sentimento que acompanha” [mas], “as circunstâncias logo se apagam da memória, enquanto a impressão de uma paixão tão doce fica gravada no fundo do coração”; assim, de uma ação perfeitamente honesta é transformada num exemplo de corrupção. “Aí está o efeito dos amores permitidos no teatro” (ROUSSEAU, 1993, p. 68-69).

Rousseau (1993, p. 68) exemplifica o **primeiro argumento** nessa ação honesta que se torna um exemplo de corrupção no momento em que Manílius foi expulso do senado de Roma simplesmente por ter beijado sua mulher na presença da filha. E questiona: “que haveria de censurável nessa ação, se a considerarmos em si mesma? Nada, sem dúvida. Denunciaria até um sentimento louvável. Mas os castos ardores da mãe só poderiam inspirar outros ardores à filha”.

A contestação do **segundo argumento** é pautada na observação de que os espectadores escolhem sempre o lado do amante fraco, pelo menos inicialmente; isso ocorre pelo fato dos autores pretenderem “curar-nos do amor pela descrição de suas fraquezas”, mas, como logo em seguida a ação é modificada, ou seja, o amor deixa de ser fraco, os espectadores ficam insatisfeitos por essa mudança. Então, o filósofo questiona se essa será a melhor forma de fazer com que se evite a se assemelhar ao amor.

Rousseau (1993) exemplifica o argumento, com a tragédia de

Racine, *Berenice*. Basta observar a disposição inicial do espectador, de “desprezo pela fraqueza” de um imperador romano [Tito] que duvida, “como último dos homens, entre a amante e o dever”. Porém, o filósofo fica ruminando sobre o pensamento desse mesmo espectador, após o espetáculo. E supõe: “acaba por lamentar esse homem sensível que desprezava, passando a interessar-se por essa mesma paixão que considerava um crime e a comentar secretamente o sacrifício das leis da pátria que ele é forçado a fazer” (ROUSSEAU, 1993, p. 69).

No final da peça, em que todos sentiam que as dores de Tito eram consequência do seu interesse principal, ou seja, Berenice, e “que era a sorte de seu amor que determinava a catástrofe”, assim, no quinto ato, “os espectadores, profundamente emocionados, começavam a chorar quando Berenice não chorava mais” (ROUSSEAU, 1993, p. 69). Isto significa que “todos temiam a dor que penetrava seu coração”, continua o autor, pois, todos desejavam que “Tito se deixasse vencer”, claro, correndo o risco dos espectadores estimarem-no menos. Ao que tudo indica, parece que a tragédia alcançou seu êxito, por mais que o desenlace da peça

desminta esses votos secretos, [mas], o desfecho de modo algum diminui o efeito da peça. A rainha parte sem o consentimento da plateia, o imperador a manda de volta *invitus invitam* e pode-se acrescentar *invito spectatore*. Tito prefere continuar como romano; é o único desta opinião – todos os espectadores desposaram Berenice (ROUSSEAU, 1993, p. 70).

Rousseau (1993) constata que os sacrifícios foram feitos em nome do dever e da virtude, que “até para os corações corrompidos possuem sempre um encanto secreto”, porém, nada impede “de que certas paixões satisfeitas sejam preferíveis à própria virtude”, ou seja, que se possa ficar contente por ver Tito “feliz e fraco”. Assim, o filósofo convida a imaginar um desenlace diferente do

que o de Racine. E supõe: “Ambos, transportados pelos encantos do amor, da paz, da inocência e enunciando às grandezas inúteis, tomam, nessa doce alegria que inspiram os verdadeiros movimentos da natureza, a resolução de irem viver felizes e ignorados num canto da terra” (ROUSSEAU, 1993, p. 70). O filósofo indaga se a peça alcançaria menos êxito, menos instrução, e constata que, provavelmente, menos de acordo com a história; porém, como os atos iniciais continuariam quase iguais, apenas “tirar-se-ia uma lição inteiramente contrária, na medida em que é verdadeiro que os quadros de amor causam sempre mais impressão do que as máximas da sabedoria e que o efeito de uma tragédia é inteiramente independente do desfecho”³ (ROUSSEAU, 1993, p. 71).

E, como último combate (**terceiro argumento**), “caso se queira saber se é certo”, basta “consultar a experiência”, Rousseau (1993, p. 71) defende em seus arrazoados, que a tragédia não ensina o espectador a se defender das “funestas paixões imoderadas”. E para comprovar, dessa vez recorre a seu contemporâneo Voltaire, com a peça *Zaíra*: “O amor custa a vida dos dois amantes e custa muito mais do que a vida a Orosmane, uma vez que se entrega à morte para libertar-se do mais cruel sentimento que pode entrar no coração humano – o remorso de ter apunhalado a amante”.

Nessas lições, “bastante enérgicas”, o filósofo duvida que tenha acontecido de alguém se orgulhar ao sair da apresentação de *Zaíra* bastante prevenido contra o amor. Ao contrário, supõe ouvir: “Ah! que me deem uma *Zaíra* e eu me comportaria de modo a não matá-la”, além de perceber as mulheres fazendo com que os homens

³Ocasião em Rousseau (1993, p. 71) já vai demonstrando na *Carta a d’Alembert*, o seu próprio interesse e entusiasmo pelo **romance**, ao chamar atenção para a obra *Pamela* de **Richardson**, em que enfatiza que no “sétimo tomo há um exame criterioso da ‘*Andrômaca*’ de Racine pelo qual se vê que essa peça não alcança melhor do que as demais seu pretense objetivo”.

também assistam a essa peça, “para não se encorajarem, pelo exemplo da heroína, a não imitar um exemplo de tão maus resultados para ela, mas sim por que, de todas as tragédias atualmente em representação, nenhuma outra mostra com mais encantos o poder do amor e o império da beleza e nela se aprende ainda, para máximo proveito, a não julgar a amante pelas aparências”; ademais, “a mulher sensível”, nessa peça, não consegue sentir temor no transporte dessa paixão, ou seja, no fato de Orosmane imolar Zaíra pelo seu ciúme, “pois constitui infelicidade menor perecer pela mão de seu amante, do que ser amada mediocrementemente” (ROUSSEAU, 1993, p. 71).

E, para finalizar, a conclusão de Rousseau (1993) é muito simples, “o romanesco ofusca”, seja pintado do jeito que for - mesmo contra a própria vontade:

Que se nos descreva o amor como desejarem: ele seduzirá, ou então não será amor. Caso seja mal retratado, a peça será má; se for bem retratado, ofuscará tudo o que o acompanha. Seus combates, seus males, seus sofrimentos, o tornam mais comoventes ainda do que se não tivesse qualquer resistência a vencer. Seus tristes efeitos, longe de desanimarem, só o tornam mais interessante por causa de seus próprios males. [...] Um sentimento tão delicioso tudo consola. Uma imagem tão doce insensivelmente abranda o coração; toma-se da paixão o que leva ao prazer e deixa-se nela o que atormenta. Ninguém se acha obrigado a ser um herói e, assim admirando o amor honesto, cai-se nos braços do amor criminoso⁴ (ROUSSEAU, 1993, p. 71-72).

⁴Matos (2004, p. 30) ressalta nessa passagem da *Carta*, que Rousseau está retomando as críticas formuladas contra o teatro no século XVII, “e sistematicamente aplicadas ao romance no XVIII”; não só a “ideia jansenista segundo a qual ‘a pintura das paixões do amor é perigosa e que, em consequência, os gêneros literários que se especializam nessa pintura devem ser condenados’”, bem como a argumentação daqueles que Jean-Jacques denomina de ‘escritores eclesiásticos’. Conforme Rousseau (1993, p. 68), os efeitos do teatro, “foram frequentemente e com veemência alegados pelos escritores eclesiásticos”. Dessa maneira, Matos (2004, p.30-31) destaca, a partir da observação de Georges May (1963), que, “Nicole, Pascal e às vezes os próprios jesuítas (Bourdaloue e o Journal de Trévoux, por exemplo) denunciavam o teatro até com mais ênfase, quando pintava o amor ‘casto’ e ‘inocente’. A glória de Corneille, a de Racine e a de Molière resistiram às investidas de Nicole e Bourdaloue e, deste modo, o argumento moral contra o teatro ficou desarmado no século XVIII, sobrevivendo, entretanto, num outro território, ao qual, de resto, nunca fora inteiramente estranho: o do romance”. Portanto, pode-se dizer, “que, na *Carta a d’Alembert*, Rousseau está fazendo o caminho de volta e restituindo o argumento

Por isso, Rousseau (1993, p. 72) propõe que se desconfie das ilusões do amor cedidas por essas cenas, para que não se entregue um coração virtuoso a um objeto indigno de seus reais cuidados, pois, certamente essa é a imagem da sociedade, “mas não a sua imagem fiel”, pois, sem se “satisfazer em praticar a virtude”, acaba “se contentando no amor-próprio”, diz o filósofo, e, de forma irônica alude: “Como somos bem instruídos!”.⁵

No entanto, ainda na *Carta a d’Alembert*, mesmo que de forma breve, Jean-Jacques, ao comentar sobre os costumes dos ingleses, não deixa de perceber no romance, uma instrução bem melhor que o teatro, pois, “os romances ingleses são, como os homens, sublimes ou detestáveis”⁶ (ROUSSEAU, 1993, p.141); mas, para aqueles de um gosto bem específico, nesse caso, não só os homens, com também as mulheres: “desse gosto comum pela solidão nasce também o das leituras contemplativas e dos romances, de que a Inglaterra está inundada”, pois, povos “mais recolhidos em si mesmos se entregam menos a imitações frívolas ao teatro”], adquirem mais gosto pelos verdadeiros prazeres da vida e se preocupam menos em parecerem felizes do que em sê-lo” (ROUSSEAU, 1993, p.94).

Já na *Nova Heloísa*, Rousseau (1994, p. 243) faz uma comparação de que da mesma forma que as mulheres de Paris gostam de assistir aos espetáculos, gostam também de serem vistas; “para elas a galanteria e os cuidados valem mais do que o amor e, contanto que seja assíduo, pouco lhes importa que se esteja apaixonado”.

a seu domínio de origem” (MATOS, 2004, p. 30-31).

⁵Em tom bastante áspero, Rousseau ainda afirma que não está tentando julgar se constitui um bem ou um mal as ações do teatro em fundamentar seu principal interesse no **amor**, mas afirma que, “suas descrições, algumas vezes, são perigosas, sempre o serão, apesar de tudo que se faça para disfarçá-las” (ROUSSEAU, 1993, p. 72).

⁶Rousseau (1993, p.141) está se referindo, especificamente ao romance *Clarisse Harlowe*, de Richardson.

Como já se disse outrora, ‘a palavra amor já foi banida do trato íntimo e relegada aos Romances’. Ao que tudo parece, a ordem dos sentimentos foi invertida, pois “o próprio amor, o amor perdeu seus direitos e não é menos desnaturado” (ROUSSEAU, 1994, p. 244).

E, se no *Primeiro Discurso*, no *Prefácio à Narciso* e na *Carta a d’Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta aquilo que é “generalizado” no *Discurso sobre as ciências e as artes* e no *Prefácio* também equivale ao romance, e, o que teoriza sobre o “teatro” na *Carta sobre os espetáculos* se refere igualmente ao romance *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio romance, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta a d’Alembert*, porém, seguido de acréscimos:

Digo o mesmo quanto à maioria dos novos escritos; digo o mesmo da própria Cena que, desde Molière, é bem mais um lugar em que se declamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais se representam Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro, Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco (ROUSSEAU, 1994, p. 227).

Daí a negação da função pedagógica do teatro, de que o teatro não tinha capacidade para aperfeiçoar moralmente os homens; Rousseau, “com sua conhecida radicalidade”, comenta Matos (2006), “duvida que o teatro seja capaz de fazê-lo”, pois, “o teatro não tem nenhum compromisso com a moralidade dos homens”. Ademais, continua Matos (2006):

O teatro é antes de qualquer coisa, uma diversão. Tem compromisso não com a virtude, mas com as paixões dos homens. Rousseau sustenta que a cena teatral é um retrato das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público.

Por isso, Rousseau (1994, p. 227) ratifica na *Nova Heloísa*, que várias dessas peças trágicas⁷, são pouco emocionantes, além dos poucos sentimentos naturais encontrados, e alguma verdadeira ligação com o coração humano, “não oferecem elas nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem”.

A instrução da tragédia servia para os povos de seu tempo, pois essa instituição tinha em seus inventores “um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade”, por isso, oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo, e, ao mesmo tempo, “agradável na infelicidade dos Persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). O filósofo aproveita a situação em que Saint-Preux se encontra em Paris para fazer os mesmos questionamentos encontrados na *Carta a d’Alembert*; ainda sobre as tragédias, “se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes”; o problema seria: “mas que me digam para que servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). O que fazer com a chama heroica e pura na alma de povos corrompidos? De forma irônica, Saint-Preux responde, “não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem

⁷Prado Jr. (2008, p. 333-334) ratifica a preocupação de Jean-Jacques, no que se refere à tragédia clássica francesa, pois, enquanto teatro de classe, “à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena. Os limites que o teatro tece em Paris são bem estreitos, mas retiram toda sua coesão da malha mais universal que dissolvem” originalmente, esse *ensaio* foi publicado no *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, nº I, 1976, depois, reproduzido em *Cadernos de ética e filosofia política*, nº 9, 2006.

muita importância nos casamentos dos Reis?” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). Então, “Rousseau-Saint-Preux” convida à reflexão: “calcula a verossimilhança e a utilidade de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto!” (ROUSSEAU, 1994, p. 227-228).

Mas a comédia não fica de fora dessa reflexão, pois, se “é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos, como se retiram diante de um espelho as manchas do próprio rosto?” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). O tempo já não é o mesmo, desde a época de sua criação. Saint-Preux adverte: “O Quadro mudou, mas não houve mais pintores” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). O que é copiado no teatro não são mais costumes, são conversas de centenas de casas parisienses, de povos corrompidos, portanto, não há instrução para um povo quando “nada se aprende sobre os costumes dos franceses” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). Nem mesmo os espectadores, com a delicadeza adquirida, querem se comprometer com a Comédia. Assim, Saint-Preux percebe que são para povos petulantes que esses espetáculos são feitos, pois neles, “se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco e comediantes nos bancos”⁸. Daí os ornamentos e a falta de naturalidade ao representar, pois, os homens só sabem se apresentar senão com ‘trajes dourados’, onde tudo é representado de forma magnífica e brilhante, só havendo Condes e Cavaleiros, não existindo mais povos miseráveis, logo, não há mais verossimilhança, diz o personagem:

O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para

⁸Tanto Montesquieu e Diderot quanto Rousseau se referem a esse momento de inversão das representações, do palco, da plateia e dos atores, respectivamente, nas *Cartas Persas*, no *Filho Natural* e na *Nova Heloísa*, pois, até 1759, os espectadores ocupavam lugares no palco, conforme assinala o personagem Saint-Preux (ROUSSEAU, 1994, p. 228).

rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los. Eis do que o próprio Molière foi causa, corrigiu a corte infectando a cidade e seus ridículos Marqueses foram o primeiro modelo dos janotas burgueses que os sucederam (ROUSSEAU, 1994, p. 228-229).

Saint-Preux, exatamente como Rousseau (1993) na *Carta a d'Alembert*, reclama da falta de ação na cena francesa, há muito mais conversa, talvez, “porque confira um preço bem maior ao que diz do que ao que se faz”, e, ao sair de uma peça francesa, foi sabido que alguém disse: “nada vi, mas ouvi muitas palavras. Eis o que se pode dizer ao sair das peças francesas”. Se a ação fosse valorizada, certamente a cena ganharia em “realidade”, portanto, acusa “Racine e Corneille, como todo o seu gênio”, de terem contribuído para que isso continuasse, afinal, “não são eles mesmos senão conservadores e, seu Sucessor [Voltaire] foi o primeiro que imitando os ingleses [Shakespeare], ousou alguma vez valorizar a cena” (ROUSSEAU, 1994, p. 229).

Porém, mesmo com belos diálogos, excelentes encadeamentos e ótima sonoridade, logo se observa que a grande preocupação do interlocutor é de brilhar, é com o público que se preocupa, ao invés de se ater com a encenação; mas, faz uma ressalva: “exceituando as peças de Racine, de Molière, o ‘eu’ é quase tão escrupulosamente banido da cena francesa quanto dos escritos de Port Royal e, as paixões humanas, tão modestas quanto a humanidade Cristã, somente falam através do *on*” (ROUSSEAU, 1994, p. 229). A delicadeza é tão profundamente aguçada, que não há permissão para que as paixões possam falar “exatamente a sua linguagem”, nem mesmo o autor consegue interceder na personagem para que possa transportar para o lugar do acontecimento real, “mas mantém sempre acorrentado no teatro e sob os olhos dos Espectadores”

(ROUSSEAU, 1994, p. 229). Falta realidade no teatro francês, até mesmo aquele que morre em cena, logo em seguida já tem a decência de se manter em pé. Assim, Rousseau (1994) por Saint-Preux, constata a falta de verossimilhança na cena francesa, e demonstra numa clareza que é a favor da *mimesis*, pois, é preciso falar as paixões, porém, com a sua linguagem:

Tudo isso acontece porque o francês não procura no palco o natural e a ilusão, e somente quer o espírito e pensamentos; dá importância ao que é agradável e não a imitação e não se preocupa em ser seduzido contanto que o divirtam. Ninguém vai ao espetáculo pelo prazer do espetáculo, mas para ver a assembleia, para ser visto, para colher o que possa servir de mexericos após a peça e só se pensa no que se vê para saber o que dele se dirá (ROUSSEAU, 1994, p. 230).

Palco e sociedade se misturam, acabam se tornando a mesma coisa, pois, “ouve-se em vão o que se diz”, mas não se fica sabendo nada do que realmente se faz. *L'honnête homme*⁹ para os povos corrompidos, não é aquele que faz boas ações, mas o que diz belas palavras, não importando mais suas condutas. É dessa forma que Saint-Preux se sente na “civilizada” Paris, forçado a mudar a ordem de suas verdadeiras afeições morais, a valorizar as quimeras, impondo um silêncio à natureza e à razão. Tem a sensação de que seu “divino modelo interno” está desfigurando, pois, aquilo, que servia ao mesmo tempo “de objeto aos [seus] desejos e de regra às [suas] ações”, está flutuando exatamente como seus gostos que já estão “continuamente dominados pela opinião”, ou seja, caíram na esfera do amor-próprio.

⁹No momento em que Rousseau (1994, p. 230) utiliza essa expressão “*honnête homme*”, nessa parte do texto, põe um jogo de palavras, como se quisesse realmente confundir o leitor, mas também, levantar a questão: “numa palavra, embora as obras dos homens não se assemelhem a suas palavras, vejo que não são descritos senão por suas palavras sem levar em consideração suas obras”. O ‘*honnête homme*’ é considerado um homem culto sem cair no pedantismo, distinto sem resvalar para o preciosismo; é reflexivo, galante e valente. Caracteriza-se pela elegância exterior e moral.

Até esse momento, o leitor da *Nova Heloísa* tem a sensação de que seu autor, por meio dos personagens, está angariando forças para aquilo que alinhava o romance, sua *coletânea de cartas*. Basta lembrar que Saint-Preux ao fazer suas observações sobre esses povos corrompidos, sobre os espetáculos, que põe em pé de igualdade à escrita romanesca, antes de relatar sobre essas percepções, mergulhado inteiramente na sociedade, para bem observar e entender adverte o leitor: “tendo acabado minha coletânea, comecei a frequentar os espetáculos” (ROUSSEAU, 1994, p. 222).

Ora, o que é essa *coletânea* de Saint-Preux, senão o seu romance? Afinal, a recolha dessa coletânea de cartas organizadas por Saint-Preux nada mais é do que o *Romance Epistolar* de Jean-Jacques Rousseau. Por isso, na carta seguinte, em que Júlia refuta algumas “críticas radicais” de Saint-Preux sobre a degeneração desses povos, teoriza sobre um livro que possa gerar a feitura de uma boa ação, pois, são esses livros que são capazes de certa instrução aos povos, livros que não devem ser fechados. Conforme Júlia: “Quanto a mim, não tenho outra maneira de julgar minhas leituras a não ser sondando as disposições em que deixam minha alma e imagino com dificuldade que espécie de bondade pode ter um livro que não leva seus leitores para o bem” (ROUSSEAU, 1994, p. 236).

Esse livro, o que Júlia está solicitando, é um **romance**, e, a confirmação e referência vêm por meio do “editor das cartas”, Rousseau (1994, p. 236), em nota de pé de página, referente ao que Júlia diz: “se o leitor aprovar esta regra (a regra de Júlia) e se dela se servir para julgar esta coletânea, o editor não apelará de sua sentença”.¹⁰

¹⁰Sobre essa carta de Júlia, também, a “nota do “editor-autor”, antes, na “conversa do *Segundo Prefácio*, já alerta sobre a **regra** que Júlia encontra para julgar os livros, se referindo a essa utilização para que o leitor julgue o seu romance: *A Nova Heloísa*” (ROUSSEAU, 1994, p. 36)”.

Jean-Jacques, por intermédio do seu *alter-ego*, não deixa de observar em forma de troça, que até “o Olimpo e o Parnaso, a glória e a fortuna”, estão comprometidas, “os livros não têm seu preço, os autores não têm estima”, a não ser para aquilo que possa agradar: “Poesia, literatura, filosofia, política mesmo, vê-se logo pelo estilo de todos os livros, que são escritos para divertir”, inclusive, a publicação “da Bíblia em forma de histórias galantes” (ROUSSEAU, 1994, p. 248); exatamente por esses motivos é que o autor declara:

Os Romances são talvez a última instrução que resta dar a um povo suficientemente corrompido para que qualquer outra lhe seja inútil; gostaria então que a composição desse tipo de livros somente fosse pintada em seus escritos, a autores que não tivessem acima das fraquezas da humanidade, que não mostrassem, de golpe, a virtude no Céu fora do alcance dos homens, mas que lhe fizessem amar pintando-a, a princípio, menos austera e depois, partindo do seio do vício, soubessem para lá conduzi-los insensivelmente (ROUSSEAU, 1994, p. 249).

Além disso, logo no primeiro parágrafo do prefácio da *Nova Heloísa*, o autor nos revela: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas. Ah!, se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo!” (ROUSSEAU, 1994, p. 23).

E, na última parte do romance, no final da *Sexta Parte*, Rousseau (1994, p. 632) faz o reconhecimento dessa arte literária como puro ato de amor; mesmo comparando-a novamente ao teatro, ao dizer que o ‘*espetáculo de qualquer espécie de paixão violenta é um dos mais perigosos*’, pois, essas paixões estão carregadas em seus excessos de ‘*alguma coisa pueril*’. Ora, o filósofo confessa que isso tanto diverte quanto seduz, além de fazer ‘*amar o que deveria temer*’. Assim, por meio do “editor-narrador”, em referência a essas palavras, na penúltima nota da coletânea, diz:

“Eis por que todos amamos o teatro e vários, dentre nós, os romances”.

FAÇANHA, Luciano da Silva. The representation of love in the portrayal of the passions:

from theatre criticism to the arduous consent of the novel. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38,

p. 57-70, 2015. Edição Especial.

ABSTRACT: In the Letter to d’Alembert, Rousseau argues against the idea of theater as a moral instrument of education. However, the position of the philosopher is not one of putting this playful activity in the category of immoral activity, but in the category of an artificial activity that perhaps generates immoral purposes. It is necessary to observe the true effect of the theater on the basis of some arguments that Rousseau decides to construct. These are analyzed here, bringing to the fore Rousseau’s critique of the novel in the Letter to d’Alembert. The letter has as its context “the negative idea of privatization of the scene”, as the theater gives an excessive importance to the description of love, obviously exaggerating the representation of romance. If, in the Letter to d’Alembert, the philosopher does not directly express that theorizing about the theater is equivalent to the novel, in the *Nouvelle Héloïse*, that is, in the novel itself, the author does this. He adds to the novel a long commentary on the theater that was in the Letter, stating that he considers the theatrical scene itself to be the same as most new writing. He attacks novels indirectly, as well as the theatre, observing that everything said about one art applies almost entirely to another art. As a gallant people want love and politeness, Rousseau decides to fix certain terms in an attempt to explain his criticism and argue the consistency of his position. In general, the scene is a picture of human passions whose original is in the heart; if the painter is not careful in stroking

these passions, spectators will soon become disgusted, not wanting to see themselves in such a way that they despise themselves. Rousseau points out that this language has no more meaning in his century, as it is necessary to speak the passions, striving to use language that best understands the passions, such as, perhaps, that of the novel.

KEYWORDS: Love. Representation. Theatre. Novel.

REFERÊNCIAS



MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **A filosofia no palco**. (*Curso Livre de Humanidades – Dvd.*). São Paulo: Abril Cultural, 2006.

MAY, George. *Le Dilèmme du Roman au XVIIIe. siècle*. Paris: PUF, 1963.

PRADO JR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

_____. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: HUCITEC, 1994.

Diderot e Rousseau: duas perspectivas acerca do Gosto na Ilustração*



Diderot and Rousseau: two perspectives about Like in the illustration

Luciano da Silva Façanha¹
Ana Jacira Borges Oliveira²

Resumo

O artigo investiga sobre a razão enquanto proposta transformadora pensada pela ilustração a partir dos filósofos Diderot e Rousseau. Em ambos, as noções de racionalidade, progresso, letramento e gosto são trabalhadas a partir de disposições diversas. Em Rousseau existe uma crítica às ciências e às artes enquanto que Diderot sustenta uma proposta pedagógica para o teatro. Investigando sobre o gosto para esses homens de letras, o artigo realiza um recorte de alguns escritos de Diderot e Rousseau, para considerar a relação entre razão e gosto, nas concepções estéticas e filosóficas do século XVIII.

Palavras-chave: Gosto. Razão. Homens de letras. Arte; Ilustração.

Abstract

This paper investigates the reason while transformer propose thought by enlightenment from the philosophers Diderot & Rousseau. In both, the notions of rationality, progress, literacy and taste are worked from various provisions. In Rousseau there is a criticism of the sciences and the arts while Diderot maintains a pedagogical proposal for the theater.

*Extraído de *Controvérsia*, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 83-95, set.-dez. 2021.

¹Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) luciano.facanha@ufma.br e <http://lattes.cnpq.br/7318884096236926>

²Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) anaerilica@yahoo.com.br e <http://lattes.cnpq.br/2946382589628941>

Investigating about the taste for these literati, the paper realize a written snip of Diderot & Rousseau, to consider a relation between reason and taste, in philosophical and esthetical conceptions of XVIII century.

Keywords: Taste. Literati. Art. Enlightenment.

Introdução

É consenso afirmar que os homens de letras do Iluminismo tinham a razão como um instrumento na busca da apreensão da verdade. Podemos também dizer que estes homens buscavam denunciar o falso conhecimento que advém de interesses velados. Voltaire, o patrono das Luzes, por exemplo, considerava sua atividade de escritor uma luta contra a ignorância, o preconceito e o fanatismo. O autor relacionava a escrita a uma forma privilegiada de ação. Além de Voltaire, dentre as personalidades atuantes neste momento da história das ideias, Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau destacam-se como personalidades contrastantes que exerceram papel preponderante durante todo o desenvolvimento das questões pertinentes ao século das luzes. É possível observar que Diderot repensou a racionalidade a partir de um viés otimista, empenhando-se com vistas à realização da *Enciclopédia*, cujas metas estavam baseadas em uma crença na instrução, capaz de tornar os homens mais virtuosos e mais felizes. Por outro lado, ao aprofundarmos um pouco mais a percepção do contexto iluminista, encontramos em Rousseau um crítico que destoava desse espírito otimista. Dentre os problemas apontados pelo filósofo genebrino temos a ênfase dada à retórica em detrimento da ação virtuosa, o que evidenciaria uma época de valores em decadência (FAÇANHA, 2006, p. 49).

Mas será que a razão é libertadora ou serve como instrumento de domínio? Pretende-se aqui investigar sobre estas

potencialidades presentes em nossa tão decantada racionalidade, considerando a noção de gosto pensada por dois filósofos da Ilustração, a saber: Diderot e Rousseau. Em ambos há uma noção de racionalidade, progresso, letramento e gosto. Mas, ao que tudo indica, no caso destes autores estas concepções podem ensejar uma oposição.

A investigação passa, inicialmente, por uma consideração sobre as noções de belo e de gosto para estes *homens de letras* do século XVIII. Esse contexto leva, então, a uma observação dos caminhos e descaminhos entre filosofia e literatura, necessária para que um recorte de Diderot e Rousseau ofereça uma apreciação das formas de pensar a razão e o gosto em seus textos.

A noção de gosto

A noção de gosto está associada a uma função normativa, que delibera sobre como se define e determina o belo e aquilo que dá prazer. Em Roma, a partir de Cícero, observa-se que o gosto é exercido pelo homem cultivado. Esta noção de cultivo, que está na origem do termo cultura, surge na era moderna como atividade da mente culta, relativa à ampla difusão da consciência de qualidade dos bens culturais. A percepção de qualidade alude, então, ao belo e ao gênio, como imitação da natureza, bem como oposição a ela. Julgar o que é belo conduz, ainda, às regras que aproximam a estética de valores éticos, pois o objeto do gosto refere-se aos prazeres que vêm das sensações e também das virtudes. Montesquieu, um dos primeiros autores do século XVIII a tratar sobre o assunto, escreve em seu texto *O Gosto*⁴ :

⁴Este texto é resultado de um convite feito por D'Alembert e Diderot a Charles de Montesquieu para escrever verbetes para a *Encyclopédia*. Deste convite resultou o verbete sobre o *Gosto* que foi publicado apesar de inacabado, devido à morte do autor. Segundo Teixeira Coelho, Montesquieu foi o primeiro a associar o gosto ao prazer.

A definição mais geral do gosto, sem considerar se se trata de um bom gosto ou de um mau gosto, um gosto adequado ou não, é que gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento dá tanto prazer à alma que essa é mesmo a única felicidade que certos filósofos conseguem compreender (MONTESQUIEU, 2005, p. 17).

Mas, será que o mesmo gosto que serve para eleger o belo e consagrar a arte, também funciona como critério capaz de oferecer um discernimento diante das contradições da vida? Capaz de nos apontar um caminho autônomo na luta contra a ignorância? E será a ignorância a nossa real inimiga? Ou antes, a arrogância e o amor próprio são os que nos impedem de optar pelos valores mais caros à existência humana? Para pensar sobre a forma como o gosto se relacionava à razão e às categorias políticas no século XVIII, visto que sempre consideramos prioritariamente o gosto como elemento da estética, torna-se necessária uma diferenciação das noções relativas a este conceito.

No século XVIII temos a afirmação de conceitos e teorias sobre a obra de arte. Surge então a estética como disciplina filosófica. Dentre os autores que contribuíram para esta sistematização temos Nicolas Boileau-Despréaux, Charles Batteux e Alexander Gottlieb Baumgarten. Para estes autores, a noção de gosto passa necessariamente por uma relação com o belo e com o prazer. Charles Batteux, por exemplo, que foi um grande normatizador, considerava a existência indubitável do bom gosto que relacionava às artes especificamente, em contraposição à natureza e à ciência. Por sua vez, Nicolas Boileau escreveu o texto *A arte poética* em forma de poema que, assim como a *Poética* de Aristóteles, discorre sobre obras de arte priorizando a reflexão sobre o belo em lugar da constituição de um código com leis a serem seguidas. Já Baumgarten, introduziu pela primeira o termo estética para referir-se a uma ciência que trata do conhecimento sensorial e da

apreensão do belo. Assim, o belo e o gosto para os estetas do século XVII e XVIII estavam relacionados à produção humana no campo da arte, à produção do gênio.

Mas será que o gosto pode vir separado da genialidade ou mesmo do eruditismo? Esta questão está associada a uma noção de progresso pela ciência e pelas artes, que remete ao cultivo do saber e das letras, proposta vivenciada pelos homens de letras do iluminismo.

Os homens de letras

Em fins do século XVII a querela entre os antigos e os modernos ocupou a Academia Francesa. A afirmação do conhecimento envolvia uma filiação à tradição antiga ou um rompimento motivado pela valorização do progresso científico. É assim que, relativamente à disposição que privilegia o conhecimento moderno, temos o texto *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos* de Bernard Le Bovier de Fontenelle, leitura de grande impacto no século XVII que defendia a superioridade de seus contemporâneos sobre Platão e Homero. Misturando experiência, imaginação e razão, características da mentalidade de sua época, Fontenelle dialoga com uma marquesa, demonstrando a intensão de alcançar o leitor de acordo com seu grau de entendimento. Para argumentar a favor dos modernos, o autor recorre à dificuldade que Cícero teve para que seus textos filosóficos fossem aceitos, uma vez que a escrita filosófica em língua latina era desacreditada. Esta referência aponta para uma preocupação em instaurar o novo, uma vez que Cícero, ao filosofar em latim, enfrentou a tradição dos textos filosóficos gregos.

Entre os séculos XV e XVII ocorre uma mudança no universo literário, devido à invenção da imprensa, ao fortalecimento das línguas nacionais e à formação das sociedades cultivadas. No

século XVIII, a poética é submetida à retórica, que passa a ser a base dos estudos literários. A qualidade de persuasão da retórica serve à intenção de provocar uma mudança moral e psicológica.

A personificação do autor, sob forma de redator, relator ou editor, é própria de uma ficção que se filia a gêneros pseudo-históricos com o intuito de traduzir uma realidade imediata em oposição ao estilo romanesco do passado. O seu efeito estético próprio está na confusão que ela estabelece entre ficção e realidade, a sua função retórica está em estabelecer um responsável pelo discurso. O desdobramento dessa figura, tal como aparece no prefácio dialogado de *A Nova Heloísa* ou nos dois prefácios justapostos de *As ligações perigosas*, dramatiza o conflito moral da retórica do romance: à medida que o século avança, que os filósofos se voltam para a ficção na tentativa de resolver os impasses da moral iluminista, o prefácio, espaço crítico e doutrinal, tende a se ligar de maneira cada vez mais orgânica com o romance propriamente dito (PRADO, 1997, p. 38)

A retórica nos leva a pensar sobre o alcance da razão pela palavra. Sendo a arte de persuadir pelo discurso tanto oral quanto escrito ela põe uma questão moral pensada desde Platão uma vez que, enquanto ferramenta que deve estar a serviço do bem, depende da disposição de quem a utiliza. A partir de Aristóteles, torna-se um sistema, com implicações didáticas e, conseqüentemente, uma arte. Em suas concepções temos o entimema, um silogismo aproximativo que tem como premissas os dados da opinião possível e que trata do possível, onde é preferível uma verossimilhança (*eikos*) impossível que a possibilidade de algo inverossímil. Assim, a verossimilhança relaciona-se àquilo que é semelhante à verdade, que tem aparência de verdadeiro, que supõe uma verdade provável (REBOUL, 1998, p. 36).

Para os homens de letras do século XVIII, que exerciam largamente o papel de críticos, o verossímil oferece a possibilidade de uma empatia com o público, onde a arte tem mais valor se não

demonstrar traços de seu criador. A verossimilhança tinha por função anular o autor, visando a um realismo da criação artística. Para os leitores de Rousseau, por exemplo, havia o sentimento de estar lendo cartas ocultas, o que expõe o caráter moralizante dos seus textos, pois neles o leitor se relaciona com a moral do romance positivamente ou negativamente. Assim, os romances podiam evidenciar que as pessoas não agem pelos padrões, e que se escondem atrás de atitudes hipócritas. A verossimilhança no romance do século XVIII tem um compromisso com a verdade, o romance filosófico é comprometido com a verdade e utiliza a verossimilhança aristotélica.

Diderot: a memória do gosto

Segundo Franklin de Matos, Denis Diderot inaugura a crítica de arte na França. Analisando a produção pictórica de seu tempo em *Ensaio sobre a pintura*, Diderot descreve suas opiniões sobre os elementos que compõem um quadro e sobre como alguns artistas imprimem uma forma especial a sua arte. Preocupando-se com o que move os atos e com o sentimento que vem expresso nos corpos, ele diferencia atitude de ação, sendo que considera a ação bela e verdadeira, enquanto a atitude, falsa e pequena. O autor observa que a maioria dos pintores de sua época imprime uma atitude acadêmica às figuras humanas que surgem em seus quadros. No decorrer de suas considerações Diderot condena nos princípios da academia, da escola e do maneirismo, a capacidade de criar cenas teatrais e artificiais. Para ele: “É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme” (DIDEROT, 2000, p. 194). Esse contexto difere do que é visto então como gosto, a saber, refinamento e elegância. Assim, Diderot cultivava uma “estética do esboço” baseada na ideia de imitação da espontaneidade da natureza (MATOS, 2001, p. 115-117).

Este pensador dedicou-se ao empreendimento de uma enciclopédia da língua francesa que inicialmente era apenas uma tradução da inglesa já existente, mas que passou a concentrar uma “sociedade de homens letrados”. A *Enciclopédia* surge então no século XVIII, com a proposta de democratizar o conhecimento, permitindo, mesmo aos autodidatas, o acesso à tradição, com a proposta de “formar” um quadro de tudo que foi construído pelo espírito humano. Ela foi idealizada como um sistema figurado dos conhecimentos humanos para suprir as necessidades de instrução, fornecendo consulta sobre todas as matérias e esclarecendo os autodidatas. Tal empreendimento nos leva a pensar sobre o que significa considerar a possibilidade de uma sociedade em que homens sejam letrados e qual a importância disso.

Para Diderot, uma sociedade letrada poderia surgir a partir da divulgação máxima dos saberes e, por isso, estendeu esta disposição do registro na *Enciclopédia* ao teatro. O filósofo passou então, a conceber uma reforma no teatro francês, incorporando preocupações filosóficas e políticas a ele. Embora tenha demonstrado desde cedo uma inclinação para a arte teatral, tanto no que concerne à produção de textos quanto à intenção em atuar no palco, Diderot buscava no palco um novo espaço para o combate que suas ideias filosóficas haviam empreendido na *Enciclopédia*.

O objetivo geral do grande inventário do conhecimento é, como se sabe, liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente sua razão: triunfando sob a barbárie, as luzes da razão exorcizam a superstição e o fanatismo, e incitam os homens à benevolência. As artes em geral e o espetáculo teatral em particular também têm um papel a desempenhar nesse movimento, visto que a finalidade comum de todas as artes de imitação é ‘fazer amar a virtude e odiar o vício’, como não se cansa de lembrar Diderot (MATOS, 2001, p. 29).

Assim, o teatro pode ser visto como uma metáfora da política, como um espaço possível, o espaço público possível à época.

No texto *Ensaaios sobre a pintura*, Denis Diderot tece observações normativas sobre a arte da pintura tendo como interlocutor um aprendiz de Escola de Belas Artes. No texto ele observa de forma recorrente que o gosto é próprio àquele que ama a verdade. Ele faz uma distinção entre composição pitoresca e expressiva, onde a expressão se destaca como elemento indispensável. Assim, a beleza não está na exatidão da forma, mas em “um sistema de deformidades bem ligadas e bem necessárias”. Diderot se pergunta:

O que é pois, o gosto? Uma faculdade adquirida por experiências reiteradas, para captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo, e de ser por ele pronta e vivamente tocado. Se as experiências que determinam o julgamento estão presentes na memória, ter-se-á o gosto iluminado; se a memória deles passou e não resta mais do que a impressão, ter-se-á o tato, o instinto (DIDEROT, 2000, p. 212).

Aqui, a ênfase recai sobre a experiência que, ao se presentificar pela memória, ilumina o gosto. Para o autor, se a memória se dispersa e não temos mais que impressões, sobrevém o instinto, que leva à necessidade de estudo e experiência tanto para produzir quanto para julgar. Além disso, ele considera a sensibilidade peça fundamental, mas observa que ela pode confundir e embotar. Portanto, considera que a razão é o melhor juiz, ela ratifica o julgamento rápido da sensibilidade, pois não sabemos o que determina a genialidade de uma obra de arte. Porém esta razão precisa estar atenta aos enganos da retórica:

Mas o que significa todos esses princípios, se o gosto é uma coisa de capricho e se não há nenhuma regra eterna, imutável, do belo? Se o gosto é uma coisa de capricho, se não há nenhuma regra do belo, de onde vêm, pois, essas emoções deliciosas que se elevam tão súbita, tão involuntária, tão tumultuosamente do fundo de nossas almas, que as dilatam ou que as estreitam, e que forcem de nossos

olhos as lágrimas da alegria, da dor, da admiração, seja ao aspecto de algum grande fenômeno físico, seja ao relato de algum grande rasgo moral? *Apage, Sophista!*, tu não persuadirás jamais meu coração do que ele não tem razão de fremir; a minhas entranhas de que elas não têm razão de comover-se (DIDEROT, 2000, p.210).

Rousseau: gosto e costume

Para Rousseau, o progresso das ciências e das artes é prejudicial ao aperfeiçoamento moral. O progresso introduz no homem o gosto pelo luxo e corrompe sua alma. Por sua vez, as ciências e as artes são prejudiciais quando mantêm o esquecimento da liberdade que o homem possuía. Assim, o desenvolvimento da civilização é inversamente proporcional ao desenvolvimento moral do homem. Para o autor, se o homem se libertasse da civilização, alcançaria sua condição natural e seus desejos estariam em acordo com as necessidades determinadas pela natureza. Assim, o homem substituiria as paixões pelo amor de si e pela piedade natural. Em Rousseau, a razão assume duas funções, a saber: função crítica, pois revela a distância que nos separa da liberdade inicial, e função normativa, ao estabelecer as condições em que a liberdade e a justiça são possíveis (NASCIMENTO, 2007, p. 34-35).

No texto *Sobre o gosto*, Rousseau destaca a íntima relação que existe entre o gosto e os costumes. Desta forma, para ele, o gosto não pode ser demonstrado objetivamente, pois teríamos que considerar que cada indivíduo crê possuir o melhor entre todos. Além disso, a presunção de possuir o melhor gosto faz surgir o argumento que se fundamenta em um jogo de forças. E assim, dar importância demasiada ao gosto é próprio de quem não o possui verdadeiramente, pois o gosto verdadeiro apresenta-se como um hábito cuja ação dispensa discursos retóricos. Para o filósofo, a ligação entre o gosto

e os costumes é evidente. Se relacionarmos este texto ao romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, veremos que o gosto em Rousseau está nas coisas simples que são próprias da natureza. E este contexto se configura em oposição ao que é tido como de bom gosto por sua época. No romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, Rousseau fala por Sant-Preux sobre o gosto, identificando-o com o preparo meticuloso de detalhes que formam o cotidiano de Júlia, ou seja, o império do gosto, que tem regras próprias, as regras de Júlia. Assim:

O que o bom gosto aprova uma vez é sempre bem; se raramente está na moda, em compensação nunca é ridículo e, em sua modesta simplicidade, extrai da conveniência das coisas regras inalteráveis e seguras que permanecem quando as modas não mais existem (ROUSSEAU, 1994, p. 476).

Para o filósofo genebrino, a compreensão a respeito do belo não pode se dar de forma abstrata, o belo está na natureza e o homem cria coisas belas por imitação da natureza. Mas, no homem civilizado, o gosto se instaura pela medida dos afetos que é a sua própria medida. Assim, o belo passa a se relacionar àquilo que é conveniente, e o homem julga, então, a partir de suas preferências. Se, de acordo com Rousseau, passamos a tomar nossos modelos dos objetos que amamos, então o belo, o bom e o virtuoso deveriam ser aquilo que afeta os nossos sentimentos. Mas Rousseau adverte: “O belo, que tem por regra somente as nossas fantasias, sujeito ao capricho e à autoridade, reduz-se ao que agrada aqueles que nos guiam” (ROUSSEAU, 2010, p. 239).

Segundo o autor, os homens que se tornam grandes, tais como os artistas e os ricos, são elevados ao alto pela força de preconceitos que fazem com que cada cidadão acredite possuir o melhor gosto. Mas estes homens que são considerados referência para tantos, são movidos por suas vaidades e seu gosto é uma questão de imposição

do ponto de vista daquele que sabe argumentar melhor a seu favor. Neste contexto, os preconceitos surgem de nossos vícios e são a causa de desonestidades e corrupções, pois são ocasionados pela vaidade. O belo que eles pretendem impor não imita a natureza, mas antes a contradiz. Assim, os que são considerados os melhores, na verdade são os que corrompem. E, por sua vez, o gosto que eles conduzem os alimenta a partir de preconceitos que os nossos vícios sustentam.

Se os vícios alimentam modelos corrompidos que reforçam preconceitos e desonestidades, o problema aqui está na maneira como estes modelos disseminam deformações que distanciam do natural, pois é a vaidade que conduz as desgraças para o seio da sociedade. Consequentemente, o modelo corrompe porque ensina a seguir pelo engano e a esquecer dos próprios sentidos. Mas a pessoa deve agradar seus próprios sentidos se quiser ter gosto e fruir o que é belo e virtuoso.

Em Rousseau, a natureza parece fugir da insensibilidade dos homens. As suas manifestações mais “sublimes” e espetaculares se dão em locais isolados e bem distantes dos centros urbanos. O homem busca uma beleza que satisfaça sua necessidade de autovalorização, mas deforma a natureza para criar pretensos lugares belos e harmoniosos. Desta forma, para Rousseau, a arte necessita da sensibilidade daquele que a frui, que a recebe. A arte que se apresenta a essa sensibilidade é capaz de fazer gozar o homem de gosto, que procura os prazeres verdadeiros. Porém, para alcançar os insensíveis, o artista tem que lançar mão de recursos, tais como a simetria:

Que fará, portanto, o homem de gosto que vive por viver, que sabe gozar de si mesmo, que procura os prazeres verdadeiros e simples e que deseja criar uma avenida à porta de sua casa? Ele a fará tão cômoda e tão agradável que nela possa comprazer-se em todas as horas do dia e, contudo, tão simples e tão natural que

pareça nada ter feito. Reunirá a água, a verdura, a sombra e o frescor, pois a natureza também reúne todas essas coisas. A nada dará simetria, ela é inimiga da natureza e da variedade e todas as alamedas de um jardim comum se assemelham tanto que temos a impressão de estar sempre na mesma. Desbravará o terreno para nele passear comodamente, mas os dois lados de suas alamedas nem sempre serão exatamente paralelos, a direção não será sempre a linha reta, terá não sei que de vago como o andar de um homem ocioso que vagueia ao passear: não se preocupará em abrir ao longe belas perspectivas. Os gostos dos pontos de vistas e das distancias vêm da inclinação que tem a maioria dos homens para somente se comprazerem onde não estão. Estão sempre ávidos pelo que está longe deles e o artista, que não sabe torná-los suficientemente satisfeito com o que os rodeia, lança mão deste recurso para diverti-los, mas o homem de que falo não tem essa afição e quando se sente bem onde está não se preocupa em estar em outro lugar (ROUSSEAU, 1994, p. 419).

Considerações finais

Tanto Diderot quanto Rousseau estão inseridos no contexto que envolve literatura e filosofia, instaurando gêneros literários da filosofia e das belas-lettras. Em Rousseau temos o romance como via de comunicação das ideias filosóficas a um público degenerado pelos vícios próprios à civilização. Em Diderot, por sua vez, temos o teatro como possibilidade transformadora, como veículo capaz de propagar as ideias iluministas já inseridas no empreendimento da *Enciclopédia*. Este é o momento no qual emerge o sujeito que julga e que reivindica para si a soberania do juízo de gosto. A noção de um sujeito pensante está fundamentada no poder transformador da razão que emerge como suporte para referenciar tanto as atividades filosóficas quanto as estéticas, envolvendo as duas em um mesmo contexto em que o desenvolvimento de uma “natureza humana” pode levar a uma sociedade de homens letrados, capazes de opinar e decidir. Este quadro remete ao princípio da liberdade e à educação como bem necessário e condição de possibilidade à uma nova sociedade.

Se, ter gosto pode representar acúmulo de experiências que promovem significações, pode também, a partir de Rousseau, apontar para uma preocupante degeneração própria do afastamento da natureza. O binômio razão/natureza apresenta o problema da técnica que, por um lado, leva ao uso indiscriminado dos bens naturais e condiciona a civilização ao luxo e à dominação; mas que por outro, promove benefícios necessários à qualidade de vida.

As questões levantadas por estes filósofos apontam para a necessidade de uma ética no uso da razão. No uso indiscriminado dos bens naturais temos generalizado a degradação outrora associada à civilização, levando todo o planeta ao limite do esgotamento de seu potencial vital, em função de valores próprios ao universo social, valores estes já apontados e criticados severamente pelos autores do século XVIII.

REFERÊNCIAS



DIDEROT, Denis. Ensaio sobre a pintura. In: *Obras II Estética, Poética e Contos*. Organização, tradução e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DIDEROT, D. & D'ALEMBERT, J. *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados*. Discurso preliminar e outros textos (bilíngue). Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1989.

FAÇANHA, Luciano da Silva. *Para ler Rousseau: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade*. São

Paulo: EI-Edições Inteligentes, 2006.

FONTENELLE, Bernard de Bovier de. *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*. Tradução e notas: Luís Hildebrando de Barros H. Barbosa. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico “Augusto Comte”, 1939.

MATOS, Franklin de. *O Filósofo e o comediante*. Ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MONTESQUIEU, Charles de Seconder, Barão de. *O Gosto*. Tradução e Posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

NASCIMENTO, Milton Meira; NASCIMENTO, Maria das Graças S. *Iluminismo: A revolução das luzes*. São Paulo: Ática, 2007.

PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão*. Moralidade e forma literária em As ligações perigosas de Choderlos de Laclos. São Paulo: Ed. 34, 1997.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Sobre o gosto*. Tradução: Fábio Stieltjes Yasoshima. São paulo: Cadernos de Ética e Filosofia. 16, 1/2010, p. 235-236.

_____. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo-Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

Algumas questões de forma e conteúdo em *O Filho Natural**

Some issues of form and content *in the Natural son*



Luciano da Silva Façanha¹

Maria Constança Peres Pissarra²

Igor Fernando de Jesus Nascimento³

RESUMO: Ao longo desse artigo analisaremos a peça *O Filho da Natural*, de Diderot, buscando, na escolhas formais do autor (elaboração do incidentes, enredo, trama e discurso), uma relação com seus ideais filosóficos e a concepção inicial do Drama Burguês, traçando um paralelo entre forma e conteúdo. A fim de pôr em relevo os aspectos da forma, trabalharemos com o teatro, com o conceito de ação física de Stanislavski (1982); com estética, na organização da dinâmica do drama proposta por Étienne Souriaux, em *As 200 mil Situações Dramáticas* (1993); com a análise de linguística voltada para literatura elaborada por Dominique Maingueneau, *Éléments de la Linguistique pour le Texte Littéraire*; por fim, dialogaremos com a filosofia da Ilustração, nos servindo do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, do próprio Diderot e do filósofo brasileiro Franklin de Matos, em seu livro *O Filósofo e o Comediante*, para tratar da aproximação do poeta dramático e do *homem de letras* defendida pelo enciclopedista.

*Extraído de *Ipséitas*, São Carlos, 2016, vol. 2, n. 2, p. 249-267.

¹ São Luís, Brasil, Professor pela UFMA. Doutor em filosofia pela PUC/SP e-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

²São Paulo, Brasil, Professora pela PUC/SP, Doutora em filosofia pela USP email: mcpp@puensp.br

³São Luís, Brasil, Mestrando em Sociedade e Cultura pela UFMA e-mail: rogi_fer@hotmail.com

Palavras-chave: Forma; Conteúdo; Teatro; Estética; Filosofia da Ilustração; Diderot.

ABSTRACT: In this article we analyze the play *O Filho Natural* (1982), by Diderot, seeking, in the choices of the author (formal drafting of incidents, storyline, warp and speech), a relationship with their philosophical ideals and the incial conception of the bourgeois Drama, drawing parallels between form and content. For show the aspects of the form, we will work with theater, with the concept of physical action of Stanislavski (1982); with aesthetics, in the organization of the dynamics of the drama proposal by Etienne Souriaux, in *As 200 mil Situações Dramáticas* (1993); with the analysis of linguistic facing literature drawn up by Dominique Maingueneau, *Éléments de la Linguistique pour le Texte Littéraire*; finally, we talk with the philosophy of the illustration, in serving the *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Diderot himself and the brazilian philosopher Franklin Matos, in his book *O Filósofo e o Comediante*, to deal with the approximation of dramatic and poet man of letters defended by him.

Keywords: Form; Content; Theatre; Aesthetics; Philosophy of illustration; Diderot.

Introdução

Boileau, em *A Arte Poética*, conjuga forma e conteúdo em seu obra didática. Todo tratado é escrito em versos alexandrinos e lá estão contidos, claramente ou sub-repticiamente, os preceitos do bem escrever à maneira do classicismo. Logo na primeira estrofe podemos perceber a linha temática que nos guiará durante toda a obra:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète
Dans son génie étroit il est toujours captif

Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est retif (BOILEAU, 1881, p. 1 - 2).

Na tradução de Cecília Berrettini, o mesmo trecho se configura, não em verso, mas em prosa:

No Parnaso, um poeta temerário pensa em vão atingir as alturas da arte dos versos; se não sentir a influência secreta do céu, se sua estrela não o formou poeta por ocasião de seu nascimento, estará sempre atado à sua estreita disposição natural: para ele, Febo é surdo; e Pégaso é indócil (BOILEAU, 1979, p. 15).

Num rápido exame comparativo entre o original e a tradução, vemos que a intersecção entre a forma e o conteúdo se perde muito quando a estrofe é traduzida e se guarda como um texto corrido, não em verso. Na versão original, observa-se bem a alternância de rimas masculinas e femininas (*secrète/poète; auteur/hauteur*). É possível identificar também que as palavras escolhidas para rimar contêm força semântica maior do que as demais. *auteur* (autor) vem seguida de altura; face a *secrète* (secreta), interpõe-se o *poète* (poeta); para *captif* (cativo) poeta sem gênio, é contraposto o *retif* (indócil) de Pégaso. O que expomos acima é apenas uma mostra de todo tratado estético proposto por Boileau, no qual a forma da rima deve estar de acordo com o bom senso e a razão (BOILEAU, 1979, p. 16).

À semelhança de Boileau, Diderot, em *Discurso sobre a Poesia Dramática*, escreve um livro didático sobre a escrita do drama e, ao mesmo tempo, aplica seus conceitos no corpo textual de sua obra própria obra. Encontramos nessa obra, também, um paralelo forma/ conteúdo em *Discurso sobre a poesia dramática*. Primeiramente, assinalamos o uso de parágrafos bem curtos, às vezes de uma só linha e uma só frase. Igualmente, o autor imagina-se conversando com o seu interlocutor e escreve seus possíveis questionamentos. Por exemplo,

ao falar da elaboração cuidadosa de incidentes no percurso de uma estória a fim de lhe conferir verossimilhança, um possível leitor “interpela” o autor: “A fatalidade, que escarnece de nós, não vincula as mais importantes revoluções às mais insignificantes causas?” (DIDEROT, 1986, p. 58). O escritor, por seu turno, dá a réplica: “É verdade. Mas o poeta não deve imitá-la nesse ponto; fará uso do incidente, se for dado pela história, mas não o inventará” (DIDEROT, 1986, p. 58). São marcas que simulam uma conversa e conferem agilidade ao texto.

Todavia, o paralelo entre a forma da escrita e o conteúdo de *Discurso sobre a poesia dramática* não se encontra tão manifesto quanto em *A Arte Poética*. Diderot conferia ao poeta dramático uma inclinação filosófica. Ele – capaz de se comunicar com mais pessoas do que os enciclopedistas – transmitiria os princípios da virtude e combateria o vício por meio de sua Arte. Todavia, as convenções da época impediam o dramaturgo de se exprimir com liberdade. O teatro francês do XVIII não estava mais preocupado com a Verdade. Presa a um ancoradouro de regras, atada ao luxo, relegada ao decoro, a cena se distanciava da Natureza Humana e um abismo se abria entre o público e a obra. Para o poeta dramático era necessário ser fiel a verossimilhança, “apesar de termos consciência de estar sempre num teatro, a representação mais próxima à natureza agrada mais” (CARLSON, 1935, p. 148). Para estar mais perto do público, os exageros dos gestos e o preciosismo das falas não funcionavam. O diálogo em verso não condizia com os diálogos da realidade: atravessados, cortados, rítmicos. A movimentação dos atores, as ações dos personagens em seus corpos, era substituída pela porte declamatório (CARLSON, 1935, p. 148). Encenar consistia mais em satisfazer as normas da convenção do que os preceitos da verossimilhança. Sendo íntima a distância entre o filósofo e o poeta, Diderot não se contenta apenas em propor um

tratado para bem fazer uma peça: ele as escreve. Nelas, também, há uma forte ligação entre o estilo empregado e o conteúdo.

Segundo Sarrazac, “escrever no presente não é se contentar em registrar as mudanças em nossa sociedade: é intervir na mudança das formas”⁴ (1981, p. 25). Na mudança da maneira de escrever o drama, não mais tributário das pompas clássicas, Diderot oferece algumas das bases do Drama Burguês, porque “a forma, se acreditarmos em Hegel, é um recipiente do conteúdo e as formas antigas destilam conteúdos antigos” (SARRAZAC, 1981, p. 25). Nesse artigo analisaremos essas correspondências entre forma e conteúdo na peça *O Filho Natural*, visando compreender como essa relação reflete nos ideais do filósofo iluminista e como essas marcas estéticas refletem no ideal do Drama Burguês proposto por Diderot, dialogando, mesmo sem nos aprofundar muito nas questões filosóficas do XVIII, algumas partes com o todo.

Devido à extensão do artigo, não nos ateremos a outros escritos e peças dos *homens de letras* do Iluminismo. Estabeleceremos uma relação de *O Filho Natural* com os princípios de organização do drama do esteta Étienne Souriaux, *200 mil situações dramáticas* (1993). Alguns aspectos da linguagem encontramos em *Éléments de la Linguistique pour le texte littéraire* (MAINGUENEAU, 1993). E, para abordar o teatro no que concerne ao trabalho do ator, nos servimos do conceito chave de ações físicas proposto por Stanislavski (1982). Para não correremos o risco de nos perder nos caminhos da linguística, do teatro e da estética, usaremos como viga mestre *O Discurso sobre a Poesia Dramática* (1986), do próprio Diderot, onde estão contidos os princípios de seu trabalho como dramaturgo.

⁴Com exceção da segunda citação do artigo, que é uma tradução de Boileau feita por Cecília Berrettini, todas as demais traduções dos artigos são nossas.

O Filho Natural: drama da virtude

A grande preocupação presente nas obras de Diderot, e de grande parte dos homens de letras do século de XVIII, gira em torno do conceito de Virtude. Este filósofo via no teatro uma maneira de prolongar o combate lançado pela *Encyclopédie* cujo objetivo era “liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente a razão: triunfando sobre a ‘barbárie’ as luzes da razão exorcizam a superstição e o fanatismo, e incitam os homens à benevolência” (MATOS, 2001, p. 29). Dessa forma, as artes incitariam os homens a cultivar a natureza humana que fora corrompida pelas convenções. O ser humano, originalmente, seria bom, porém:

A Civilização progride às custas de uma despotização dos costumes, que leva ao enfraquecimento e amaneiramento gerais. Em termos estritos de gosto, esse desvio promove um divórcio entre a arte e a natureza: o convencional se sobrepõe ao natural, o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana e, portanto, de colocar-se a serviço da virtude (MATOS, 2001, p. 35).

Mas o que seria, enfim a tão clamada “virtude”? A definição mais direta do termo é: o “sacrifício de si mesmo”. Essa temática está em *O Filho Natural*, sendo o ponto central do enredo. Na peça, DORVAL⁵, o protagonista, está às voltas em função do amor que sente por ROSALI. Porém, ROSALI é prometida de seu melhor amigo, CLAIREVILLE. Para completar, a irmã desse último, CONSTAN-CE, é apaixonada por DORVAL. Se ceder ao curso insensato de seus desejos, DORVAL ruirá toda a estrutura de seu meio social. É certo que obtenha sua grande paixão, porém, deixará para trás a nódoa obrada por uma ato vergonhoso e egoísta. Como base nesse resumo de *O Filho Natural*, podemos considerar que “a virtude, assim, é

⁵Para efeito de organização, colocaremos os nomes dos personagens em caixa alta.

fundamentalmente *sociabilidade*” (MATOS, 1986, p. 9). Antes de satisfazer as paixões, o que atormenta DORVAL é as consequência de levá-las a cabo. Entenderemos melhor esta tensão se analisarmos como estão dispostos o DORVAL, ROSALI, CLAIRVILLE e CONSTANCE na teia da trama costurada por Diderot.

Segundo Étienne Souriaux, em *As Duzentas Mil Situações Dramática* (1993, p. 48), cada personagem tem uma função dramática e atua como uma força dentro do microsomo da peça. O que tomamos de empréstimo de Souriaux é a disposição dinâmica de cada personagem dentro da trama – cada um tem um valor significativo para estória. A tensão dessas forças (que são compostas de desejos, interesses, condições e personalidades) faz com que as situações dramáticas surjam, se encaminhem, se resolvam (ou não). Não nos atemos muito, aqui, nos detalhes e nas denominações propostas pelo esteta em função da brevidade do trabalho. Abordaremos, antes, essas forças de forma sucinta, expondo apenas o necessário para compreendê-las em *O Filho*.

A força principal⁶, que desencadeia todos os eventos da peça, é a paixão de DORVAL por ROSALI – sem esse desejo inicial, não haveria nenhuma situação dramática, não haveria um ponto de partida. A menina é o objeto cobiçado⁷, no qual todo interesse da força principal converge. Este objeto é afeito ao desejo de DORVAL – ROSALI também o ama. Como oposição⁸, temos a configuração do relacionamento entre ROSALI com o melhor amigo de DORVAL: CLAIRVILLE – ela irá

⁶O Leão, ou a Força Temática, é a força que muda a situação de equilíbrio de uma peça. Sem ela, não fica clara a situação dramática. Um exemplo é o desejo de Hamlet em vingar o pai, sem essa força que move o protagonista não há o desenvolvimento do drama (SOURIAUX, 1993, p. 60).

⁷O Sol (ou o *Representante do Valor*, do Bem cobiçado pela Força Temática) é aquilo que a força temática “quer”, para onde seu desejo está convergido (SOURIAUX, 1993, p. 62).

⁸Marte ou oponente nada mais é do que o antagonista da situação, aquele (ou tudo aquilo) que se impõe contra o desejo da força temática (SOURIAUX, 1993, p. 67).

se casar com ele. Porém, CLAIRVILLE não sabe de nada – ele ignora a atração entre DORVAL e ROSALI, tanto que, quando ROSALI o rejeita, é a DORVAL que CLAIRVILLE vai pedir conselhos.

Configurada a situação, quem (ou o quê) poderá decidi-la? Esta função é denominada como “Atribuidor do Bem”⁹ (SOURIAUX, 1993, p. 71). Ele (ou algo) decidirá quem ficará com o bem cobiçado. Quem (ou o quê) será o fator decisivo que poderá fazer com que ROSALI fique com DORVAL, com CLAIREVILLE ou com nenhum dos dois? Esse árbitro será o próprio DORVAL. De certa forma, tudo depende da decisão do protagonista. ROSALI o ama, basta ele dizer sim. O amigo o preza, mas se ele quiser romper tais laços, nada o impedirá – exceto ele mesmo. Ao que parece, tudo está nas mãos de DORVAL. Os personagens que poderiam fazer alguma oposição a suas intenções, CLAIRVILLE, por ter o mesmo interesse por ROSALI, e CONSTANCE, por amar DORVAL; ignoram tudo o que se passa durante a peça. O conflito está centrado no protagonista e o microsomo da peça se resume a duas perguntas: *Qual será a decisão de DORVAL? Qual será as consequências de seus atos?*

Sendo assim, o veio principal do drama de *O Filho Natural* é o conflito interno de seu protagonista. Na peça, esta desordem de pensamentos em DORVAL é sinalizada por via de monólogos interiores. Esse recurso, amplamente utilizado por Diderot, marca o fechamento de cada ato. Podemos, com base nos monólogos interiores, construir a coluna vertebral de *O Filho Natural*, pois eles resumem o “quadro emocional” de DORVAL durante a evolução

⁹A Balança ou o *Árbitro da Situação* é a força que irá decidir com quem ficará o objeto de desejo. No caso de um drama amoroso no qual um pai possui o poder de ceder a mão da filha em casamento, se cabe a ele decidir com quem ela ficará, ele será a Balança, o Árbitro da situação. Nesse tipo de história, o proponente terá de convencer o pai, persuadindo-o de que é digno para desposar a donzela (SOURIAUX, 1993, p. 71).

dos acontecimentos da peça na virada de cada ato. Vamos a eles.

No I Ato, depois de CLAIRVILLE ter pedido ao amigo para que intervenha e fale com ROSALI, convencendo-a a voltar para ele, DORVAL se debate:

Quantas complicações! ... O irmão ... A irmã ... Amigo cruel, apaixonado cego, o que você está propondo? ‘Basta você aparecer diante de Rosali!’ Eu, aparecer diante de Rosali, eu que teria preferido me esconder de mim mesmo... (DIDEROT, 2008, p. 42).

Quase no fim do II Ato, DORVAL relê a carta na qual ROSALI confidenciava sua “vergonha” e “remorso”, sendo estas as razões de sua partida. Atordoado ele diz, mais uma vez só, relendo trechos da carta:

‘A vergonha e o remorso me perseguem’. É a minha vez de enrubescer, de me sentir dilacerado ... ‘O senhor conhece as leis da inocência’ ... Eu as conheci ... outrora. ‘Cometi um crime?’ ... Não, eu é que cometi ... ‘O senhor parte e eu vou morrer’. Ó Céus! Vou sucumbir! (DIDEROT, 2008, p. 51).

No fim do Ato III, um enorme monólogo é dado ao espectador ou ao leitor. Nele destacamos: “Eu, que por horror à mentira, à dissimulação, acabo por impô-la, num átimo, a meu amigo, a sua irmã, a Rosali” (DIDEROT, 2008, p.66). Mais na frente: “Posso ser o mais infeliz dos homens, mas, nem por isso, vou tornar-me vil ... Virtude, ideia doce e cruel! Caros e bárbaros deveres!” (DIDEROT, 2008, p. 66). Massacrado, mas consciente, ele toma uma resolução: “Ó virtude, *o que és tu se não exiges sacrificio algum?* Amizade, não passas de uma palavra oca, se não impões lei alguma ... Claireville desposará Rosali!” (DIDEROT, 2008, p. 66, grifo nosso). No desfecho ele ainda confere metade de sua fortuna ao pai de ROSALI, que tudo perdera em uma assalto em alto mar.

E, por fim, depois de ser convencido por CONSTANCE de que não é um homem vil, ele celebra: “Ó, razão! Quem pode resistir a ti quando assumo o tom encantador e a voz da mulher?” (DIDEROT, 2008, p. 82). Convencido do poder das luzes da razão sobre o espírito, ele parte rumo à ROSALI: “Fui eu que desencaminhei seus passos inocentes; fui eu que a mergulhei na dor e no abatimento; cabe a mim estender-lhe a mão e reconduzi-la ao caminho da felicidade” (DIDEROT, 2008, p. 82).

Se tomarmos por base os preceitos contidos em *O Discurso sobre a Poesia Dramática* e se o poeta dramático:

... examinou bem o argumento e dividiu bem a ação, o poeta poderá dar um título a qualquer dos atos; e assim como no poema épico dizemos a descida aos infernos, as cerimônias fúnebres, o recenseamento do exército, a aparição da sombra, no poema dramático se diria o ato das suspeitas, o ato das fúrias, do reconhecimento ou do sacrifício (DIDEROT, 1986, p. 94).

Podemos ver, na compilação desses monólogos internos, o desenho da trama que se passa em toda peça. Se ousarmos dar-lhes títulos com base nas palavras chaves de cada um, temos: Virada do Ato I para o Ato II: “Complicação”; do Ato II, para o III: “Remorso” e “vergonha”; do III para o IV: “Virtude” e “sacrifício”; do IV para V: “razão” e “caminho da felicidade”.

O subtítulo de *O Filho Natural* poderia resumir mais ainda todas as viradas citadas anteriormente: *As Provações da Virtude*. E se, segundo Diderot, “virtude é um sacrifício de si mesmo”, o percurso feito por DORVAL funciona, literalmente, como uma prova. Mais ainda, a tomada de consciência se reflete também no corpo de texto desses monólogos. Os dois primeiros, breves, sincopados, permeados de reticências. O terceiro, longo, onde se instala um intenso debate de ideias opostas marcado por um resolução positiva.

No último, impera um tom de exaltação à Razão, finalizando com ideia de transmiti-la a terceiros, no caso, à ROSALI.

A tomada de consciência de DORVAL se dá ao longo dos incidentes da peça e elas se concluem quando o monólogos interiores entram em cena. Mas qual o objetivo de tal recurso ser usado com tanta frequência? Eles conferem ao espectador aquilo que Vinaire, em *Écritures Dramatiques*, denomina de *surplomb*¹⁰ (2000, p. 906), do espectador em relação ao personagem. Nessa situação, o público está em posse de mais informações do que os personagens – quem observa sabe mais da vida de quem está sendo observado. Quando DORVAL monologa, ele dá, o seu invisível ouvinte, as informações de seu conflito interior. Se estabelecemos uma “hierarquia do *surplomb*”: no topo, estaria quem detém mais informações. Temos, assim: 1) DORVAL; 2) o público; 3) ROSALI; 4) CONSTANCE; 5) CLAIREVILLE; 6) os demais personagens.

Presenciamos em *O Filho Natural* o espetáculo da tomada de consciência de DORVAL. Acompanhamo-lo do terreno obscuro e acidentado das paixões até a esfera aplainada do esclarecimento. Não há *coups de théâtre*¹¹. A ação caminha conforme sucessão de incidentes. A única fulgurância se dá quando se descobre que ROSALI é irmã de DORVAL, porém, a grande revelação acontece apenas no final, compondo as últimas falas do drama. Se tivesse lugar no meio da peça, seria uma grande virada melodramática e mudaria todo o curso dos eventos. Diderot não usa esse recurso. O acontecimento inesperado é mais um coroamento da virtude. Como se disséssemos a DORVAL: “Veja bem, se não tivesses seguido a voz da consciência, findarias por

¹⁰O termo traduzido seria “proeminência”. Mas “*surplomb*” contem em si o sentido de “desnível”, de “saliência”, de “ponta”. Dessa forma, preferimos deixar no original.

¹¹Golpes de Teatro. Significa grandes viradas de cena que causam surpresa. A tradução mais correta, seria “reviravolta”.

casar-te com tua própria irmã!”. O interesse do espectador é alimentado por coisas já conhecidas por ele. À exceção do último evento, tudo é exposto. Estratagem do poeta dramático, pois:

(...) o interesse dobrará, se o espectador souber o bastante e sentir que as ações e os discursos seriam bem diferentes, casos os personagens conhecessem a si próprios. Desse modo, quando eles puderem comparar o que são com o que fizeram ou pretenderam fazer, despertareis em mim uma violenta expectativa sobre o que virão a ser (DIDEROT, 1986, p. 76).

Podemos, inclusive, situar um dos clímax na história na conversa “esclarecedora” travada entre o protagonista e CONSTANCE, no IV ato, na cena 3 (DIDEROT, 1975). Dentro do próprio discurso das personagens, podemos identificar marcas que denunciam este arrazoamento do personagem. Primeiramente, os personagens se tratam com polidez. Não há o uso do pronome “tu” (indicação de um tratamento mais íntimo e familiar). Todos os personagens se servem apenas do “vous”¹² para interagir com seu interlocutor. Porém, conforme alude Dominique Maingueneau, em *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire* (1993), esse emprego de pronomes de modo formal não pode ser encarado somente como uma questão de educação e respeito. No princípio de escolha entre os dois pronomes está:

O pertencimento ou não pertencimento à mesma esfera de reciprocidade. Tem pessoas que tratamos por ‘tu’ em certas circunstâncias (quando elas pertencem à mesma esfera que o locutor) e que tratamos por ‘vous’ em outras circunstâncias (na ausência de uma esfera comum) (MAINGUENEAU, 1993, p. 13).

A escolha marca uma configuração não apenas formal, mas ideológica. Mesmo quando se refere à ROSALI, a quem ama, DORVAL a trata polidamente: “Rosalie, *répondez-moi*. La vertu a-t-elle pour *vous* quelque prix? L’aimez-*vous* encore?”¹³ (DIDEROT, 1975,

¹²“Vous”, na tradução, seria ou “você” ou “vós”.

¹³DORVAL – (...) Rosali, responda-me. A virtude teria ela para você algum preço? Você a ama

p. 95, grifo nosso). E Diderot leva a situação, esse quadro, para além dos limites entre o “tu” e “vous”. Na cena III do Ato IV, DORVAL e CONSTANCE não apenas se tratam polidamente como, falam de si mesmos na terceira pessoa. “DORVAL – (...) Vous voulez le bonheur de Dorval; mais connaissez-vous bien Dorval?”¹⁴ (Idem, p. 79). “DORVAL – (...) Dorval oserait se charger du bonheur d’une femme”¹⁵ (DIDEROT, 1975, p. 82). “CONSTANCE – C’est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui”¹⁶ (DIDEROT, 1975, p. 81).

Uma distância se estabelece não só entre o locutor e o interlocutor, mas entre o locutor e ele mesmo. Ainda segundo Maingueneau, a troca de pronomes “não é tanto obedecer a um código preestabelecido como *impor ao diálogo com outrem um certo quadro*” (1993, p. 13, grifo do autor). Que tipo de “quadro” quer impor Diderot? Antes, resumamos esta cena para melhor analisar.

DORVAL tenta de todas as maneiras se desvencilhar de CONSTANCE (que crer que ele está apaixonado por ela). Ele se pinta como um homem sombrio e triste, mas CONSTANCE o convence do contrário: mesmo sendo bastardo (em nenhum momento ele confessa seus sentimentos por Rosali, porém, ao falar de sua ilegitimidade ao nascer, ele, indiretamente, faz referência ao peso ultrajante que carrega consigo ao desejar a mulher de seu grande amigo). Nos argumentos de CONSTANCE: “nos atamos a ela [a virtude] mais ainda pelos sacrifícios que lhe fazemos do que pelos encantos que lhe creditam”¹⁷ (DIDEROT, 1975, p.85). DORVAL não é só convencido como é arrebatado. Ele percebe que está certo, tanto

ainda? (Tradução nossa)

¹⁴DORVAL – (...) Você quer a felicidade de Dorval, mas você conhece Dorval?

¹⁵DORVAL – (...) Dorval ousaria se encarregar da felicidade de uma mulher.

¹⁶CONSTANCE – (...) É a Constance o dever de conservar um apoio à virtude oprimida.

¹⁷On s’y attaché plus encore par les sacrifices qu’on lui a fait, que par les charmes qu’on lui croit.

que decide persuadir ROSALI, na cena seguinte: se eles chegassem a se unir, não suportariam o peso da vergonha e do arrependimento.

Nos servindo de uma metáfora, ao ver o desenrolar desta cena, parece que os personagens “se olham de cima” progressivamente, dando “saltos” de consciência cada vez mais altos. DORVAL - a princípio, reticente - pouco a pouco é convencido. As luzes o seduzem e ele, finalmente, enxerga tudo com clareza. Estamos em um terreno onde a Razão triunfa, dependendo não apenas da personalidade dos sujeitos, ou da mão aleatória do destino; mas do compromisso das personagens aos valores morais. Segundo Mainigneau, o uso do “vous” para se referir à uma só pessoa, não a um grupo de pessoas; não significa apenas o aumento do número de indivíduos: “Trata-se de uma amplificação da pessoa, e não de uma adição de unidades” (MAINGUENEAU, 1993, p. 7).

Seria forçoso dizer que toda astúcia do poeta dramático estaria na escolha de um pronome. Mas, de certa forma, a parte reflete o todo e o projeto de Diderot se baseia numa “amplificação” sujeito. E quando falamos em “amplificar”, referindo-nos ao sentido dado pelo dicionário, a saber: “1. Fazer maior (o que já era grande); ampliar. 2. Aumentar o som de (música ou fala)” (FERREIRA, 2001, p. 40). Ao desejar que o teatro seja um meio de propagar os princípios da *Encyclopédie*, o filósofo das luzes também muda sua forma, mexe com sua estrutura, a fim de que ele “fale mais alto” e para mais gente.

Ao conceder a DORVAL a capacidade de bem discernir entre o certo e o errado, o autor dá liberdade ao personagem para que este faça suas próprias escolhas independentemente da vontade de um deus ou de uma circunstância forçada. No entanto, para “amplificar” esse ideal, é necessário aproximar o teatro da experiência cotidiana. Nisso consiste uma mudança formal que atingirá a sacra teoria do

gêneros, criada por Aristóteles e cristalizada pelos classicistas. O objeto do teatro é “natureza humana” (MATOS, 2001), todavia as convenções da época inviabilizam tal intento. Ao fixar que o poeta dramático deve pintar os homens da tragédia mais elevados do que ordinariamente são e, na comédia, menor do que ordinariamente são; não há espaço para o meio termo, onde se encontra, de fato, o homem comum. No Drama Burguês, segundo Franklin de Matos, no prefácio feito a *O Filho Natural*, o dramaturgo “se debruça sobre as ‘ações mais comuns’ da vida” (DIDEROT, 1986, p. 22). Sua atenção se volta para Comédia Séria e para Tragédia Doméstica: gêneros intermediários entre a Tragédia e a Comédia. Não mais homens de pompa celeste, tampouco seres jocosos que se prestam ao ridículo: agora ilustra-se as condições humanas (DIDEROT, 1986, p. 38).

Entre as mudanças podemos destacar o texto em prosa e a grande presença da pantomima. O texto corrido, sem as quebras dos verso – porém de forma alguma assumindo um tom coloquial -, dão maior fluidez ao diálogo. Já as movimentações, indicadas nas didascalias, permitem que o ator passe mais verdade em cena. A preocupação de Diderot se centra na verossimilhança. Respeitar as ideias de beleza clássica, tributários de uma tradição grega, não é primar pela ilusão. Quando o poeta dramático trabalha sobre um texto não mais cheio de tiradas e quando dá valor à linguagem gestual dos personagens, temos um teatro mais verossímil.

Em *O Filho Natural* texto/pantomima se intercalam, e não por acaso: ambos têm importância; este, muita das vezes, bem mais do que aquele. Por meio do código corporal transmitimos várias ideias e sentimentos. O interessante é que esse cuidado com o que o ator faz em cena, será, no século XX, a viga mestre dos tratados teóricos sobre o teatro. Entre eles, destacamos um dos pioneiros

das teorias sobre a arte do ator: Stanislavski. Em seu livro, *La Formation de l'Acteur* (1982), vemos bem a importância dada à “linha de comportamento do personagem” (STANISLAVSKI, 1982, p 150): “Ela se compõe (...) de ações físicas motivadas por um sentimento profundo da verdade e da sinceridade do ator. Esta *vida física* do papel representa a metade de uma imagem a criar, embora não seja a mais importante dele” (STANISLAVSKI, 1982, p 150, grifo nosso). Esta segunda parte “mais importante”, seria dar uma “alma” ao personagem. O que não lhe é estranho, pois um ser é composto de corpo e alma, em constante ligação. “Todo ato físico, sob condição de não ser completamente automático, tem por origem um sentimento” (STANISLAVSKI, 1982, p. 151). Na união de ações físicas e sentimentos, está o desenho de uma personagem.

A pantomima tem, em *O Filho Natural*, um papel crucial. Em certas partes ela vem mesmo na frente do diálogo. Por exemplo, logo na cena de abertura

DORVAL - (sozinho) (...) *está sentado numa poltrona, ao lado de uma mesa sobre a qual há algumas brochuras. Parece agitado. Depois de alguns movimentos violentos, apóia-se sobre um dos braços da poltrona, como se fosse dormir. Mas logo desiste* (DIDEROT, 2008, p. 34).

Presenciamos nos, por meio dos gestos, um estado de inquietação. Mais tarde, seguindo de onde paramos:

[Dorval] *tira o relógio do bolso e diz: Seis horas ainda. Joga-se sobre o outro braço da poltrona, mas de novo se levanta e diz:*
Não vou dormir.
Pega um livro, abre ao acaso, fecha imediatamente, e diz:
Estou lendo sem prestar atenção.
Levanta. Anda de um lado para o outro e diz:
Não posso me impedir de ... Preciso sair daqui ... Sair daqui! Mas estou preso a esta casa! Estou apaixonado! (DIDEROT, 2008, p. 34).

O personagem não diz tudo. Em seu discurso não há “céus! não paro quieto!”. Aliás, sua fala, permeada de reticências e sin-copada, é demasiado confusa. Aqui, gesto e palavra se intercalam. Ele quer ficar. Ele quer partir. Ele não consegue ficar num lugar só, nenhuma posição de seu corpo comporta o descompasso de sua mente. Algo dentro dele o fustiga: é seu amor lacerante por ROSALI. Sentimento e corpo estão em consonância.

Diderot faz com que a pantomímia sublinhe o diálogo, como vimos agora, porém o autor dá uma passo além: a movimentação das personagens entra como um pano de fundo, como um quadro, uma espécie de cenário de ações físicas:

(Clairville se levanta e sai, como alguém que vaga sem rumo. Rosali o segue com os olhos e Dorval, depois de ter pensado um pouco, continua em tom baixo, sem olhar para Rosali)

Ele está sofrendo, mas, pelo menos, não precisa esconder. Sua alma honesta pode mostrar toda a dor que sente ... E nós, envergonhados de nossos sentimentos, não ousamos confiá-los a ninguém; nos os ocultamos de nós mesmo (DIDEROT, 2008, p. 86).

CLAIRVILLE, “seguido pelos olhos”, é a imagem, o quadro, o cenário do opróbrio da suposta união daquele casal. Neste ponto, DORVAL tenta persuadir ROSALI do quanto seria funesto eles ficarem juntos conforme desejam. Há um contraponto entre “falar em tom baixo”, “sofrer escondido”, presentes no diálogo; e o “vagar sem rumo” presente na pantomima. Ao ver essa imagem degradante – projeção do que deles dois serão, porém sem poder mostrá-lo a ninguém – ROSALI se convence, cede: casar-se-á com CLAIRVILLE.

E, assim, todos os conflitos se resolvem. A chegada de LYSIMOND, pai de DORVAL e ROSALI, apenas coroa o triunfo da virtude, como colocamos acima. Afora essa grande revelação, que em nada abala o andamento do drama, percebemos que *O Fi-*

lho Natural não avança por meio de grandes viradas e *coups de théâtre*. Não vemos grandes constrates. A ação se desenrola em degradê, por acúmulo e sucessão de incidentes em torno de uma única temática: o sacrifício de si mesmo que a virtude exige. Nesse caso, DORVAL sacrifica seu desejo, sua paixão, em prol do bem estar de todos.

Sabemos que *O Filho Natural*, diferente do percurso habitual de outras peças, foi primeiramente publicada e somente depois encenada. As conversações entre DORVAL e o alterego de Diderot, na parte final do livro, bem como toda a narrativa que se dá antes dos diálogos em si, ilustram o que é a peça que será apresentada (o conteúdo) e como uma peça deve ser escrita (a forma). Ao empregar a forma livre do Romance para falar do drama, encontramos o que Bakhtin denomina de “atitude dialógica” (1998, p. 367) por meio da qual o romance se utiliza das múltiplas linguagens e fala por meio delas: “esta imagem da *linguagem de outrem* e de sua visão de mundo, *que é representada ao mesmo tempo que representa*, é extremamente típica do romance” (BAKHTIN, 1998, p. 367, grifo nosso). Ao expor seus tratados formais em forma de narrativa, Diderot põe em evidência o papel do poeta dramático. Aquele que fala através dos personagens é, na figura de DORVAL – “meta-autor” de *O Filho Natural* -, aquele que fala sobre o drama e, também, um exemplo de homem a ser seguido. Tantas qualidades não são por acaso. Ao poeta foi dado o gênio que o distingue dos homens comuns. Eles são portadores de uma formidável “imaginação, sem a qual o discurso se reduz ao hábito mecânico de aplicar sons combinados” (DIDEROT, 1986, p. 67). E, por isso, o escritor, para Diderot, é superior ao filósofo e sua responsabilidade, também, é maior.

Considerações Finais

Neste breve artigo abordamos alguns aspectos da questão forma/conteúdo em *O Filho Natural*. Visamos apontar como as escolhas estéticas do poeta dramático refletem no escopo de suas ideias. Na referida obra, os monólogos interiores, as escolhas dos pronomes de tratamento, o diálogo em prosa, a justaposição dos incidentes, as patomimas e as narrativas do alterego do autor dialogam com os pressupostos filosóficos encontrados nas obras de Diderot. Não podemos dizer que tais conceitos formais confluem com todos os homens de letras do século XVIII. Não poderíamos abordar a obra desses grandes mestres em um nível estrutural não caberia nesse trabalho. Porém, no que todos convergem é em acreditar, não com certo otimismo, que o homem é bom por natureza. Para Diderot, em *Discurso sobre a poesia dramática* (1986, p. 12), a arte, a obra de arte, serviria para reconciliar o ser humano com sua natureza perdida. Apesar de *O Filho Natural* não ter tido grande sucesso de público, podemos levar em consideração o desejo de seu autor em fazer a obra de arte útil para uma questão social e inferir em sua forma para abranger um público mais amplo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Bernadini et al. 4ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BOILEAU. **Art Poétique**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1881.
- _____. **A Arte Poética**. Tradução e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro : Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** Trad. Gilson César Cardoso Souza. São Paulo : UNESP, 1997

DIDEROT. **Le fils naturels et les entretiens sur “Le Fils Naturel”.** Canada : Librairie Larousse, 1975.

_____. **Discurso sobre a Poesia Dramática.** Tradução, apresentação e notas de Franklin de Matos. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Obras V: O Filho Natural ou As Provações da Virtude: Conversas sobre O Filho Natural.** Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERREIRA, A.B. **Mini Aurélio Século XXI Escolar.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

MATOS, F. **O Filósofo e o Comediante: Ensaio sobre a literatura e a filosofia da Ilustração.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

SARRAZAC, J.-P. **L’Avenir du Drame: Écritures Dramatiques Contemporaines.** Laussane (Suisse) : Éditions de L’Aire, 1981.

SOURIAUX, Étienne. **As Duzentas Mil Situações Dramáticas.** São Paulo: Editora Ática, 1993.

STANISLAVSKI, C. **La Formation de L’Acteur.** Paris : Petite Bibliothèque Payol, 1982.

VINAVER, Michel. **Écritures Dramatiques.** Quebec : Babel, 2000.

Considerações acerca das Categorias Dos Prazeres e Suas Causas na obra *O Gosto* do Barão de Montesquieu*



Luciano da Silva Façanha¹

Zilmara de Jesus Viana de Carvalho²

Wainer Furtado Neves³

Resumo: O presente artigo esclarece sobre a análise estética do Gosto no século XVIII considerando a obra do Barão de Montesquieu de 1753, intitulado *O Gosto*, verbete escrito para fazer parte da *Encyclopédie* sob a direção de Diderot e D’Alambert e complementar os escritos sobre o gosto já elaborados por Voltaire. O Gosto é abordado a partir dos modos essenciais dos prazeres e suas respectivas causas, considerando suas relações com: a curiosidade, a ordem, a variedade, a simetria, e dos contrastes, da sensibilidade, da delicadeza, da surpresa, das regras, dentre outras circunstancialidades. Também traçaremos um paralelo junto às representações da mesma categoria do gosto com o pensamento estético de Charles Batteux, contemporâneo de Montesquieu. O objetivo é decompor as etapas que constitui a obra *O Gosto* e analisar os processos da alma em que o prazer encontra

*Extraído de *Limiar* – vol.3, nº5 – 1º semestre de 2016

¹Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

²Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA - PGCult/UFMA.

³Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Graduado em Filosofia. Especialista em Filosofia com área de concentração em Estética. Contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão (FAPEMA/CAPEs) para o desenvolvimento de sua pesquisa. neveswainer@yahoo.com.br

causas e assim construir o edifício do sentimento. Tema central das discussões sobre o gosto são as dimensões do prazer. O gosto sempre nos liga a algo por meio do sentimento. Decifrar a fonte dos prazeres se constitui como a análise de uma estrutura da alma e encontrar sentido em suas manifestações implica em perscrutar a ordem do sentir e do ver, portanto, o presente trabalho realiza um esforço na medida em que percorre os caminhos do prazer, tal qual elaborados por Montesquieu, para constituir uma reflexão ainda embrionária sobre o gosto, considerando algumas nuances do esteta classicista Batteux.

Palavras-chave: Gosto; Alma; Prazer; Sentimento.

Abstract: This article sheds light on the aesthetic analysis Taste of the eighteenth century considering the work of Baron de Montesquieu, 1753, entitled *The Taste*, entry written to be part of the *Encyclopedic* under the direction of Diderot and D'Alembert and supplement written about taste already made by Voltaire. The *Taste* is approached from essential means of pleasures and their causes, considering its relations with: curiosity, order, variety, symmetry, and contrasts, of sensitivity, delicacy, surprise, the rules, among others circunstancialidades. Also we will draw a parallel with the representations of the same category of taste with the aesthetic thought of Charles Batteux, a contemporary of Montesquieu. The aim is to break down the steps is the work *The Taste* and analyzing the processes of the soul where pleasure is causes and thus build up the feeling of the building. Central theme of the discussions about taste are the dimensions of pleasure. The taste always connects us to something through feeling. Decipher the source of pleasure is constituted as an analysis of a structure of the soul and find meaning in their expressions of pleasure in

order of feel and see, therefore, this work carries an effort in that traverses the pleasure pathways, such which elaborated by Montesquieu, to constitute a still embryonic reflection on the taste, considering some of the nuances esthete classicist Batteux.

Keywords: I like; Soul; Pleasure; Feeling.

Introdução

A extensão do termo estética requer cuidados e nos possibilita pensar a arte enquanto uma teoria geral, considerando diversos aspectos: psicológicos, éticos, sociais e assim por diante. Estética foi uma palavra que surgiu na segunda metade do século XVIII com Alexander Baumgarten entre 1750 e 1758, contemporâneo de Montesquieu e dos demais enciclopedistas Diderot, D’Alambert, Voltaire e Rousseau, no entanto, Baumgarten propôs uma aproximação entre a estética e a filosofia sob as condições de uma reflexão especulativa sobre a experiência sensível com a arte, considerando as dimensões estéticas do belo, através da contemplação da beleza, seja ela artística, natural ou até mesmo, intelectual.

Baumgarten é um dos principais representantes do iluminismo e como tal, olhou para a estética considerando-a ciência pelo fato de tratar das sensações, das percepções de coisas concretas. Na tentativa de compreender as relações entre o conhecimento sensível e o conhecimento racional, a estética se colocou na perspectiva de Baumgarten a serviço de um conhecimento autêntico e capaz de alcançar a perfeição do conhecimento sensitivo associado à objetividade da racionalidade

Segundo Façanha (2010), há no iluminismo uma uniformidade da razão, a qual se associaram o classicismo e a natureza ou a realidade natural. Este ressalta que não “ocorre essa divergência, exatamente porque o termo classicismo utilizado

aqui, designa não só um período, como também, a corrente que estabilizou a **mimeses** enquanto imitação da natureza, o qual é o mote da arte antiga” (FAÇANHA, 2010, p.47).

A introdução de uma reflexão puramente filosófica acerca da arte, tal como uma das propostas fundamentais de Baumgarten, possibilitou a tarefa do filósofo da arte do século XVIII alcançar o status de chegar a conclusões teóricas universais, claro que considerando a experimentação artística, porém carregada do trabalho crítico do filósofo.

Considerando tal cenário estético, Montesquieu se lançou em uma batalha no campo do gosto para expressar tal categoria estética e estabelecer o prazer como algo vitalício e condição da humanidade, bem como de todos os seres vivos que se pretendem a sentir prazer. Importante filósofo da arte no século XVIII acerca do gosto, Montesquieu foi o primeiro a associar o gosto à dimensão do prazer. Autor marcante das obras *O espírito das leis* (1748), *As cartas persas* (1721) e *Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência* (1734), foi convidado para escrever um verbete sobre *Democracia e o Despotismo* para *Encyclopédie*, de D’Alembert e Diderot, mas acabou por direcionar-se também à construção de um verbete voltado para a dimensão do gosto, embebido por um certo tom normativo e valorativo.

Francês, Montesquieu manteve seu cargo de presidente do Parlamento até 1728, após sua saída do cargo de ocupação, realizou viagens à Itália, Suíça, Alemanha, Holanda e Inglaterra. Dentre estas viagens, Itália, entre 1728 e 1729, foi seu primeiro berço de prazer, lá iniciou suas anotações analíticas sobre o gosto observando a bela Florença e Roma. Montesquieu declarou, “Censuro-me a mim mesmo por ter-me recusado, até a idade de 35 anos, o prazer que é ver uma bela pintura e uma bela fachada”

(MONTESQUIEU, 2005, p. 92).

O desvelamento da categoria *gosto* somente foi possível na reflexão estética desenvolvida por Montesquieu, já que este se permitiu sair de sua cultura e entrar em contato com a pluralidade de experiências sensíveis captáveis pelo sentimento. Antes de tais reflexões predominava na estética clássica francesa as ideias daquele que foi seu grande expoente, Charles Batteux. Batteux procurou estabelecer critérios racionais e leis simples capazes de dar conta do universo artístico, pretensioso ou não intelectualmente, aplicou um recorrente apelo ao conceito de imitação da natureza pela necessidade de uma unificação, qual seja, estabelecer regras objetivas na produção artísticas e nas considerações acerca do gosto.

Montesquieu, sustentando que o *gosto*, seria uma faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos, o ressaltou como uma possibilidade de analisar, dividir um objeto em suas partes componentes, sem descartar sua característica sintética de, num grande bloco conceitual, intuir ou perceber a composição precisa de um objeto –, esta assertiva, como aponta Teixeira Coelho, acaba por demarcar tanto o caráter analítico, quanto sintético do *gosto* argumentado por Montesquieu. Aspectos que, oportunamente, abordaremos com vagar.

Ao ler e interpretar o *Gosto* é perceptível o estabelecimento de uma métrica acerca deste, o que nos permite uma ligeira menção a Nicolas Boileau, no século XVII.

Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador: a verdade pode às vezes não ser verossímil. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê. O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha: se os olhos o vissem o captariam melhor; mas há objetos que a arte judiciosa deve oferecer aos ouvidos e afastá-los dos olhos. Que a complicação da intriga, sempre crescente, de cena em cena, se desenrede sem dificuldade, ao chegar ao ponto culminante. O espírito não se sente mais vivamente

atingido do que quando envolvido por um segredo, em um assunto da intriga, de repente a verdade se torna conhecida e tudo muda, dando-lhe uma face imprevista (BOILEAU, 1979, p. 42-43).

Boileau se colocou perante Jean Racine, Pierre Corneille, Molière, dentre outros, como um legítimo legislador da arte teatral e do espírito artístico, definidor da doutrina chamada clássica no século XVII; expressou-se em *Arte Poética* (1674) de maneira didática e artística impondo modelos teóricos, cuja principal regra era agradar e comover. Já Montesquieu, em nosso modo de entender, reconheceu-se um também legislador do espírito, que sente o prazer ao estabelecer etapas do *gosto* no cortejo dos prazeres em suas receptividades.

Sua obra *O Gosto* é dividida em: *Ensaio sobre o gosto nas coisas da natureza e da arte; Dos prazeres da alma; Do espírito em geral; Da curiosidade; Dos prazeres da ordem; Dos prazeres da variedade; Dos prazeres da simetria; Dos contrastes; Dos prazeres da surpresa; Das diversas causas que podem produzir um sentimento; Da sensibilidade; Outro efeito das relações entre a alma e as coisas; Da delicadeza; Do não sei o quê; Progressão da supressa; Das belezas resultantes de um certo embaraço da alma; Das regras; Prazer baseado na razão; Da melhor situação e Prazer causado pelos jogos, quedas, contrastes.*

Discutiremos no desenvolvimento deste artigo todas as etapas, já que as consideramos relevantes para o desfecho do gosto no bloco casual do prazer, e as analisaremos pela decomposição dos prazeres, apropriando-nos também dos comentários de Teixeira Coelho. Além disso, ao examinarmos a concepção de gosto, em Montesquieu, dialogaremos com Charles Batteux (1713 – 1780). Exponentes de um classicismo ainda conclamado no século XVIII, tanto Charles Batteux, quanto o próprio Montesquieu estão em

uma linha de *front* a favor da defesa de leis que ordenem uma concepção de *gosto clássico*. Adiante desenvolveremos tais análises perfazendo timidamente as nuances convergentes e divergentes das ideias desses pensadores.

Ensaio Sobre o Gosto Nas Coisas da Natureza e da Arte

Neste breve ensaio, Montesquieu relata que “As fontes do belo, do bom, do agradável, etc. estão em nós mesmos; buscar suas razões é buscar as causas dos prazeres da alma” (MONTESQUIEU, 2005, p. 12). A alma surge como um elemento estrutural, na qual dela se extrai espécies de prazeres. Montesquieu cita três espécies: os que dele se extrai do fundo na existência, a outra como resultado de sua união ao corpo, e aquela baseada em inclinações e preconceitos que uma tradição lhe impusera.

Baseando-se em tais descrições da alma, Montesquieu surge com a proposta de examiná-la imersa em tais relações de prazer, considerando suas manifestações em ações e paixões. Compreendendo essas manifestações, a formação do gosto poderia ficar mais perceptível e fácil de ser reconstruída. A poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música, a dança e demais manifestações de ações humanas ou naturais, são capazes de provocar sentimentos. Encontrar a medida do prazer que cada coisa destas pode suscitar às pessoas é um desafio, que Montesquieu se propôs a examinar.

Observamos em Montesquieu, nessa etapa, uma preocupação em dirimir as causas e os diferentes prazeres da alma e em afirmar que o prazer é inerente à natureza da alma, por conseguinte, que o gosto tem por objetivo se realizar em tais causas do prazer.

Ora, se em Montesquieu o gosto associado ao sentimento de prazer é recorrente, o mesmo não se pode dizer que ocorra em

Batteux, pois este já julga que “o gosto é um conhecimento das regras pelo sentimento” (BATTEUX, 2009, p. 68). Sendo assim, na sua concepção, para examinar o gosto devemos ir em busca de suas leis, visto que há regras que prescrevem as suas relações com o reconhecimento de sua causa. Conforme Batteux:

O gosto é então um sentimento. Como na matéria de que se trata aqui, esse sentimento tem por objeto as obras de arte, e como as artes, tal qual provamos, são apenas imitações da bela natureza, o gosto deve ser um sentimento que nos advirta se a bela natureza foi bem ou mal imitada. Isso se desenvolverá cada vez mais em seguida (BATTEUX, 2009, p. 50).

Batteux nos deixa evidente que o conhecimento e o sentimento são processos que podem clarear as percepções do gosto como movimento em direção às artes, no entanto, considera o conhecimento igualmente uma luz que ilumina nossa alma, enquanto que o sentimento comporta uma agitação, algo que nos é dado por natureza para julgar pelo gosto aquilo que é o bom. O objeto do gosto é a natureza, e nesse ínterim, o gosto é quem julga num tribunal em que se sente mais do que se prova.

Dos Prazeres da Alma

Afirma Montesquieu, que:

A definição mais geral do gosto, sem considerar se se trata de um bom gosto ou de um mau gosto, um gosto adequado ou não, é que gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento dá tanto prazer à alma que essa é mesmo a única felicidade que certos filósofos conseguem compreender. A alma conhece por meio das idéias e dos sentimentos; ela sente prazer por meio das idéias e dos sentimentos, pois, embora possamos estabelecer uma oposição entre idéia e sentimento, quando a alma vê uma coisa ela a sente, e não há coisas tão intelectuais que ela não possa ver ou que acredite não ver e, por conseguinte, que não sinta. (MONTESQUIEU, 2005, p.17)

Assim, defende o filósofo, que o gosto não se aplica exclusivamente as coisas sensíveis, podendo ser referido às coisas do intelecto, pois também a elas nos reportamos por meio do sentimento, uma vez que o conhecimento proporciona prazer à alma. Em outras palavras, pode-se dizer que o gosto se estabelece na relação entre idéia e sentimento, logo não há oposição, mas complementaridade, uma vez que nos ligamos a uma coisa (no caso, a ideia), por meio do sentimento, despertando o prazer.

Dos prazeres da Alma foi dividido em duas partes: o natural e o adquirido. Falar em prazer e entendê-lo em sua fonte impõe o gosto como sua medida, de sorte que o conhecimento dos prazeres naturais e dos adquiridos servirá para retificar nosso gosto natural e nosso gosto adquirido como relatou Montesquieu. Pois bem, sustentado pelo autor francês, o gosto natural não é um conhecimento teórico, sendo sim, uma aplicação direta de regras as quais não conhecemos bem (MONTESQUIEU, 2005, p. 16). Tal ação natural ocorre, por exemplo, quando algo, tido por nós como belo, nos causa certa surpresa independentemente de conhecermos as causas lógicas do acontecimento, ou seja, sem saber como ocorreu tal efeito, nesse sentido, os preceitos dizem respeito ao gosto adquirido, ainda que indiretamente ao gosto natural, uma vez que o gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural também, afeta, muda, aumenta e diminui o gosto adquirido (MONTESQUIEU, 2005, p. 102).

Já de acordo com Batteux, “o gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. Seus objetos são diferentes em verdade, mas suas funções têm uma analogia tão grande entre si que uma pode servir para explicar a outra” (BATTEUX, 2009, p. 49). Batteux concede a afirmação de um bom gosto, que é o único bom, mas há aqueles que têm o gosto falso. No entanto, é a alma que conhece e

o que ela conhece produz nela um sentimento. Batteux fala de um gosto exercido nas artes que não é um gosto artificial, mas algo que é como se fosse parte de nós mesmos, que nasceu conosco e cujo ofício seria nos levar ao que é bom incondicionalmente. Assim, enquanto Montesquieu trabalhou as perspectivas de gosto adquirido e natural, Batteux preconizou a análise do gosto bom e do gosto falso.

Do Espírito em Geral e Da Curiosidade

Comenta Montesquieu que “O espírito é o gênero do qual são espécies a engenhosidade, o bom senso, o discernimento, o senso de medida, o talento, o gosto” (MOTESQUIEU, 2005, p. 19). Nesta etapa da obra, surge o conceito de espírito e Montesquieu se preocupou em ligá-lo à posse de faculdades bem constituídas na sua aplicação a certas coisas, se tal coisa for particular, seu nome é talento e sendo esta coisa particular própria a um povo, o talento denomina-se espírito; caso a coisa esteja ligada ao prazer delicado de pessoas comuns, chama-se gosto.

Montesquieu explicitou que a alma foi feita para pensar (perceber) e partindo dessa concepção, a curiosidade é um elemento componente desta entidade. A alma sentirá prazer, na medida em que, for apresentada a várias coisas, novamente a pluralidade se estabelece na diversidade das coisas apresentáveis a alma, que deseja conhecer e que não se limita à uniformidade. Portanto, o prazer proporcionado por um objeto, necessariamente, nos conduzirá a outro e assim por diante; a alma nunca se cansará de buscá-lo.

Nessa perspectiva, desejamos poder ampliar nossa visão, estar em vários lugares, sobrepondo os muros da cidade que limitam por demais nossas experiências que é o mundo das coisas. A alma

persegue, assim, seus limites e gostaria de ampliar a esfera de sua presença (MONTESQUIEU, 2005, p.22). Para tanto:

A arte vem em nossa ajuda e nos revela a natureza que se oculta de nós; apreciamos a arte e, mesmo, apreciamos mais a arte que a natureza, isto é, a natureza que se furta a nossos olhos; mas quando encontramos belos cenários, quando nossa visão liberta pode enxergar, bem ao longe, campos, riachos, colinas, em arranjos que são, por assim dizer, feitos intencionalmente desse modo, a alma se encanta ainda mais do que ao ver os jardins de Le Nôtre; isso porque a natureza não copia a si mesma, enquanto a arte sempre se parece a si mesma (MONTESQUIEU, 2005, p. 22-23).

Em Batteux, “nossa alma é feita para conhecer o verdadeiro, e para amar o bom. Como há uma proporção natural entre ela e esses objetos, ela não pode lhes recusar a impressão. Ela logo desperta e se põe em movimento” (BATTEUX, 2009, p. 51). Enquanto movimento, procede à afirmação de um dinamismo da alma como impulso natural na multiplicidade das obras na natureza. Batteux corrobora o fato de que para examinarmos o gosto e suas leis, a natureza em sua pluralidade de obras deve fornecer ao gênio, para que este então se realize na conjuntura de significações em torno da alma. De acordo com Batteux, “o conhecimento é uma luz difundida em nossa alma; o sentimento é um movimento que a agita. Um aclara; o outro aquece.” (BATTEUX, 2009, p. 50)

Dos Prazeres da Ordem e Dos Prazeres da Variedade

Muito oportunamente, Montesquieu ao tratar dessa pluralidade, das variedades no mundo das coisas que são apresentáveis à alma, afirma que essas muitas coisas devem ser colocadas em certa ordem para que a alma possa lembrar o que viu e imaginar o que verá, de modo a felicitar-se por sua amplitude e capacidade de penetração. Ao passo que a falta dessa ordem leva a alma a sentir-se confusa e

humilhada, posto que ela quer introduzir a ordem onde não existe. Desse modo, há que se garantir a existência da variedade, para que a alma sinta prazer, mas também da ordem. Montesquieu cita como exemplo os pintores que agrupam suas figuras, “por isso os que pintam batalhas põem no primeiro plano de suas telas as coisas que o olho deve distinguir deixando a confusão para o fundo e o distante” (MONTESQUIEU, 2005, p. 25-26).

É digno de nota, que Luigi Pareyson (2007), em *Os Problemas da Estética*, classifica a arte como formatividade e ao definir o aspecto essencial da arte como a produtividade, o realizativo e o executivo, aproxima muito este último aspecto – o executivo –, desta ordem referida por Montesquieu, na qual se deve estabelecer uma sequência, introduzindo uma ordem na confusão, no emaranhado de coisas que se apresentam à Alma.

Em Montesquieu, tão importante quanto essa recomendação acerca da necessidade da ordem é a de que é preciso mostrar à alma coisas que ela ainda não viu,

A alma gosta de variedade; mas se gosta da variedade é porque, como dissemos, foi feita para conhecer e para ver: portanto, é preciso que ela possa ver e que a variedade lhe permita fazê-lo; quer dizer, é preciso que uma coisa seja simples o bastante para ser percebida e variada o suficiente para ser percebida com prazer (MONTESQUIEU, 2005, p. 28).

Necessário é ao sentimento que o que lhe é oferecido seja diferente daquilo que ela acabou de experimentar, “As histórias nos agradam pela variedade do que contam; os romances, pela variedade dos prodígios narrados; as peças de teatro, pela variedade das paixões” (MONTESQUIEU, 2005, p. 27). Nessa perspectiva, a uniformidade é assumida como um risco à variedade, e um perigo eminente ao gosto. Com relação a esta,

Montesquieu a percebe como insuportável quando prolongada demasiadamente, porém há coisas que parecem variadas e não o são e outras que parecem uniformes e são muito variadas. Por exemplo, a arquitetura gótica parece muito variada, mas provoca uma confusão pelo tamanho reduzido dos ornamentos, arquitetura esta que causa desagrado na visão estética de Montesquieu. o outro exemplo citado em sua obra é a arquitetura grega, que, pelo contrário, parece uniforme, mas apresenta uma variedade incomensurável. Assinala Montesquieu (2005, p. 29)

A arquitetura grega, pelo contrário, parece uniforme; mas, como ela é feita de tantas partes quanto as necessárias para que a alma veja exatamente o que pode ver sem se cansar, e que são, no entanto, em número suficiente para que a alma por elas se interesse, essa arquitetura apresenta a variedade adequada para ser vista com prazer.

Quanto a esse gosto da alma pela variedade, afirma Batteux (2009, p. 61), por sua vez, que:

Nossa alma é um composto de força e de fraqueza. Ela quer se elevar, se engrandecer, mas ela quer fazê-lo sem dificuldade. É preciso exercê-la, mas não em demasia. Essa é a dupla vantagem que ela tira da perfeição dos objetos que as artes lhe apresentam. Ela encontra primeiro a variedade, que supõe o número e a diferença das partes apresentadas ao mesmo tempo com posições, gradações, contrastes agudos (não se trata de provar aos homens os encantos da variedade). O espírito é agitado pela impressão das diferentes partes que o atingem, todas em conjunto e cada uma em particular, e que multiplicam assim seus sentimentos e suas idéias.

Dessa forma, Batteux também considera que a alma ostenta uma força natural, como impulso em direção à variedade das partes constituintes da obra e que produzem sentimento de gosto. Assim, a variedade agita a alma e causa prazer no movimento e ação contínua.

Dos Prazeres da Simetria e Dos Contrastes

Adotando aqui uma inversão proposital, falaremos primeiramente das observações de Charles Batteux sobre o contraste e a simetria, para só então retomarmos o discurso de Montesquieu.

Conforme Batteux (2009, p. 62-63):

A unidade e a variedade produzem a simetria e a proporção: duas qualidades que supõem a distinção e a diferença das partes e, ao mesmo tempo, uma certa relação de conformidade entre elas. A simetria reparte, por assim dizer, o objeto em dois, coloca no meio as partes únicas e, ao lado, aquelas que são repetidas, formando assim uma espécie de balança e de equilíbrio, o que confere ordem, liberdade e graça ao objeto. A proporção vai mais longe. Ela entra no detalhe das partes que compara entre ela e com o todo, e apresenta sob um mesmo ponto de vista a unidade, a variedade, e o concerto agradável dessas duas qualidades entre elas. Tal é a extensão da lei do gosto em relação à escolha e ao arranjo das partes do objeto.

Na compreensão de Batteux, a unidade e a variedade produzem como resultado a simetria e proporção, tais elementos excitam nossos sentidos e produzem a causa do prazer.

A obra *O Gosto*, de Montesquieu, perfaz uma linearidade sensorial e intelectual acerca dos modos de prazer da alma, a beleza suscitada pela simetria haverá de ocupar um lugar privilegiado com relação ao gosto, bem como sua relação com o contraste imerso na variedade. Entender tal relação decorre de uma regra geral, que Montesquieu esclarece em suas próprias nuances.

Ali onde a simetria é útil à alma e pode ajudá-la em suas funções, a simetria torna-se agradável; mas onde for inútil, torna-se enfadonha porque elimina a variedade. As coisas que vemos num movimento sucessivo devem ter variedade, pois assim a alma não sente dificuldade alguma em vê-las; pelo contrário, as que percebemos de um golpe de vista devem ter simetria. Como percebemos de um só golpe de vista a fachada de um prédio, um cenário, um templo, tudo isso deve ter simetria, que agrada à alma pela facilidade permitida ao olho de abarcar todo o objeto de uma só vez (MONTESQUIEU, 2005, p. 31-32).

Este enaltecimento da apreciação do elemento simétrico em relação ao prazer, suscitado pela coisa sentida na alma, permite nos aproximarmos da áurea estética grega em que a arte foi concebida como técnica, como um fazer, acentuando o aspecto fabril e manual, mas, sobretudo, retratando a beleza das formas simétricas na natureza.

Assim como a alma gosta da simetria também aprecia os contrastes. Montesquieu sublinha que a região da alma que conhece gosta da variedade. Quem sente também procura, uma vez que, a alma não pode sustentar por muito tempo as mesmas posições, pois está ligada a um corpo, que igualmente não consegue suportá-las. Para que alma se sinta estimulada é necessário que os nervos sejam animados pela faculdade do espírito, nesse ínterim duas coisas acontecem: a possibilidade da lassidão dos nervos, ou uma quietude por parte do espírito, que não mais se agita, ou que se dispersa dos locais por onde andaria. Compreendemos que Montesquieu quis nos chamar a atenção para o movimento de oposição, uma dessemelhança acentuada e o que faz de um objeto ser distinguível, para então a alma alcançar o prazer no contraste.

Ousaria concluir esta seção com as considerações de Batteux acerca da alma, onde o mesmo a considera como a carruagem do gosto, e o repouso inesgotável dos prazeres, desse modo, enquanto a alma se exerce apenas pelo sentimento, somente o gosto a conduz. Continua Batteux (2009, p. 80):

A alma reconhece então em silêncio todas as faculdades; ela as prepara e as põe em cena. Pela mediação dos olhos, dos ouvidos, do tato e dos outros sentidos, ela reúne os conhecimentos e as idéias que são como provisões da vida. Como nessas aquisições é o sentimento que reina e que age sozinho, ele já deve ter feito progressos infinitos antes mesmo que a razão tenha dado o primeiro passo.

Dos Prazeres da Surpresa e Das Diversas Causas Que Podem Produzir um Sentimento

Montesquieu (2005, p. 38) relatou que a surpresa pode ser produzida pela “coisa ou pelo modo de percebê-la, como quando vemos uma coisa maior ou menor do que de fato é, ou diferente do que é, ou quando vemos a coisa em si mesma, mas com uma idéia acessória que nos surpreende”.

A surpresa incitou o sentimento inesperado perante a alma. Montesquieu considerou que o prazer provocado pela surpresa permitiu um sentimento que agrada à alma pelo espetáculo e pela imediatez da ação. Esta percebe ou sente algo que não esperava, ou ainda o percebe e sente de um modo que inteiramente não previa.

Ao comentar acerca do elemento surpresa, Montesquieu se aproximou muito da definição aristotélica acerca do mover espiritual artístico na tragédia grega. Aristóteles, ao analisar a tragédia grega, salientou que o devir artístico na arte trágica comporta dois elementos essenciais que provocam um sentimento de prazer e, ao mesmo tempo, de horror nas encenações dos enredos das peças teatrais, que seriam: a dialética do reconhecimento e da peripécia. Tal associação nos é permitida e autorizada pelo relato do Barão de Montesquieu (2005, p. 38)

É também por essa razão que as peças teatrais nos agradam: elas se revelam gradativamente, ocultam os acontecimentos até que se produzam, sempre nos preparam novos motivos de surpresa e frequentemente nos espicaçam ao mostrá-los de um modo que deveríamos ter previsto.

O exemplo das peças teatrais testemunham que há diferentes tipos de surpresa que podem ser suscitadas e, por assim dizer, um grande número de sentimentos. Ora, definir uma

causa que possa provocar ou produzir um sentimento não é tarefa fácil, mas adversamente acontece. Considerando a busca pela causa, Montesquieu concluiu que uma única causa é impossível. O sentimento não encontra na alma uma única, mas sim, certas combinações, por conseguinte, diversas causas, que podem gerar a força e a variedade dos sentimentos.

O espírito para Montesquieu possui a tarefa de saber alcançar diversas faculdades: “examinando diversos escritores, pode-se perceber que os melhores, e aqueles que mais agradam, são os que estimularam mais sensações na alma ao mesmo tempo” (MONTESQUIEU, 2005, p. 41). Isto porque o que está em jogo é sempre aquilo que de alguma maneira nos agrada nas relações entre a alma e as coisas, podendo ter tal agrado, como vimos, distintas e variadas causas.

Batteux, por seu turno, alude que a alma lança um clarão de luz, que nos permite descobrir as qualidades do objeto de arte. Para ele a lei do gosto somente tem como objeto a imitação da natureza, da bela natureza – a primeira lei do gosto em Batteux, em relação à escolha e ao arranjo das partes dos objetos –, donde se precisa concluir que a bela natureza, contém todas as qualidades do belo e do bem.

Ela deve nos agradar, quanto ao espírito, oferecendo-nos objetos perfeitos neles mesmos que engrandecem e aperfeiçoam nossas idéias. É o belo. Ela deve agradar nosso coração, mostrando-nos nesses mesmos objetos interesses que nos sejam caros, que digam respeito à conservação ou à perfeição de nosso ser, que nos façam sentir agradavelmente nossa própria existência. E é o bom, que se reunindo ao belo em um mesmo objeto apresentado, lhe dá todas as qualidades de quem tem necessidade para exercer e aperfeiçoar ao mesmo tempo nosso coração e nosso espírito (BATTEUX, 2009, p. 63).

Em síntese, é a *belle nature* que nos oferece objetos perfeitos, que engrandecem e aperfeiçoam nossas idéias e, nessa medida, o modelo de arte perfeita.

Da Sensibilidade e Outro Efeito das Relações entre a Alma e as Coisas

Cada coisa nos dá um sentimento composto e variado de muitos outros que, por vezes, podem nos agradar ou desagradar sob vários aspectos. No entendimento de Montesquieu, a alma frequentemente ela mesma é geradora de seus próprios motivos de prazer, o que estaria em jogo seria suas relações com as coisas. A intimidade que é estabelecida em qualquer relação que seja, depende do grau de afinidade que é mantido entre as partes. Com efeito, relata Montesquieu (2005, p. 46):

Assim, uma coisa que nos agradou no passado continua nos agradando pela única razão de um dia nos ter agradado, isto é, por ligarmos a idéia anterior que tínhamos à mais recente: uma atriz que um dia nos agradou no teatro continua a nos agradar na intimidade: sua voz, sua declamação, a lembrança de tê-la admirado, que sei eu, a idéia de uma princesa acrescida à idéia dela mesma, tudo isso constitui um conjunto que forma e produz um prazer.

Além disso, dos homens da antiguidade, que viveram no campo e que, marcados pela ingenuidade, narraram mitos, contaram fábulas, descreveram aventuras e fantasias de um mundo irreal, herdamos um misto de paixão e tranqüilidade, na medida em que transformamos tais coisas em objeto de nosso desejo, distante que são da nossa condição, mas não tanto assim a ponto de impossibilitar o reconhecimento da ligação de algo em comum conosco. Segundo Montesquieu, os poetas habitantes da cidade, por sua vez, tal como os homens que viviam em seu tempo, ao contrário, só poderiam falar da inquietação e do desgosto, frutos da avareza, da ambição e das atormentadoras paixões aí desenvolvidas.

Da Delicadeza e Do Não Sei o Quê

Montesquieu nesta etapa do *Gosto* distinguiu dois tipos de pessoas; aquelas que são delicadas e outras que são grosseiras. Experimentando apenas uma única sensação, a alma das pessoas grosseiras não sabe compor e nem decompor, não acrescenta e nem tira nada daquilo que a natureza das coisas oferece. Pelo contrário, a experiência em que as pessoas delicadas se lançam, reservam uma composição dos prazeres do amor para si, pelo motivo de compor com amor as partes que a natureza oferece, tais pessoas com relação às obras do espírito têm uma infinidade de sensações.

Questão fundamental do século XVIII, e bastante discutida pelos teóricos das *Belas Artes*, é a que se refere à existência de critérios para que se possa estabelecer o gosto baseado num regramento ou normatividade. Montesquieu tratou de um gosto que pode se apropriar de regras já consolidadas de uma determinada manifestação artística, mas o gosto não se restringe a tal normatividade, pode ser independente dela. Portanto, enfatiza o Barão de Montesquieu (2005, p. 54), que: “no espírito a graça só existe quando o que é dito parece um achado e não algo que se buscou”.

A graça encontra-se no espírito, mas o espírito só se mostra aos poucos, quando bem entende fazê-lo e na medida em que escolhe fazê-lo; pode ocultar-se para depois revelar-se e, então, provocar uma espécie de surpresa que produz a graça. Tal descrição decodifica o desfecho do enredo, em um cortejo trágico em que os mitos foram ritualizados nas peças teatrais áticas.

A graça é um elemento que não se adquire, para tê-la é preciso ser ingênuo. O que significa essa ingenuidade para Montesquieu? É possível haver um cultivo dessa ingenuidade? A educação nos fez perder o sentido natural, e ora nos encantamos quando a vemos

retornar. No tocante a isso, Montesquieu discutiu sobre o gênio artístico e a maneira que nossos sentidos foram educados para superar o movimento artístico do classicismo. Acerca do gênio, aquele que produz, cria, e do outro lado, também recepciona a obra, enquanto espectador nos lança nas relações de produção do prazer, que brota na alma no decorrer de suas aproximações com a coisa.

Batteux, bem antes de Montesquieu, já havia traçado considerações sobre o gênio e sua íntima relação com o gosto, segundo ele, o gênio e o gosto tinham o mesmo objeto nas artes. Um cria, o outro julga. “Assim, se é verdade que o gênio produz as obras de arte pela imitação da bela natureza, como acabamos de provar, o gosto que julga as produções do gênio deve satisfazer-se somente quando a bela natureza é bem imitada.” (BATTEUX, 2009, p. 47). O gênio possui uma atividade de invenção, na criação de uma ordenação das partes que irão compor um todo da obra, e implica em elevação, gradação de estados de espírito, mas ao gosto, e somente ao gosto, é relegado a polidez de louvor à bela natureza e o processo de causa do prazer em sua escolha do que é belo é concomitante a percepção do sentimento de agrado.

Da Progressão da Surpresa e Das Belezas Resultantes de um Certo Embaraço da Alma

Montesquieu (2005, p. 57) afirmou que algo é tido por notavelmente belo “quando uma coisa é tal que a surpresa por ela provocada é de início medíocre, mas em seguida sustenta, aumenta e nos leva à admiração”. Há a idéia de uma progressão em que a surpresa vai sendo desvelada, na medida que a alma sinta prazer quando experimenta um sentimento que não consegue compreender e quando vê algo totalmente diferente daquilo que já conhece,

resultando por lhe dar uma sensação de surpresa da qual não consegue mais se desvencilhar. Montesquieu para exemplificar a progressão da surpresa nos apresenta uma jornada pelas obras de Rafael, Virgílio, Corneille, Racine, Michelangelo, Jules Romain, demais pintores de Veneza e Lucano. Dentre estes artistas, há aqueles que imitam tão bem a natureza que a surpresa ao vê-la não representaria nenhuma novidade pela perfeição de sua representação.

O ver e o sentir são movimentos que tocam a alma causando-lhe uma sensação de surpresa. Mas em um movimento contrário, ocorre que “muitas vezes a alma se surpreende pelo fato de não poder conciliar o que está vendo com o que já viu” (MONTESQUIEU, 2005, p. 61). Neste instante certo embaraço na alma se estabelece.

Portanto, os contrastes são causa de defeitos tanto quanto de beleza. Quando percebemos que não têm razão de ser, quando revelam ou evidenciam um outro defeito, tornam-se grandes instrumentos do feio que, quando se nos revela de repente, pode provocar uma certa desconcentração em nossa alma e nos fazer rir. Quando a alma encara esse fato como uma desgraça para a pessoa que o ostenta, isso pode provocar a piedade; quando o encara com a noção de que é algo que pode nos prejudicar, e com a idéia de comparação com aquilo que costuma nos emocionar e provocar nosso desejo, a alma o vê com um sentimento de aversão (MONTESQUIEU, 2005, p. 63).

Evidenciamos que todos os contrastes nos surpreendem porque as coisas em oposição se revelam mutuamente. O belo e o feio, a piedade e o riso irônico, a graça e a desgraça, revelam uma variedade e oposições dualísticas que acabam sendo impressas na alma por correspondência com o prazer. Alma e prazer, polaridade que sugere certa complementaridade, na qual o gosto então se manifesta em relações dualísticas, posto que o sentimento é expresso em movimentos ascendentes do espírito, antíteses e analogias.

Batteux traz para o cenário do gosto, a felicidade. Segundo seu modo de entender só pode haver felicidade para o homem

quando seus gostos são conformes com sua razão. Um coração que se revolta contra as luzes do espírito, só pode produzir uma espécie de guerra interior que acaba por envenenar todos os instintos da vida, a progressão e a surpresa, ambos fazem parte de um movimento que anima a alma num composto de força e fraqueza como pensa Batteux (2009, p. 60 – 61), com efeito, diz este que:

Dentro de si mesmo ele percebe primeiro que, quanto mais os objetos dele se aproximam, mais é por eles afetado, e quanto mais esses objetos dele se distanciam, mais lhe são indiferentes [...]. Dessa primeira observação, nosso legislador conclui que a primeira qualidade que os objetos apresentados pelas artes devem ter é a de serem interessantes, isto é, que tenham uma relação íntima conosco [...]. O observador notou em segundo lugar que aquilo que dá exercício e movimento ao seu espírito e ao seu coração, e que amplia a esfera de suas idéias e de seus sentimentos, tinha para ele um atrativo particular. Disso conclui que não bastava para as artes que o objeto que elas tivessem escolhido fosse interessante, mas que deveria ainda ter toda a perfeição da qual ele é suscetível, sobretudo porque essa perfeição mesma abrange qualidades inteiramente conformes à natureza de nossa alma e de suas necessidades.

Das Regras e Prazer Baseado na Razão

Afirma Montesquieu (2005, p.69), que:

Embora cada efeito dependa de uma causa geral, a esta vêm juntar-se tantas outras causas particulares que cada efeito tem, de certo modo, uma causa peculiar; pode-se dizer que a arte fornece as regras e o gosto, as exceções; o gosto nos diz quando a arte deve governar e quando deve ser governada.

Com tal afirmação, torna-nos evidente que no século XVIII havia um sentido de que quanto maior o grau de conhecimento de um conjunto de regras da arte apreciada, maior se tornara os proventos de bom gosto adquiridos pelo seu apreciador. Mas na ressalva reside a exceção, que o apreciador da obra não se limitava

apenas pelas regras, havia também algo de ingênuo, e isso sim era o que mais agradava, apesar de ser o estilo mais difícil de apreender relegada às pessoas bem educadas e de espírito amplo. Conforme Montesquieu (2005, p. 71):

Eu já disse várias vezes que aquilo que nos dá prazer deve estar baseado na razão. E aquele que assim não estiver, sob certos aspectos, mas, sob outros, mesmo assim produzir seu efeito, deve afastar-se dessa regra o menos possível.

Com essa concessão não pretende, entretanto, o autor de *O Gosto*, desprestigiar o valor da razão, tanto que defende que ninguém parecia entender mais de arte do que Michelangelo, uma vez que o mesmo parecia ter uma arte especial para cada obra. Com um conhecimento preciso detalhou as proporções exatas, estabelecendo a simetria de maneira exata, em uma ordem impecável.

Observe-se, ainda, que o razoável é parceiro da confiança, isto é, na obra de arte, aquele que cria tem a consciência que alguém a verá, logo nela deve estar implícita, para que agrade, uma certa confiança no autor, confiança que se perde quando percebemos, desde logo, que ela peca contra o bom senso.

Quando uma coisa se mostra, sob certos aspectos, contra a razão, e quando, agradando-nos mesmo assim por outros motivos, o costume ou próprio interesse de nossos prazeres faz com que a vejamos como algo razoável, como ocorre com nossas óperas, é preciso mesmo assim que ela se afaste da razão o menos possível (MOTESQUIEU, 2005, p.72).

Da Melhor Situação e o Prazer Causado Pelos Jogos, Quedas, Contrastes

Nesta etapa, Montesquieu tratou da grande arte da comédia, arte esta que consiste em equilibrar a afeição e a aversão de modo a não nos desmentirmos em nossas sensações do início ao fim da

peça, e não sentirmos remorso ou lamentações por termos amado ou odiado o que vimos. Em torno desse tema central que é a comédia, o prazer torna-se algo manifesto em nossa malícia ou aversão natural que sentimos por certas ocasiões ou personagens, em virtude do interesse que sentimos por outras.

Há diversas situações embaraçosas onde o outro nos causa prazer pelo seu constrangimento, mas acaba por revelar uma inclinação natural da condição humana de uma espécie de malícia natural.

Quando vemos alguém cair, nos damos conta de que essa pessoa leva um susto maior que o necessário, e isso nos diverte; da mesma maneira, nas comédias sentimos prazer ao ver uma pessoa mais embaraçada do que deveria. Ver um homem sério fazer uma coisa ridícula, ou numa situação que sabemos não convir a sua seriedade, nos diverte [...] Quando uma criança leva um tombo, em lugar de rir ficamos com pena porque não é culpa dela mas de sua falta de controle; quando um jovem cego de paixão, comete a loucura de casar-se com alguém a quem ama e é punido pelo pai, ficamos tristes com esse castigo [...]. (MONTESQUIEU, 2005, p. 75-76)

Os processos de ocultamento e desvelamento são pertencentes ao devir da alma em relação ao prazer causado pelos jogos, quedas e contrastes. Montesquieu para melhor exemplificar esse jogo de presença e ausência utiliza o jogo de cartas e o desenlace das peças teatrais, vejamos:

A beleza do jogo do *hombre* (jogo de cartas de origem espanhola) consiste num certo suspense, mesclado de curiosidade, provocado por três diferentes situações que podem ocorrer e que têm por conseqüência a possibilidade de vencer-se a partida, empatá-la ou vencê-la sem jogar, o que faz com que estejamos sempre num estado de suspense e na constante obrigação de mudar o jogo. De igual modo, nas peças teatrais o suspense é tanto e nos sentimos tão inseguros que não sabemos o que acontecerá (MONTESQUIEU, 2005, p. 79-80).

Considerações finais

Apesar de incompleta a obra *O Gosto*, propondo-se a possibilitar o conhecer das diversas fontes de nossos prazeres foi uma aposta intelectual e sensorial de Montesquieu válida para sua época, e que ainda nos permite pensar a variedade e a multiplicidade dos contrastes em nossa atualidade.

Sentir, mais que conhecer, e conhecer para sentir não se configuravam como abordagens suficientes para dar conta do gosto. Atacar o gótico e retornar ao florescer da sensibilidade grega clássica, bem como, revelar um profundo conhecimentos nas *Belas Artes* em geral, desde a arquitetura até a pintura, passando pela música, pelo teatro e demais artes foi um percurso trilhado pelo autor nesse empreendimento da análise do gosto.

Ressalta-se também que Montesquieu ao tratar sobre o ver a obra de arte considerando uma certa ordem, uma simetria, observou o contraste na variedade das coisas, destacando a surpresa como um passo adiante na alma. Tanto a pessoa delicada quanto a grosseira, experimentam sensações e cada coisa nos dá sentimentos compostos de muitos outros, que por vezes se entrecrocam e se enfraquecem mutuamente. Natural ou adquirido, ainda assim o gosto passa por um processo de formação individual e entendimento dos próprios sentimentos.

O gosto, faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos, também nos possibilita analisar, decompor e recompor as partes para, então, compreender a composição precisa de um objeto. Para tanto, Teixeira Coelho (2005, p. 94) ratificou que as noções centrais no processo do Gosto em Montesquieu é o prazer, a sutileza e a presteza, Montesquieu “dará no *Gosto*, ainda, uma definição mais geral do gosto como aquilo que, independentemente de ser bom ou mau, correto ou não, liga as

pessoas a uma única coisa pelo sentimento, cujo conhecimento dá prazer ao espírito” (MONTESQUIEU, 2005, p. 94).

Charles Batteux, em sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, anterior ao *O Gosto*, trilhou um caminho árduo onde procurou estabelecer nas artes a natureza pelo gênio que as produz, bem como, o firmamento do princípio da imitação pela natureza e pelas leis do gosto carregado de leis e consequências, dentre outras conjecturas. Batteux foi trazido para um diálogo com Montesquieu considerando a nuance de diversas particularidades em relação a julgamentos da obra de arte e suas manifestações de causa e apreciações do sentimento de prazer, aferidos pelos julgamentos do gosto. Nossa reflexão foi um convite para a observação do lugar da discussão do gosto na tradição classicista do século XVIII, entre autores que pensaram acerca dessa categoria e suas relações com as causas suscitadas pelo sentimento do prazer baseados na razão e na sensibilidade.

REFERÊNCIAS



AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. (Org. Guinsburg, J. Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução de Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro; revisão de Victor Knoll; apresentação e notas de Marcos Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2009.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ:

Vozes, 1993.

BOILEAU - DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COELHO, Teixeira. **Posfácio. Esboços do prazer (Ensaio de imperfeições)**. In. O Gosto. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 83-127.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Poética e Estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimeses das paixões**. São Paulo: 2010. 530 p. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MONTESQUIEU, Charles de Secondar, Baron de. **O gosto**. Tradução e posfácio Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FILOSOFIA E LITERATURA: uma introdução às questões sobre o gosto e artes para os Homens de Letras - Voltaire, Diderot e Rousseau*



Luciano da Silva Façanha¹
Isis Maria Monteles Bastos²

RESUMO: Este artigo analisa, a partir do pensamento dos *Homens de Letras*, especialmente Voltaire, Diderot e Rousseau, a ideia de gosto como requisito para o domínio das artes, tendo como contexto o século XVIII. Este estudo tem como foco a relação entre Filosofia e Literatura, e como estes pensadores percebiam a importância do domínio das artes como meio de alcançar a razão. Partiu-se de uma

*Extraído de *Pró-Discente: Caderno de Produção Acadêmico-Científica*. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, estética do Século XVIII – PUC/SP. Doutor e Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua na UFMA, como professor Adjunto no Departamento de Filosofia (DEFIL); Coordenador do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – Professor no Mestrado em Cultura e Sociedade e Mestrado Profissional em Filosofia da UFMA; Coordena o Núcleo de Estudos do Pensamento Iluminista (NEPI); é líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau (GEPI-UFMA/CNPq). Integrante do Núcleo de sustentação do GT Rousseau e o Iluminismo da Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia (ANPOF). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase no Pensamento do Século XVIII, atuando principalmente nos temas relacionados à estética do Século XVIII, História da Filosofia Moderna, Iluminismo, problemas da linguagem na Filosofia, História, Literatura e Belas-Artes. Se dedica aos estudos dos filósofos Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire e Montesquieu e a teoria crítica literária contemporânea de Maurice Blanchot e Roland Barthes, referentes aos estudos estéticos do Século XVIII. E-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

²Mestre em Tecnologias Educacionais pelo Programa de pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Especialista em Avaliação Educacional pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e em Educação à Distância – Tecnologias Educacionais pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR). Graduada em Pedagogia pela UFMA. Assessora Técnico Pedagógica da Pró-Reitoria de Planejamento da UEMA. Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Tecnologias Digitais na Educação (GEP-TDE). Atuou como Técnica em Educação no Núcleo de Tecnologias para a Educação da UEMA. Supervisora Educacional de Educação da Secretaria Estadual de Educação do Maranhão. Professora das Séries Iniciais da Secretaria Municipal de Educação de São Luís (MA). Atua com docência no ensino Superior e projetos na área da Educação. E-mail: isismonteles@gmail.com

análise do *Dicionário Filosófico* e as *Cartas Inglesas* de Voltaire e a *Enciclopédia* de Diderot, além do texto *Sobre o Gosto* de Rousseau.

Palavras-chaves: Literatura. Filosofia. Homens de Letras. Artes. Gosto

PHILOSOPHY AND LITERATURE: an introduction to questions about taste and gear for men of letters-Voltaire, Diderot and Rousseau

ABSTRACT: This article pretends to analyze from literati's thoughts, especially Voltaire, Diderot and Rousseau, the idea of liking as requirement to arts domain, having century XVIII as context. This study has as focus the relation between philosophy and Literature, and how these thinkers realized the importance of arts domain like the way to reach the mind, started from an analysis of philosophical's dictionary and the Voltaires's british letters and the Diderot' encyclopedia, the text about Rousseau's liking yet.

Keywords: Literature. Philosophy. Men of Letters. Art. Aesthetics

1. Introdução

Em nosso atual modo de ser, a alma desfruta três espécies de prazeres: aquele que extrai do fundo de sua própria existência, outros que resultam de sua união com o corpo, e outros, enfim, baseadas na inclinação e preconceitos que certas instituições, certos usos, certos hábitos lhes impuseram. Montesquieu

A relação entre Literatura e Filosofia é, sem dúvida, uma das maiores e mais belas questões a serem estudadas, sobretudo se a intenção é de não tratá-las em partes, mas sim de perceber algumas sutilezas que

seus entrelaçamentos causaram ao gênero humano e, deste modo, compreender o contexto em que se pode analisar a relação entre ambas.

Rousseau já dizia que haveria em todos os tempos homens destinados a serem subjugados pelas opiniões de seu século, de seu país e de sua sociedade. Encontra-se, assim, justificativa e precedente fundamental para debruçar-se sobre o século XVIII e aprofundar as discussões sobre a relação entre Filosofia e Literatura, uma vez que este século é marcadamente conhecido pelo papel que atribui a razão, entendida como instrumento natural para descoberta da verdade.

Deve-se a isso, a escolha do século XVIII para a contextualização deste estudo, que busca um entendimento acerca da relação entre a Literatura e a Filosofia. Ressalta-se que para os pensadores iluministas:

Cabe à razão, mesmo antes da construção do saber, denunciar falso saberes que se apresentam como verdadeiros, mas que de fato não passam de opiniões; ou, que é mais grave, constituem sistemas articulados de ideias que, muito longe de se preocupar com a verdade, são estabelecidos para servir aos interesses velados (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2007, p. 22).

O século XVIII é um marco relevante para a história do pensamento ocidental, sobretudo por ser conhecido como Século das Luzes, período em que ocorreram revoluções em todos os níveis e que desempenharam papel fundamental na formação do pensamento humano, principalmente no que se refere às transformações na sociedade e no conhecimento, com relevante ênfase na razão, a qual passa a ser base primária de toda autoridade e, conseqüentemente, busca perceber a importância das artes e do gosto como motivador para que esta tenha o status que lhe é devido.

Considerando as muitas possibilidades de estudo sobre a Literatura e Filosofia, as exposições a seguir objetivam entender o conceito de gosto para os *Homens de Letras*, a partir da descrição e análise sobre o que pensam Diderot, Voltaire e Rousseau a respeito das artes no século XVIII, tendo como referência suas obras (a saber, *Enciclopédia*, *Cartas Inglesas*, *Dicionário Filosófico* e *Sobre o Gosto*) e a relação destas com a construção do pensamento crítico. Intenciona-se compreender como suas artes foram fundamentais para o estabelecimento do papel crítico da razão e, conseqüentemente, da construção do saber.

2. A Relação Filosofia e Literatura no contexto do Século XVIII

Pelas características marcantes que o século XVIII carrega, a saber, por ter sido palco do Iluminismo, e que o fez ser conhecido como Século das Luzes, é fundamental analisar o contexto em que a filosofia e a literatura se cruzam de uma maneira diferente da atual, como afirma Matos (2001):

os *philosophes* estavam longe de ser professores universitários e a *philosophie* nada tinha de disciplina técnica. Além do que, a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras, ainda delimitado grosso modo segundo o cânone aristotélico (MATOS, 2001, p. 10).

Estes filósofos ou pensadores iluministas são conhecidos por suas contribuições e obras. Mesmo havendo divergência entre eles, há aspectos que os une, como a luta contra a censura e a intolerância de uma Europa ainda fortemente marcada por um Estado católico, sob autoridade religiosa de Roma.

A tensão entre estas estruturas conservadoras e o pensa-

mento iluminista nos leva a um pensar sobre a razão, o que faz com que estes *Homens de Letras* acentuem seu compromisso com a verdade, estabelecendo, assim, uma relação entre conteúdo e forma. Até o século XVIII, a *Poética* se configura como referência para expressão do conhecimento, contudo o que virá nos séculos XIX e XX que será conhecida como Estética só foi possível devido ao fato de no século XVIII se discutir sobre a ideia de Gosto.

Este é um século caracterizado por diversas transformações em todos os níveis, e uma destas mudanças marcantes refere-se à “relação da Filosofia com outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e leitura” (MATOS, 2001, p. 11), marcada pela substituição do oral pelo escrito. Em o *Filósofo e o Comediante* (MATOS, 2001), é possível perceber que:

No exame da prática e da teoria do teatro em Diderot, bem como de sua teoria da ‘sensibilidade’ ou de seus escritos sobre pintura, da crítica rousseauiana do teatro e de sua concepção da linguagem, senão o movimento tateante pelo qual, ao longo do século XVIII, começa a edificar-se uma nova disciplina filosófica, a Estética que passaria, no século XIX, a dividir com a Lógica o núcleo mais central da própria Filosofia (MATOS, 2001, p. 13).

A Filosofia terá como tarefa a determinação dos limites entre os diferentes usos da linguagem. A partir da lógica da estética, o que importa é pensar o que os une e o que os separa, volta-se assim para a questão sobre “O que é a Literatura?”, “O que é a Filosofia?”. Estas formulações só podem ser compreendidas a partir da análise dos diferentes modos pelos quais esses questionamentos foram respondidos no passado, sobretudo considerando como no século XVIII se estabeleceu essa relação.

Como bem ilustrou Wittgenstein, se alguém quer escrever filosofia, precisa fazê-lo poeticamente, assim ele demonstra que a

fronteira que separa e une a filosofia e a literatura é mais importante do que distancia a filosofia da ciência, isto porque segundo ele a teoria em si, se não intervir na vida, não possui relevância.

Com este raciocínio fica claro perceber o verbete Filósofo descrito no *Dicionário Filosófico* de Voltaire. Segundo a descrição, este é um homem de bem, que quer agradar e tornar-se útil, que detém as querelas da sociedade (uma vez que almeja o bem desta sociedade), o que o aproxima do poeta. É a busca por essas qualidades sociais que são tão fundamentais quanto às qualidades do espírito. Seu lugar de atuação se diversifica (salões, cafés e salas de espetáculo), tudo isto porque o que o move é o bem da sociedade.

Não há como buscar estas respostas e estabelecer relações, senão pela análise da importância das artes e da constante busca pelo gosto pelos *Homens de Letras* para que se possa perceber a relação entre a Filosofia e a Literatura.

3. O que pensam os *Homens De Letras* sobre o Gosto no Século XVIII

Para muitos, o século XVIII é o “século da crítica”, haja vista o dinamismo intelectual verificado neste momento que imprimiu aproximações entre filosofia, crítica e literatura, resultando, contudo, em um enriquecimento recíproco. “Entre o conteúdo da arte e o da filosofia procura-se agora uma correspondência, afirma-se agora um parentesco que, no começo, parece ser percebido de um modo obscuro demais para poder ser expresso em conceitos precisos” (CASSIRER, 1992, p. 368).

Cassirer propõe com esse apontamento que é necessário transpor esse limite anterior, e nesse sentido o Gosto (e tudo relacionado a ele) deve estar voltado a trazer à luz o conhecimento,

mostrando que não deve haver mais limite para o pensar, neste sentido a sensação, o gosto e o que posteriormente será estética, não devem ser negligenciados, como destaca o autor:

Mesmo que eles apenas sejam esboços imprecisos, pois é, sem dúvida neste inacabamento que se apresenta de maneira mais clara e mais imediata a nossos olhos a elaboração de uma consciência filosófica da arte e da lei que rege essa consciência em sua gênese (CASSIRER, 1992, p. 370).

Sabe-se que coube à Ilustração a glória incomparável de unir com perfeição a obra crítica e a obra criadora, conferindo a cada uma as virtudes da outra (CASSIRER, 1992). Mas o que pensam os Homens de Letras no século XVIII?

O ponto comum a eles era a proposta de democratizar o conhecimento, permitindo, mesmo aos autodidatas, o acesso à tradição, aliada a proposta de “formar” um quadro de tudo que foi construído pelo espírito humano.

O conhecimento envolve, então, uma filiação à tradição antiga ou um rompimento que se dá pela valorização do progresso científico. Esta última disposição está presente já em Diálogos sobre a pluralidade dos mundos do filósofo Fontenelle (1993), leitura de grande impacto no século XVII, cujo autor defendia a superioridade de seus contemporâneos sobre Platão e Homero. Por outro lado, havia o diálogo com os clássicos. Esse contexto configurou-se como a querela dos antigos contra os modernos. Segundo Montesquieu, “antigos não se deram conta desse aspecto; viam como qualidades positivas todas as qualidades relativas da alma (...) As fontes do belo, do bom, do agradável, estão em nós mesmos; buscar suas razões é buscar as causas dos prazeres da alma” (2005, p.11-12).

A intenção é que as artes (a poesia, a pintura, a escultura, a

arquitetura, a música, a dança), os diferentes tipos de jogos e as obras da natureza possam dar prazer e contribuir para a formação do gosto.

Somente com o acesso e domínio sobre as artes é possível ao homem assegurar sua preferência (o conhecimento), para Rousseau em *Sobre o Gosto*, “o gosto é pouco suscetível de demonstração, se existe apenas um que seja o bom e que cada qual acredita possuir, somente ao compararmos todos é que podemos nos assegurar daquele que merece preferência” (2005, p. 235), Ainda em relação a este acesso ao conhecimento, aponta-se outras personalidades que se destacaram nesse momento da história das ideias, como Voltaire e Dennis Diderot, pensadores que possuem discordâncias e diferenças contrastantes, mas que exerceram papel preponderante durante todo o desenvolvimento das questões mais pertinentes ao século das luzes.

3.1 Voltaire, o mais festejado dos *Homens de Letras*

Voltaire é, notadamente, o mais festejado dos *Homens de Letras* do seu tempo, e um dos homens mais importantes do século XVIII. Nascido em Paris em 1694 e batizado Jean-Marie Arounet. Não se sabe quando começou a ser conhecido como Voltaire, mas se sabe que se tornou assim reconhecido por uma de suas principais características: seu espírito crítico e estilo irônico, marcas acentuadas em suas obras.

Iniciou sua carreira como poeta e dramaturgo, mas ao longo dos anos enveredou também na produção de outros gêneros, como o conto, a historiografia, os diálogos, e posteriormente nos livros propriamente filosóficos (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2007, p. 26).

Pode se afirmar com certeza de seu engajamento, fundamental para que fosse reconhecido como um dos principais nomes do Iluminismo. Conforme Nascimento e Nascimento (2007), sua intenção era de trabalhar para que os homens se tornassem progressivamente mais esclarecidos, libertando-se dos preconceitos, da ignorância e do fanatismo.

Tendo como base as obras *Cartas Inglesas*, em que foram analisados os verbetes: Sobre a Tragédia, Sobre a Comédia, Sobre os Senhores que Cultivam as Letras, Sobre a Consideração que deve ter com os Homens de Letras e, Academia; e o *Dicionário Filosófico*, da qual os verbetes analisados foram: Fábulas, Filosofia, Filósofo, Letras e letrados e, Literatura, o que buscou-se, através do entendimento de alguns conceitos de Voltaire, analisar questões relativas a Literatura e Filosofia, com foco no gosto e sua importância para a razão. Para tanto, apresentam-se trechos retirados das obras citadas, a fim de ilustrar esta ideia.

Um dos aspectos que merece destaque é fato de como ele descreve os conceitos de poeta, visto como representante da dramaturgia clássica:

Respondo-vos que é muito fácil contar em prosa os erros de um poeta, mas muito difícil traduzir seus belos versos (...) Preferiria duas páginas que me mostrassem algumas belezas, pois mantereí sempre, com as pessoas de bom gosto, que se aproveita mais com doze versos de Homero e Virgílio do que com todas as críticas feitas a respeito desses dois grandes homens (VOLTAIRE, 1978a, p. 33).

E neste mesmo verbete, apresenta o filósofo como ser verdadeiramente livre, quando afirma que “houve filósofos de gabinete em França, e todos, exceto Montaigne, foram perseguidos. Parece-me que o último grau da malignidade da nossa natureza está em

queremos oprimir os filósofos que a querem corrigir” (VOLTAIRE, 1973a, p. 188). Para Voltaire, o filósofo é quem denuncia erros, esclarece a opinião pública, contribui para educação dos povos:

Filósofo, amante da sabedoria, quer dizer da verdade. Todos os filósofos tiveram este duplo caráter: nenhum houve na Antiguidade que não desse exemplos de virtude aos homens e lições de verdades morais... Filósofo não é entusiasta, não se erige em profeta, não se diz inspirado dos deuses (VOLTAIRE, 1978b, p. 189).

Cabe ao filósofo o esclarecimento do homem, contudo Voltaire não acredita que esse processo seja linear, pois se este vir a ser interrompido faz com que o homem retorne ao seu estado de ignorância. Assim, “parece que a tarefa dos séculos mais iluminados e das companhias mais sábias tem sido raciocinar sobre aquilo que os ignorantes inventaram” (VOLTAIRE, 1978a, p. 44).

Enquanto que o poeta, assim como o filósofo não pode trabalhar isolado, seu interesse deve ser coletivo, conforme destacado no trecho abaixo:

Talvez com o tempo a moda de pensar volte... Na Inglaterra o hábito de pensar é comum e as letras são mais honradas aqui do que na França... toda nação necessita instruir-se... Tal estudo conduz naturalmente às belas letras. Em geral, os homens possuem o espírito de sua posição (VOLTAIRE, 1978a, p. 38).

E assim apresenta de maneira bem clara e precisa seu entendimento acerca da relação entre Filosofia e Literatura:

Esta que chamamos hoje filosofia, não é mais inimiga de Deus do que dos reis. Quis dizer menos inimiga... Se a filosofia honrou a França com a Enciclopédia, é preciso admitir também que a ignorância e a inveja, que ousaram condenar essa obra... é o que ocorre com quem quer julgar uma obra quando não está sequer em condições de estudá-la (VOLTAIRE, 1978a, p. 186).

Voltaire demonstra claramente a importância da Literatura quando aponta que esta não se configura apenas como arte, demonstrando sua relevância na proposta que desenvolve sobre o desenvolvimento do homem. Afirma que “a literatura não é arte particular, é uma luz adquirida sobre as belas-artes (...) chamamos de bela literatura aquela que se atém aos objetos possuidores de beleza: a poesia, a eloquência, a história bem escrita” (VOLTAIRE, 1978a, p. 242).

A Filosofia para Voltaire assume um papel eminentemente crítico, sobretudo ao que se refere aos dogmas da religião, como afirma no verbete Filosofia no *Dicionário Filosófico* (1978b, p. 43), “não são os túmulo dos reis que aí são admirados, mas os monumentos que o reconhecimento da nação erigiu aos maiores homens que contribuíram para sua glória”.

Com posicionamentos como este adota também a característica comum aos pensadores iluminista de crítico do Absolutismo e Despotismo, conforme se percebe ao afirmar que:

(...) é evidente que há um Ser necessário, eterno, supremo, inteligente; mas isso não é artigo de fé, mas, sim, de razão”. Não tenho mérito nenhum em pensar que este Ser, eterno, infinito, que conheço como a virtude, a própria bondade, queira que eu seja bom e virtuoso. A fé consiste em acreditarmos, não naquilo que nos parece verdadeiro, mas naquilo que se apresenta como errado e falso ao nosso entendimento (...) Estamos bem longe de fazer aqui a menor alusão à fé católica (VOLTAIRE, 1978b, p. 184).

Por esses e outros posicionamentos foi confundido como herege. Ele fazia críticas ao fanatismo religioso, que a seu ver impedia os homens de pensar com justeza. Mas, assim como Rousseau, pensava que a injustiça e a servidão não são os males da civilização, mas sim consequência da ignorância e da falta de conhecimento.

Mas eu tenho uma alma que raciocina muito o meu cão não raciocina nada. Ele quase não tem senão ideias simples e eu tenho mil ideias metafísicas (...) A vós apenas cabe aprender a pensar; haveis nascido com espírito (...) Quem não sabe geometria, pode aprendê-la; qualquer homem pode instruir-se: se é vergonhoso que se deposite a alma na mão daqueles aos quais não se confiaria o dinheiro. Ousai pensar por vós mesmos. (VOLTAIRE, 1978b, p. 237)

Estes apontamentos nos leva a perceber que para Voltaire a arte e suas manifestações são uma forma privilegiada de ação, sendo esta capaz de levar ao espírito que vivifica o homem.

3.2 Rousseau e o limite para razão

Em seu texto *Sobre o Gosto*, Rousseau (2010) destaca a íntima relação que existe entre o gosto e os costumes. Assim, para ele, o gosto não pode ser demonstrado objetivamente, pois teríamos que observar cada manifestação que qualquer indivíduo crê possuir como o melhor entre todos. A presunção de possuir o bom gosto faz surgir o argumento que se fundamenta em um jogo de forças. E assim, dar importância demasiada ao gosto é próprio de quem não o possui verdadeiramente. O gosto verdadeiro apresenta-se como um hábito cuja ação dispensa discursos retóricos.

A compreensão a respeito do belo não pode se dar de forma abstrata, instaura pela medida dos afetos que, no homem, é a sua própria medida. Se, de acordo com Rousseau, tomamos nossos modelos dos objetos que amamos sendo esses objetos parte da natureza, podemos dizer com ele que “todos os verdadeiros modelos de gosto estão na natureza”. (2010, p. 236)

E assim, o homem produz o belo pela imitação da natureza. Desta forma Rousseau (2010) sentencia que o belo, que tem por regra somente as nossas fantasias, sujeito ao capricho e à autori-

dade, reduz-se ao que agrada aqueles que nos guiam.

Para o autor, o que guia as pessoas é aquilo que se torna, de algum modo, referência para nossas escolhas, dentre os quais se encontram os artistas e os ricos, que são movidos pela vaidade. O belo que eles pretendem impor não imita a natureza, mas antes a contradiz. Assim, eles ditam as tendências, impondo uma moda que corrompe e reforça o vício, pois é sustentada por ele. Desta forma, os que são considerados os melhores, são, na verdade, os que corrompem. E, por sua vez, o gosto que eles conduzem os alimentam a partir de preconceitos que os vícios sustentam.

Se os vícios alimentam modelos corrompidos que reforçam preconceitos e desonestidades, o problema aqui está na maneira como estes modelos disseminam deformações que distanciam do natural, pois é a vaidade que conduz as desgraças para o seio da sociedade. Consequentemente, o modelo corrompe porque ensina a seguir pelo engano e a esquecer os próprios sentidos.

3.3 Diderot e a Enciclopédia

Segundo Franklin de Matos (2001), Denis Diderot inaugura a crítica de arte na França. Ao analisar a produção pictórica de seu tempo em *Ensaio sobre a pintura*, Diderot (2000) descreve suas opiniões sobre os elementos que compõem um quadro e sobre como alguns artistas imprimem uma forma especial à sua arte. Preocupando-se com o que move os atos, com o sentimento que vem expresso nos corpos, ele diferencia atitude de ação, considerando a ação como bela e verdadeira, enquanto a atitude, falsa e pequena. O autor observa que a maioria dos pintores de sua época expressa uma atitude acadêmica às figuras humanas que surgem em seus quadros. No decorrer de suas considerações, ele condena nos princípios da academia, da escola e do maneirismo, a

capacidade de criar cenas teatrais e artificiais. Para ele: “é necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme” (MATOS, 2001, p.12). Esse contexto difere do que é visto como gosto, a saber, refinamento e elegância. Assim, conforme Franklin de Matos (2001, p.115), Diderot cultiva uma “estética do esboço” baseada na ideia de imitação da espontaneidade da natureza.

No texto *Ensaaios sobre a pintura*, Diderot (2000) observa de forma recorrente que o gosto é próprio àquele que ama a verdade. Ele faz uma distinção entre composição pitoresca e expressiva, em que a expressão se destaca como elemento indispensável. Portanto, a beleza não está na exatidão da forma, mas em um sistema de deformidades bem ligadas e bem necessárias. “O que é pois o gosto? Uma facilidade adquirida por experiências reiteradas, para captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo, e de ser por ele pronta e vivamente tocado” (GUINSBURG, 2000, p.212).

Aqui, a ênfase recai sobre a experiência que, ao se presentificar pela memória, ilumina o gosto, se a memória se dispersa e não se tem mais que impressões sobrevêm o instinto, que leva à necessidade de estudo e experiência tanto para produzir quanto para julgar (MATOS, 2001, p.117) . Além disso, ele considera a sensibilidade peça fundamental, mas observa que ela pode confundir e embotar. Portanto, a razão é o melhor juiz, ela ratifica o julgamento rápido da sensibilidade, pois não sabemos o que determina a genialidade de uma obra de arte.

4. Considerações Finais

Como se pode perceber, o século XVIII imprimiu um novo pensar, na maneira de como eliminar toda a ignorância humana a que se foi de certa forma submetido no século anterior. A proposta,

portanto, é que essa luz de certa forma representasse o conhecimento e um alcance da liberdade como forma de construir um novo mundo, ou estabelecer uma relação com este novo mundo.

Sendo assim, era necessário um repensar sobre este homem que estivesse, de certa forma, afastado da servidão e da ignorância. Mas chegar a este ponto não foi uma tarefa fácil, uma vez que a intenção seria o crescimento intelectual e moral dos homens.

Para os iluministas o homem é o principal responsável pela construção da história, pois são eles mesmos que determinam o curso dos acontecimentos, “tecem o futuro com suas ações”, levados por suas paixões, por seus conhecimentos e suas concepções de mundo (CASSIRER, 1994, p.368).

Fica evidente que não havia fronteiras rígidas entre os discursos sobre artes e gosto para estes *Homens de Letras*, o que vem confirmar que a filosofia se constrói e complementa ao lado da literatura e das artes. Fica evidente que cabe a elas contribuir com a educação dos povos, com a construção da opinião pública. Tanto ao filósofo ou poeta (escritor) não cabe mais meditar sobre assuntos de interesse de poucos, mas, ao contrário, deve envolver-se na vida dos homens, posicionar-se em suas querelas e defender as causas do homem.

Observa-se que um dos fatos mais marcantes do século XVIII e dos pensadores iluministas foi à importância dada as suas ideias e obras, todas concebidas como instrumento para esclarecimento dos povos e para libertação, e que uma vez dissolvida esta ignorância todo o mundo pudesse experimentar desse progresso, o acesso aos valores e ao conhecimento, levando ao entendimento que o tempo e a construção deles são abertos aos homens, e cabe ao homem as condições para que os valores possam ser justos e iguais.

REFERÊNCIAS



CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

DIDEROT: Obras II. Ensaio sobre a pintura. In: GUINSBURG, J. **Organização, tradução e notas**. Perspectiva, 2000.

DIDEROT; D'ALAMBERT. **Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências das Artes e dos Ofícios**. Discurso Preliminar e outros textos. São Paulo: UNESP. Ensaio sobre a pintura. In: GUINSBURG, J. **Organização, tradução e notas**. Perspectiva, 2009.

FONTENELLE. Diálogos sobre a pluralidade dos mundos. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico “Augusto Conte”. Ensaio sobre a pintura. In: GUINSBURG, J. **Organização, tradução e notas**. Perspectiva, 1993.

MATOS, Franklin de. **O Filósofo e o comediante**. Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O gosto**. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

NASCIMENTO. Milton M.; NASCIMENTO. Maria das Graças S. **Iluminismo: revolução das luzes**. 1ª ed. São Paulo: Ed Ática, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Sobre o gosto**. Tradução de Fabio Stieltjes Yasoshima. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n° 16, p.235-236, 2010
_____. **Júlia ou A nova Heloisa**. Campinas: Unicamp, 1994.

VOLTAIRE. **Cartas Inglesas: o sonho D'Alambert**. São Paulo: Abril Cultural, 1978a.

_____. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Abril Cultural, 1978b.

O prenúncio da “natureza romântica” na escrita de Rousseau*



Luciano da Silva Façanha (UFMA)

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar as matizes rousseaunianas que desembocam tanto no primeiro romantismo de Goethe, na Alemanha do *Sturm und Drang*, quanto nas doutrinas políticas da Revolução Francesa, assim como na moral e na filosofia da história de Kant.

Palavras-chave: matizes rousseauniana – Romantismo Alemão – Revolução Francesa – Goethe e Kant.

Goethe deu sentido, relevância histórica e supranacional ao *Sturm und Drang*¹. Esse movimento foi influenciado pelos ingleses James Macpherson, Shakespeare – autor sobre o qual Lessing já chamara atenção dos alemães –, o conde de Shaftesbury, além dos alemães Schiller e os filósofos Jacobi, Klinger e J. Gottfried Herder, com suas primeiras produções poéticas e literárias. Mas, essa abertura, nos diz o próprio Goethe, foi consequência do discurso intimista, nos tempos modernos, de “Rousseau, que disseminava a repulsa à vida social, mola secreta dessas pavorosas revoluções em que pareceu soçobrar

*Extraído de *Cadernos de Ética e Filosofia Política* | Número 21 | Página 43-55. USP.

¹Segundo Spenlé (1945, p. 52), a expressão *Sturm und Drang* apareceu pela primeira vez como título de uma **peça** do autor alemão Friedrich Maximilian Klinger, publicado em 1776, no qual o autor faz uma interpretação sobre ‘o evangelho do retorno à Natureza de Rousseau’, principalmente no que tange as emoções, aos arautos do expressionismo individualista e subjetivista e sobre a ordem natural do racionalismo; peça esta, que acabou dando nome ao movimento literário alemão do ‘*Sturm und Drang*’, entre 1760 e 1770, caracterizado pela revolta contra o racionalismo, em nome do sentimento e da natureza. Os dois termos provavelmente devem ser entendidos como hendíadis, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras: assim, numa tradução muito aproximativa, o sentido deveria ser ‘ímpeto tempestuoso’, ‘tempestade de sentimentos’, ‘efervescência caótica de sentimentos’ ou ‘tempestade e ímpeto’.

tudo quanto existia”²; a expressão peculiar desse autor, ‘*verdadeira criatividade romântica*’, iria mais tarde ser batizada de ‘Romantismo’, e, no século seguinte ao iluminismo, teria grande efeito na filosofia e literatura alemã, pois, a sensibilidade desse filósofo causou enorme impressão ao Pré-Romantismo do *Sturm und Drang*, preparando o solo para o desenvolvimento posterior do movimento Romântico – sendo sensíveis a conjugação do sentimentalismo, do sentimento da natureza, do instinto, do intimismo, das ideias políticas, das digressões moralizantes, da pedagogia e das meditações filosóficas de Rousseau.

Cassirer observa que, o “*Sturm und Drang* viu em Rousseau seu preceptor e mentor. Essa geração o considerou precursor do ‘novo evangelho da natureza’, também, como o pensador que tinha redescoberto a força originária do sentimento e da paixão, liberando-os de toda a coerção, dos limites dos sistemas e da racionalidade.”³

Cassirer enfatiza que, mesmo havendo uma abundância e um excesso de produções poéticas no século XVIII, “as forças originais da poesia acabam morrendo”, conforme observação de Gustave Lanson, é o surgimento da “época da literatura francesa denominada ‘*la poésie sans poésie*’.”⁴ Momento em que os gêneros poéticos continuam existindo, e o verso até adquire uma certa mobilidade e uma leveza não obtida anteriormente, contudo, isso ocorre, “justamente do fato de ele não estar mais sobrecarregado com um conteúdo verdadeiramente poético”⁵, é apenas um revestimento subjugado à ideia; em palavras do Cassirer, “serve

²GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 375.

³CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 172

⁴Apud CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

⁵CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

como roupagem a uma verdade filosófica ou moral; é um recurso cômodo para se atingir um objetivo didático.”⁶

Há algum tempo, a literatura havia desaprendido a falar a linguagem elementar do sentimento e da paixão, no entanto, a poética, quase esquecida deste mundo reapareceu tão intensamente quanto profundamente, “esse encanto presente na língua e na literatura francesas é quebrado somente por **Rousseau**. Ele se tornou o descobridor e o reanimador do mundo lírico, sem ser o criador de uma única poesia verdadeiramente lírica.”⁷ Continua Cassirer, com Jean-Jacques há um sentimento de transporte ‘*do círculo da literatura para o centro de uma nova existência*’, tomado ‘*por um novo sentimento da vida*’. O crítico ressalta que “Rousseau foi o primeiro a sentir essa ‘*Vita Nuova*’ e o primeiro a despertá-la nos outros”⁸, pois, esse sentimento é fruto da sua própria relação imediata, cultivada com a natureza, ‘*desde o primeiro despertar de sua autoconsciência espiritual*’. E no momento em que se tornou um “misantropo solitário que evitava qualquer contato com os homens”⁹, reanima a voz da natureza, linguagem nunca esquecida, mas, aprofundada e extasiada nos seus *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1777, obra simbolicamente inacabada, na qual, Jean-Jacques introduz, na língua francesa, o vocábulo “**romântico**”, em sua *Quinta Caminhada*:

⁶CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

⁷CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

⁸CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

⁹CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 105.

As margens do lago de Bienne são mais selvagens e **românticas** do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto, **mas elas não são menos agradáveis**. Se há menor cultivo de campos e de videiras, menor número de cidades e de casas, há também mais verdura natural, maior número de prados, de refúgios sombreados de arvoredos, **contrastes** mais frequentes e **acidentes** do terreno mais próximos uns dos outros.¹⁰

Até esse momento, o vocábulo proveniente do inglês *Romantic*, ‘como nos antigos romances’ se aproximava e tinha o sentido do que era romanesco, pitoresco e fabuloso, segundo observações de vários especialistas. Mas, ao qualificar as margens do lago de Bienne de românticas, Rousseau não só estava fazendo a consagração do termo. “Era mais que isso, a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva.”¹¹ Porém, havia também o fato de “romântico” ser percebido com outro sentido, o de oposição, enquanto desordenado, confuso, contrário ao rigor do Classicismo.

Provavelmente da teimosia de Rousseau, contra o racionalismo dos seus pares do pensamento ilustrado, nasceu a ideia de enquadrar o romantismo como uma revolta – iniciada originalmente na Alemanha – contra a predominância do gosto clássico francês na Europa. As brumas alemãs, representadas por Herder, Novalis, Hoffmann e outros, contra as luzes francesas – metáforas fartamente utilizadas para ressaltar a diferença entre o clássico e o romântico.¹²

Assim, num primeiro momento, se percebe claramente algumas características ‘românticas’ em Rousseau, nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mas também, nas obras *Júlia ou a Nova Heloísa*,

¹⁰ROUSSEAU, J-J. *OC I. Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. 1959b, p. 1040.

¹¹ELIA, S. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2005, p. 115.

¹²SALIBA, E. *As utopias românticas*. 1991, p. 13.

Emílio ou Da Educação, Confissões, nos Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques e nas Cartas – claro, e por isso mesmo, ocasionando uma fratura da estética classicista com o seu “Pré-Romantismo”, na sua própria exaltação idílica, além da afirmação da grandeza anímica da Natureza, em suas imagens poéticas que solicitam o cultivo de si mesmo e a herborização, sem deixar de requisitar tanto a palavra quanto o silêncio, os caminhos e descaminhos. E, nessa mesma intensidade, a sua atitude poética, por meio de seus escritos considerados políticos – os *Discursos, a Carta Sobre os espetáculos, o Contrato Social etc.* –, pois, conforme Gerhart Hoffmeister, a “**criatividade romântica**” de Rousseau, ou, o seu “pré-romantismo”, também era percebido ao realçar, em suas *expressões*, a importância de algumas ideias, como a de ‘liberdade’, ‘natureza’, ‘sentimentos’ tendo por consequência não só no campo do pensamento, mas nas atitudes também, o processo da aceitação de novas ideias e a possibilidade de se repensar uma ordem anterior; dessa forma, servindo na Alemanha, enquanto marca de protesto social por aqueles que não acatavam as excessivas e otimistas ideias iluministas de progresso, ‘*a repercussão no plano literário, acabou transformando-se num protesto estético*’.¹³

E, mesmo não se podendo afirmar da literatura francesa, um “Pré-Romantismo”, pois não chegou a se constituir em nenhum movimento coerente em oposição ao racionalismo dominante do Iluminismo, **Jean-Jacques Rousseau** é apresentado como um caso agudo, tanto a “criatividade romântica” da obra quanto sua “estranha atitude”.

Atitudes estranhas, tomadas a partir de alguns posicionamentos do genebrino, como a que descreve na *Terceira*

¹³HOFFMEISTER, Gerhart. “Europäische Einflüsse”. In: SCHANZE, Helmut (Ed.). *Romantik-Handbuch*. 1994, p.116.

*Carta*¹⁴ que envia ao Sr. Presidente de Malesherbes em 1762, na qual, o autor narra de forma significativa e explícita, o seu *pathos singular*. Expressando o êxtase de sua intensa felicidade, mas, identificando, nesse sentimento, um **exaltado paradoxo**, relata o filósofo: *‘é difícil falar de felicidade quando se sofre’*; evidenciando, nesse choque de sentimentos inusitados, por meio da carta-confessional e apologética, uma nova atitude diante do seu século, em que relaciona com seu estado moral, sua solidão e misantropia. E, ao tentar esclarecer acerca desse extremo de felicidade e tristeza, confessa o abalo sentido, ao perceber que o Sr. de Malesherbes considerava-o *‘o mais infeliz dos homens’*. Vejamos o que Rousseau diz em alguns trechos da carta:

O público provavelmente julgará como vós, e é isso, mais uma vez, o que me affige. Oh, por que o mundo inteiro desconhece meu destino! Se o conhecessem, iriam ansiar por ele, a paz predominaria sobre a terra; ninguém mais tentaria prejudicar os outros. Mas de que usufruía eu quando enfim ficava sozinho? De mim mesmo, do universo inteiro, de tudo o que pode existir, de tudo o que o mundo sensível tem de belo e o mundo intelectual, de imaginável. Juntei ao meu redor tudo o que podia agradar a meu coração, meus desejos eram a medida de meus prazeres. Não, os mais voluptuosos jamais conheceram semelhantes delícias, e gozei cem vezes mais de minhas quimeras do que eles de suas realidades. [...] Que época da minha vida é essa que prefiro ter comigo em minhas noites de insônia, e à qual retorno com muita frequência em meus sonhos? Não é dos prazeres da juventude, estes foram muito raros, demasiadamente mesclados a amarguras e já estão por demais distantes de mim. São os tempos de meu recolhimento; são as minhas caminhadas solitárias; são aqueles dias fugazes, mas deliciosos que passei inteiramente só comigo, com minha simples e boa companheira, com meu querido cachorro, minha velha gata, com os pássaros do campo e os animais da floresta; com toda a natureza e *eu*, inconcebível autor. Quando me levantava ao raiar do dia para desfrutar e contemplar em meu jardim o despertar do sol, e o seu nascer prometia um belo dia, a primeira coisa que desejava é que nem cartas

¹⁴Ressalta-se apenas que, na verdade, não se trata, cronologicamente da terceira carta ao Sr. de Malesherbes, senão, exatamente, da terceira que Rousseau reuniu sob esta indicação.

nem visitas perturbassem o seu encanto; [...] mas assim que conseguia dobrar alguma esquina, com que disparo de coração, com que alegria borbulhante começava a respirar sentindo-me salvo. [...] Eu saía correndo, e com que palpitações, com que excesso de alegria eu respirava aliviado ao sentir a certeza de ser dono de mim mesmo durante todo o dia! Ia então, em passo mais tranquilo, procurar algum lugar selvagem na floresta, um local deserto, no qual nada fizesse lembrar a mão do homem ou expressasse a sua dominação coercitiva, onde uma terceira pessoa não incomodasse interpondo-se entre mim e a natureza. Aí então se revela aos meus olhos um esplendor sempre novo. O ouro da *giesta* e a cor púrpura das *urzes* que envolvia o mundo encantavam meus olhos e tocavam meu coração; a majestade das árvores que me cobriam com suas sombras, a delicadeza dos arbustos que me cercavam, a espantosa variedade das plantas e das flores que eu calcava sob meus pés, mantinham o meu espírito numa alternância contínua de observação e admiração; o concurso de tantos objetos interessantes que disputavam minha atenção, atraindo-me incessantemente de um para outro, favorecia minha disposição de espírito sonhador e preguiçoso. [...]

Minha imaginação não tardava muito em povoar essa bela terra – e eu a povoava com seres que estavam de acordo com meu coração. Desembaraçando-me de toda convenção, todo preconceito, toda paixão fútil e artificial, fazia surgir no seio da natureza e sob a sua proteção homens dignos de habitá-la. Formava uma sociedade encantadora de que não me sentia indigno. Criava em minha fantasia um Século de Ouro e preenchia esses belos dias com todas as cenas de minha vida que tinham deixado doces lembranças, e todas aquelas que meu coração ainda podia desejar; [...] E até mesmo essa ansiedade era gozo, porque me via inteiramente perpassado por um sentimento muito vivo e por uma tristeza sedutora que não queria deixar de sentir. [...] Então, com o espírito perdido nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava, sentia-me com certa volúpia acobrinhado pelo peso desse universo, entregava-me com deslumbramento à confusão dessas grandes ideias¹⁵.

Conforme Cassirer, esta *carta* representa “de maneira clara e penetrante”, o aparecimento de toda a paixão e o sentimento humano de Rousseau, envolvido “na atmosfera do puro sentimento da natureza”. Com essa narrativa, fica evidente, que “o homem não está mais simplesmente ‘perante’ a natureza”, Jean-Jacques deixa

¹⁵ROUSSEAU, J-J. *OC I. Quatre lettres a M. Le Président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractère et les vrais motifs de toute ma conduite*. Lettre 3. 1959c, pp. 1138-1141.

de contemplá-la como mero espectador e se insere, “na vida interior dela e vibra em seus ritmos próprios. E aí reside para ele uma fonte de felicidade que jamais poderá se esgotar.”¹⁶ Rousseau havia se perdido espacialmente na imaginação, e o seu coração, sufocado, vivendo nos limites da realidade, “não se sentia à vontade”. Mas, toda essa sensação do genebrino vivenciada ao tentar desvendar alguns “mistérios da natureza”, encarava de forma “deliciosa”, com um “êxtase entontecedor”, segundo o próprio autor, em que se entregava “sem reservas”, nos mais agitados de seus arroubos. São com essas características que se desvela “a nova época que Rousseau introduz na história do espírito europeu. A partir daí, está aberto o caminho para a época da ‘sensibilidade’ (*Empfindsamkeit*), para o ‘*Sturm und Drang*’ e para o Romantismo alemão e francês.”¹⁷

A figura provocante de Rousseau, também os frutos que as suas obras proporcionaram, quase sempre divergentes, às vezes, mais paradoxais do que o próprio autor originam um desconcerto, inclusive, em seu efeito imediato, mas tudo isso, “parece ser possível explicar num único ponto”; continua Cassirer: “o aspecto específico e peculiarmente novo que Rousseau proporcionou à sua época parece residir no fato de libertá-la do domínio do intelectualismo”¹⁸. Essa “singularidade” ou “excentricidade” foi algo diversamente novo que apareceu na espiritualidade francesa, “ameaçando dissolver todas as suas formas fixas e transbordar os seus limites cuidadosamente estabelecidos”¹⁹. Não é por acaso que, mesmo o otimismo de

¹⁶CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 106.

¹⁷CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 110.

¹⁸CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 103.

¹⁹CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 103.

Rousseau é observado como “carregado e repleto” de uma “trágica seriedade”. Nos trechos dessa carta, reproduzidos aqui, se destaca que, “mesmo onde pinta a felicidade dos sentidos e a paixão sensual com as cores mais ardentes, Rousseau não se dá por satisfeito com essa imagem contrastando-a com um fundo escuro e sombrio”²⁰. Esses sentimentos que o acompanham, corporificam-se numa agudeza nunca vivenciada que o espírito do século XVIII combatia e dele se distanciava; fazendo com que os intelectuais desse período, que por um tempo curto acreditaram em sua entrada para a liga dos *philosophes*, porém, não tardando muito para identificarem-no como alguém estranho e incompreensível. Como o esforço descrito por D’Alembert²¹, que, ao tentar entender o cidadão de Genebra, sem desmerecê-lo, nem diminuir seus “méritos literários”, atribui a Rousseau, um “calor pessoal”:

Mas este ‘calor’ parece-me ser mais do tipo sensual que espiritual. Malgrado todo o efeito que ele produz sobre mim, ele apenas me agita... Não pretendo dar aqui minha opinião como regra; outros podem ser afetados de maneira diferente, mas é assim que sou afetado.

Ora, Cassirer destaca que, esse é um exemplo significativo de como Rousseau aparecia para seus contemporâneos, pois D’Alembert faz “um julgamento interessante e espirituoso, mas não é historicamente justo”; vem à tona o “ímpeto” de um “temperamento” sentido pela força de expressão do “escritor Rousseau”, mas logo em seguida, rejeitado, pois, além de ser algo contrário ao modo de ser do nobre D’Alembert, foge “de uma ordem e clareza”, de uma “segurança metódica de seu mundo

²⁰CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 101.

²¹Apud CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 112.

espiritual” e teme, que, por essa via, possa “ser atirado de volta aos caos da sensualidade”²²; abalando e tornando-se uma ameaça da aparente estabilidade dos domínios intelectuais que seguramente se convenciam pelo otimismo racionalista dos seus contemporâneos iluministas. Conforme Cassirer²³, “nem a filosofia nem a literatura francesa do século XVIII haviam sido tocadas até então por essa torrente. Pois há muito, a literatura havia desaprendido também a falar a linguagem elementar do sentimento e da paixão.”

Benedito Nunes destaca a visão romântica de Rousseau na *Nova Heloísa*, que “por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – ‘*a variedade, a grandeza e a beleza de mil espetáculos surpreendentes*’, que Saint-Preux já descrevia a Júlia, [mas também], “por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhueta a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade”²⁴; principalmente, quando se percebe Saint-Preux dizendo à Júlia que ‘*as meditações tomam não sei que caráter grande e sublime*’, de forma proporcional ao que impressiona, com uma ‘*volúpia tranquila*’, ao se aproximarem das ‘*regiões mais etéreas*’, onde ‘*a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza*’. Eis a situação ‘*deliciosa*’ que Saint-Preux percebe e diz: ‘*Imagina... o prazer de somente ver ao seu redor objetos absolutamente novos, pássaros raros, plantas bizarras e desconhecidas, de observar, em certo sentido, uma **outra natureza** e de encontrar-se num **mundo***

²²CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 112.

²³CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007, p. 103.

²⁴NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. 2005, pp. 68-69.

novo.²⁵ Benedito Nunes²⁶ lembra também que o culto da Natureza iniciou sem esse afastamento desencantado, pois, além de ter se ligado ao *Contrato Social* de Rousseau, incluiu um princípio de esperança política. E ressalta:

Ainda quando se refugiava às margens do lago de Bienne, nos ‘*charmes de la nature*’ que o compensaram das incompreensões e injustiças sofridas, a decepção misantrópica de Rousseau pelos homens manifestou-se como afronta à sociedade. Que maior afronta do que o exibicionismo do ócio, do estado de *farniente*, no *Reveries d’un promeneur Solitaire*, especialmente no relato da *Cinquième Promenade*? A aspiração arcádica de Rousseau, implícita nos dois *Discursos*, em *A Nova Heloísa* e no *Contrato Social*, consumou, de fato, a politização do conceito idílico de Natureza.²⁷

Rousseau quer pôr de lado o estatuto da natureza da regra clássica, pois provocaria sempre uma imitação vil e enganadora. A evocação à natureza externa e a deferência por esse mundo com o prenúncio romântico da natureza, enquanto idílio tem outro propósito, o de estabelecer uma postura crítica com relação à civilização (mostrar o quão desnaturado é o homem europeu). É um contra-modelo, pois, é contra a ideia de ‘*Bela Natureza*’, mas, a favor de uma natureza, enquanto referência e posicionamento, pois, só existe na imaginação. Portanto, a natureza é vista agora por um prisma diferente, ou seja, a natureza é vista como norma estética.

Dessa forma, observa-se que os traços que figuram na **literatura** de Rousseau, com características do Romantismo, “antes de ter sido uma ideia, foi um sentimento. Um sentimento novo, uma forma nova de receber a mensagem dos sentidos, que dinamizava e divinizava a natureza, transformada em força misteriosa e amiga, que tudo criava e

²⁵ROUSSEAU, J.-J. *OC II. Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. 1961, p. 79.

²⁶NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2005.

²⁷NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2005, p. 69.

tudo consumia.”²⁸ Esses sentimentos que o acompanham, corporificam-se numa agudeza nunca vivenciada que o espírito do século XVIII combatia e dele se distanciava; fazendo com que os intelectuais desse período, que por um tempo curto acreditaram em sua entrada para a liga dos *philosophes*, porém, não tardando muito para identificarem-no como alguém estranho e incompreensível.

É conhecida a importância que os pré-românticos do *Sturm und Drang* atribuem à natureza. Goethe²⁹ confessa, “a natureza era nosso ídolo”, no entanto, não era uma “natureza enganosa”, nem uma “filosofia abstrusa e insuficiente”, mas uma “natureza reveladora”. E dentre alguns autores com essa característica, encontraram a natureza tão almejada e agora reverenciada, na natureza de Rousseau. A partir desse ponto, Goethe³⁰ então, admite: “Sabíamos reconhecer que devíamos muitos benefícios e muitas conquistas à grande e admirável sociedade francesa.” Mas, era na figura do genebrino que o reconhecimento de uma possibilidade de lealdade verdadeira e sincera, do sentimento e da natureza, se tornava real. “Rousseau nos havia encantado. Todavia, quando considerávamos a sua vida e o seu destino, nós o víamos, em recompensa de tudo que produzira, forçado a viver desconhecido e olvidado em Paris.”³¹ E ainda num trocadilho que faz entre poesia e verdade entre Rousseau e sua personagem da *Nova Heloísa*, revela:

As cartas de uma Júlia eram muito estimadas; gozava ela de grande reputação como mulher de espírito e de mérito, e como amiga de Rousseau. Quem quer que tivesse alguma relação com esse homem extraordinário era iluminado por um raio da sua glória, e uma comunidade secreta espalhava-se ao longe, ao abrigo do seu nome.³²

²⁸ELIA, S. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2005, p. 115.

²⁹GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 374.

³⁰GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 374.

³¹GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 374.

³²GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, pp. 424-425.

Em seguida, esse grupo de jovens alemães, iria também reconhecer, a afinidade que Diderot tinha com eles, “(...) mais tarde essa canalha pululou no Parnaso alemão.”³³ Com todas essas considerações que uma das maiores figuras do Romantismo alemão tece em sua autobiografia, reverenciando a influência que esses dois homens – Diderot e Rousseau – exerceram sobre a arte deste período, pode se constatar, conforme Goethe³⁴, que:

Também aí foram eles os nossos guias, e da arte nos conduziram à natureza. Em todas as artes, o objeto supremo é produzir pela aparência a ilusão de uma realidade superior. Mas segue-se por um caminho falso quando se realiza a aparência a tal ponto que não resta, finalmente, senão uma realidade vulgar.

Contudo, é oportuno esclarecer que, com o protesto do germanismo na literatura, e, ainda que se encontre na sua origem, uma influência da língua francesa, como é o caso de Rousseau; contudo, percebe-se que a interpretação acerca do genebrino,

³³GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 375.

³⁴GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*. 1986, p. 375

³⁵Sobre isso, Goethe (1986, p. 456) faz o reconhecimento de que, uma má interpretação de uma escola e mesmo de um autor, sobretudo, quando separadas de sua origem, pois degeneram em frases e desse modo perdem inteiramente na sua significação primeira. Porém, não se deve caluniar como um crime essa conduta, pois tais coisas podem ser vistas como um ataque a fundo contra o que formou a base de sua própria existência e cultura, e também, pode nos levar ao filosofar, ao pensar. E, ao falar sobre isso, ressalta a figura de Klinger, principalmente, de sua dedicação e interpretação acerca das obras de Rousseau, nesse período: “O Emílio era para Klinger o primeiro dos livros, e essas ideias que exerciam uma influência geral sobre o mundo civilizado frutificaram nele mais do que nos outros. Também ele era o filho da natureza; também ele partira de uma posição inferior; o que os outros deviam rejeitar, ele jamais o possuía; nunca fora retido pelos laços de que os demais precisavam libertar-se; podia, pois ser considerado como um dos discípulos mais puros desse evangelho da natureza, e, pensando nos seus sérios esforços, na sua conduta como homem e como filho, tinha todo o direito de exclaimar: ‘Tudo está bem quando sai das mãos da natureza’; mas uma desagradável experiência o forçou também a reconhecer que ‘tudo degenera entre as mãos do homem’. Não teve de lutar consigo mesmo, mas fora de si mesmo, com o mundo rotineiro a cujos encantos o sábio de Genebra nos queria arrancar. E como, na posição de um moço, essa luta muitas vezes se torna penosa e dura, ele sentiu-se recolocado com demasiada violência dentro de si mesmo para estar em condições de elevar-se uma alegre e serena cultura: teve, pelo contrário, de abrir caminho à força de sofrimentos e combates. Foi assim que se desenvolveu no seu caráter uma veia de amargura, que depois entreteve e alimentou por vezes, mas que em geral soube combater e vencer. [...] Mas isso fez dele o que é, e o que torna tão diversos os escritores e todos os homens é que cada um flutua, em teoria, entre o conhecimento e o erro, e, na prática, entre a criação e a destruição”.

provavelmente não fosse a que esperasse, pois isso, no futuro, ocasionaria uma série de equívocos:

O evangelho do retorno à Natureza de Rousseau, recebeu o nome de *Sturm und Drang* – ‘**Tempestade e ímpeto**’ – segundo o título de uma peça de um desses jovens inovadores, Klinger. Na verdade, tratava-se de um rousseuismo interpretado à maneira alemã. Por que, para o autor do *Contrato Social*, o estado de natureza não se apresentava como um fato pré-histórico, caos primitivo ou barbárie original para o qual era preciso simplesmente retrogradar. O retorno à Natureza era para Rousseau, pelo contrário, o retorno a condições de vida mais conformes à verdadeira natureza humana, era o respeito às exigências primordiais dessa natureza, a qual podia ser realizada no interior mesmo da ordem social. – Os jovens autores da *Sturm und Drang* viraram do avesso o evangelho de Rousseau, dando-lhe o sentido de um primitivismo anárquico, irracionalista, virgem de todo compromisso com a vida³⁵ civilizada.³⁶

Kant, neste período, mesmo não fazendo esse tipo de interpretação, ou seja, do credo da volta à natureza, considerava Rousseau como o pensador que havia criado uma nova concepção da natureza.³⁷ Lastimava, no entanto, a interpretação de que Rousseau estava propondo um retorno à natureza. Jean-Jacques realmente havia instituído um novo culto à natureza, inclusive, não nega que isso tenha exercido uma forte influência em sua teoria, principalmente, com o *Emílio*, que considerava um livro fundamental e primordial. Mas, o filósofo de Kronigsberg é um dos primeiros a perceber de forma clara que o estado de natureza de Rousseau é apenas uma hipótese, uma ficção, e não uma realidade para a qual se pretenda voltar algum dia como muitos de seus contemporâneos e eruditos modernos insistam em enfatizar. “No fundo, Rousseau não queria que o homem voltasse ao estado de natureza, mas que para ali olhasse do estágio em que

³⁶SPENLÉ, Jean-Édouard. A Alemanha romântica. In: *O pensamento alemão*. 1945, p. 52.

³⁷CASSIRER, E. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofia y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. 2007.

agora se encontra.”³⁸ Observação também ratificada por Rousseau em seus *Diálogos*: “mas a natureza humana não retrocede e nunca retorna aos tempos da inocência e igualdade, uma vez que já se distanciou.”³⁹

Também, no *Segundo Discurso*, ao utilizar a fórmula de oposição entre natureza e sociedade, para tornar mais significativo as diferenças dos estados. Deixando claro, de como se dá a existência desse estado:

Não constitui empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e conhecer com exatidão **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 bem julgar de nosso estado presente.⁴⁰

Assim, Kant explica que Rousseau ao estabelecer essa ideia de forma hipotética sobre o estado de natureza, está propondo uma suposição que dá muito o que pensar sobre o estado da desigualdade, da corrupção e de degeneração que os homens “alcançaram” na sociedade. Dessa maneira, consegue entender e perceber o intuito do filósofo e reconhece seu espírito, isto é, a capacidade de despertar a reflexão, pois é isto que nos dá a oportunidade do filosofar de nos interrogar, de conhecer a influência da natureza sobre a alma humana, tanto da natureza externa quanto da natureza essência.

Mas a força dominante no séc. XVIII foi o racionalismo e o otimismo exacerbado no progresso, contra essas questões é que se ergue, o que se denomina, a crítica “pré-romântica” do genebrino, reivindicando os direitos do sentimento. Diante do otimismo racional se ergue o otimismo sentimental, o instinto da consciência e o intimismo de Rousseau, que, entretanto, se transformam ou se

³⁸KANT, I. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. 1968, pp. 326-327.

³⁹ROUSSEAU, J-J. *OC I. Dialogues: Rousseau Juge de Jean-Jacques*. 1959a, p. 935.

⁴⁰ROUSSEAU, J-J. *OC III. Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les homes*. 1964, p. 123.

decompõem num “Pré-Romantismo” em plena era do Iluminismo.

Portanto, sem a influência de Rousseau seria mesmo, muito difícil explicar a transformação das correntes pré-românticas no Romantismo do séc. XIX. Mas, é interessante observar, que na *Revolução Literária* de Rousseau se encontrava o ponto de partida das correntes espirituais e intelectuais inteiramente diferentes, são *Matizes rousseauianas* que desembocam tanto no primeiro romantismo, na Alemanha do *Sturm und Drang*, quanto nas doutrinas políticas da *Revolução Francesa*, assim como na moral e na filosofia da história de Kant. Afinal, este parece ser o destino de todo grande autor.

The harbinger of the “romantic nature” in Rousseau’s writings

Abstract: The aim of this text is to analyze the Rousseauian nuances that lead to both Goethe’s first romanticism, in the Germany of *Sturm und Drang*, and in the political doctrines of the French Revolution, as well as in Kant’s morals and philosophy of history.

Key-words: rousseauin shades – German Romanticism – French Revolution – Kant. Goethe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



CASSIRER, Ernst. *Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces*. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Memórias: poesia e verdade*.

Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: HUCITEC/Ed. Universidade de Brasília, 1986. v. 2.

HOFFMEISTER, Gerhart. “Europäische Einflüsse”. In: SCHANZE, Helmut (Ed.). *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.

KANT, I. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Berlin: Ed. Akademie, 1968. v. 7.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *OC I. Dialogues: Rousseau Juge de Jean-Jacques*. Premier Dialogue. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959a.

_____. *OC I. Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959b.

_____. *OC I. Quatre lettres a M. Le Président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractere et les vrais motifs de toute ma conduite*. Lettre 3. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959c.

_____. *OC II. Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961.

_____. *OC III. Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les homes*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1964.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SPENLÉ, Jean-Édouard. A Alemanha romântica. In: *O pensamento alemão*. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.

A FRATURA DA ESTÉTICA CLASSICISTA A PARTIR DO PRÉ-ROMANTISMO DE ROUSSEAU*



Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha¹
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

RESUMO: Embora a constatação evidente no século XVIII seja o Iluminismo, movimento que deve ser compreendido como um esforço de assimilação da cultura européia. No entanto, há, em seu desacordo, o *Sturm und Drang*, um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos do Romantismo. Mas antes mesmo de compreender o Romantismo propriamente dito, o conjunto dos sintomas e ataques do anti-classicismo em pleno século XVIII é o Pré-Romantismo, sua discussão deve preceder a qualquer tentativa de compreender o Romantismo, pois na estética pré-romântica, todas as suas tendências reúnem-se na eloquência torrencial do seu precursor: o entusiasmo, o amor à natureza, a melancolia, o sentimentalismo e a mística democrática de Jean-Jacques Rousseau.

Palavras-chave: Rousseau. Iluminismo. Classicismo. Pré-Romantismo. Romantismo.

^{*}Extraído de *Revista Dialectus*. Ano 8, nº 15. Agosto – Dezembro 2019, p. 156-170.

¹Pós-Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutor em Filosofia pela PUCSP. Professor Associado do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. E-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

The Fracture Of The Classicist Aesthetics From The Pre-Romanticism Of Rousseau

ABSTRACT: Although the fact evident in the 18th century is the age of enlightenment, which must be understood as an effort to assimilate the European culture. However, there is, in your disagreement, the Sturm und Drang, a pre-rebelled against the Romantic French classicism and awake to the Germanium of romanticism. But before you even understand the romance itself, the set of symptoms and attacks of the anti-classicismo in the middle of the 18th century is the pre-romanticism, your argument must precede any attempt to understand the Romanticism, because in pré-romântica, all its aesthetic trends gather on your forerunner of torrential eloquence: the enthusiasm, love of nature, the melancholy, the sentimentality and the mystique of Jean-Jacques Rousseau.

Keywords: Rousseau. Enlightenment. Classicism. Pre-Romanticism. Romanticism.

“E todo o resto é literatura”.
(Paul Verlaine)

Expressões poéticas

Ao se falar sobre as expressões poéticas: Classicismo, Pré-Romantismo, Romantismo etc., com certeza, haveria muitos problemas discutíveis, no enquadramento de cada termo. Seria uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, ou mesmo, um estado de espírito? Conforme Guinsburg (2005), provavelmente tudo isso junto, mas também, cada item separado? A filiação de um autor, de sua obra, pode se apresentar com características de uma série de denominações, pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de formar, e que

traduzem qualidades e estruturas da obra de arte.

As características dessas expressões poéticas, literárias ou mesmo artísticas, em palavras de Guinsburg (2005), além de estarem inseridas numa dialética das formas, com seus estilos, não há como negar que estão imersas no processo real da história europeia e ocidental. Evidentemente que esse fato não exclui que uma tendência apresente traços de outras ou mesmo que apresente maior definição num determinado sentido do que outra, em diferentes épocas, também, em diferentes culturas, mas, isso não ocasionaria nenhum problema na subordinação das várias expressões a uma geratriz ou matriz universal como alavanca de apoio à compreensão.

Dessa forma, ao se deparar com as diversas conceituações do termo “classicismo”, escolheu-se a definição que mais nexos tem com o que se objetiva. Conforme Rosenfeld e Guinsburg (1999, p. 374) é a do conceito estilístico do que vem a ser “clássico” ou “classicismo”. E, a partir desse ângulo, tem-se o seguinte:

A referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade Greco-latina ou, como passou a chamar-se, ‘clássica’, a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto da criatividade italiana e até europeia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374).

E, na França, especialmente, essa percepção acabou se tornando dominante e normativa, como resultado da produção de vários trabalhos notáveis em vários campos da arte, dando origem ao período “clássico” do “classicismo” europeu, influenciando, com suas regras, o mundo ocidental; em muitos momentos, sob a forma de um “neoclassicismo”, prevalecendo durante o século

XVIII, lado a lado com o racionalismo ilustrado.

Ressalta-se que a tradição do Classicismo² ficou conhecida por ter conseguido harmonizar a arte com a verdade, “através da bela imitação da natureza, ou uma retomada da intuição romântica, que igualou o belo artístico e a verdade” (NUNES, 1999, p. 20-21). Destacando-se que o termo classicismo utilizado aqui, designa não só um período, como também, a corrente que estabilizou a mimeses³ enquanto imitação da natureza, no qual é o mote da arte antiga.

Os princípios dessa cerrada expressão poética, em observação de Guinsburg (2005) à *Iniciação Estética* de Benedetto Croce, eram pautados da seguinte forma:

O classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. [...] O classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por lei, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374).

²É importante mencionar que os chamados “classicistas franceses” nunca se auto-intitularam assim. O Classicismo francês (iluminista) era original em suas manifestações, pois, foi resultado de condições especiais. Não foi um movimento homogêneo, de pura inspiração estética, mas resultou de influências heterogêneas, contraditórias, exatamente isso, acabou contribuindo para a sua manifestação. Dessa forma, o termo ‘Classicismo’, se refere a um fenômeno estritamente moderno, ou seja, a Tradição do Classicismo, que é uma tendência literária ou artística, com uma concepção do mundo muito peculiar, com um substrato ideológico próprio (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 373-375).

³Tanto “mímese” (μίμησις de μιμίθαι), como “mímesis” ou “mimese” estão corretas. Segundo Auerbach, o termo mimese, em sua acepção mais geral, “significa literalmente imitação; representação em grego”. Platão e Aristóteles percebiam na mimesis, a representação da natureza. Todavia, na sua filosofia, Platão designa a semelhança das coisas empíricas com as ideias, de que são representações, incluindo entre elas, as obras de arte, tendo um sentido pejorativo. Para Aristóteles, na *Poética*, via o drama como sendo a “imitação de uma ação”, que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, portanto, valoriza a arte como representação do mundo, compreendendo o conceito de mimese enquanto aspecto fundamental das artes miméticas. Assim, a mímesis, torna-se conceito central da estética (AUERBACH, 2004, p. 1-20).

Além desses aspectos, algo também relevante é a regulação dos impulsos subjetivos, pois, há um domínio dos ímpetos da interioridade, o que nega o intenso curso expressivo. “De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por essa contenção” (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374). Há uma maneira rígida de formar, que ocasiona aos procedimentos artísticos assumirem um caráter de regras. A arte clássica não tem a intenção de diferenciar e individualizar, posto que o seu objetivo seja chegar ao geral e ao típico, ou seja, ao universal, não só na pintura e na escultura, mas também na literatura. “Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano” (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374).

Assim, parece que só mesmo com a estruturação do movimento romântico houve uma oposição aberta e em seus fundamentos à perspectiva instaurada pela Renascença, pois, em se tratando do Romantismo, “é uma escola historicamente definida que surgiu num dado momento em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou” (GUINSBURG, 2005, p. 14), sendo antecedido pelo Século das Luzes.

Porém, Gerd Bornheim destaca que mesmo com o risco das simplificações, às vezes, de forma injustificável, ocasionado pelo problema da própria delimitação que nos propõe o Romantismo, a perspectiva literária se justifica em muitos momentos por sua própria natureza, mesmo ignorando alguns detalhes, pois, não se pode dar conta de todas as perspectivas, ainda mais do romantismo, que “é, fundamentalmente, um movimento cultural inserido em um determinado momento da história e, somente a partir desta situação pode ele ser compreendido” (GUINSBURG, 2005, p. 77).

Mesmo com a proposta de se analisar apenas aspectos

filosóficos, ao se dar um tratamento específico a alguns temas, como o ‘eu’, o ‘sentimentalismo’, a ‘natureza’ etc. enquanto comuns aos vários movimentos românticos europeus, ou se escolher uma abordagem mais ampla e geral que fosse válida para todo o ocidente, ter-se-ia apenas assinalado a presença dos diversos temas e se deixaria de lado as peculiaridades de cada movimento (GUINSBURG, 2005). Conforme Gerd Bornheim:

Há um abismo entre o sentido da interioridade em Rousseau, por exemplo, e no *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Por isso mesmo, a única atitude satisfatória seria o estudo dos aspectos filosóficos de cada movimento romântico. Só assim poderiam ser devidamente estudados os respectivos embasamentos filosóficos: na França, encontraríamos, sobretudo, Rousseau, na Alemanha, o idealismo, na Inglaterra, um vago empirismo etc (BORNHEIM *apud* GUINSBURG, 2005, p. 77):.

Lembrando aqui, a ressalva de Gerd Bornheim, de que, mesmo não havendo nenhuma evidência de uma estruturação enquanto movimento consciente na França, pois, isso só ocorre de fato no movimento alemão, que vai garantir à filosofia a posição de destaque singular dentro do panorama romântico geral (GUINSBURG, 2005). Destarte, a constatação evidente no século XVIII é o Iluminismo, movimento que “deve ser compreendido como um esforço de assimilação da cultura europeia” e em seu desacordo, “o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos” (GUINSBURG, 2005, p. 78).

Nessa mesma linha, Nunes (2005, p. 52) assevera que, nesse momento, no final do século XVIII, “verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas”; essa fratura com os padrões clássicos projetou o Romantismo não só como fenômeno da história literária, mas também da evolução das

artes, “foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, [...] reação contra o sistema das ideias do Iluminismo” (NUNES, 2005, p. 53). Conforme o autor, é uma rebeldia contra a disciplina do ‘gosto clássico’, em que não se pode deixar de perceber que “reabriu, de fato, na transição do século XVIII para o século XIX, como a disputa entre os antigos e os modernos, que se declara muito antes no âmbito do humanismo renascentista” (NUNES, 2005, p. 55).

Rousseau e o Pré-Romantismo poético

Nesse sentido, Falbel (2005) assinala a contribuição do Pré-Romantismo, que, por mais que não se possa enquadrar com precisão, a partir de balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente seu início e seu fim, há de existir alguma confluência com o fato do Pré-Romantismo e Romantismo terem nascido do mesmo movimento histórico e o seu início coincidente em vários lugares, que foi a tentativa de resolução dos mesmos problemas humanos nas circunstâncias que favorecem a ruptura com o passado próximo, ou com o mundo ordenado. Contudo, antes mesmo do Romantismo propriamente dito, concorda-se com Carpeaux (2005, p. 158), para quem, “o conjunto dos sintomas e ataques desse anti-classicismo em pleno século XVIII é o Pré-Romantismo: sua discussão tem de preceder a qualquer tentativa de compreender o Romantismo”. Destacando ainda que:

A estética pré-romântica não é revolucionária, longe disso, mas é pré-revolucionária. E todas as suas tendências reúnem-se na eloquência torrencial do maior dos pré-românticos: o entusiasmo, o amor à natureza, a melancolia, o sentimentalismo e a mística democrática de Rousseau (CARPEAUX, 2005, p. 158).

Como se pode perceber, há uma profunda confluência entre esses autores, não só com relação a ruptura do gosto clássico, às fontes pré-românticas do Romantismo, e também, como nos assegura Carpeaux (2005, p. 160), a “eloquente como grande poesia tribunícia, de Rousseau”; portanto, nesse primeiro momento, “do Romantismo só se pode dar uma única definição conceitual certa: ele é **poético**” (grifo nosso).

Ora, os argumentos de Rousseau, empregados em pleno século XVIII acabam traçando um percurso literário a partir de suas famosas caminhadas, que são iniciadas com a elevação das pontes, “comportando laços evidentes de sua *poética* bem como de uma *estética*” (STAROBINSKI, 2001, p. 200).

No momento em que se tornou um “misantropo solitário que evitava qualquer contato com os homens” (STAROBINSKI, 2001, p. 200), reanima a voz da natureza, linguagem nunca esquecida, mas, aprofundada e extasiada nos seus *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1777, obra simbolicamente inacabada, na qual, Jean-Jacques introduz, na língua francesa, o vocábulo “romântico”, em sua *Quinta Caminhada*:

As margens do lago de Bienne são mais selvagens e **românticas** do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto, mas elas não são menos agradáveis. Se há menor cultivo de campos e de videiras, menor número de cidades e de casas, há também mais verdura natural, maior número de prados, de refúgios sombreados de arvoredos, **contrastos** mais frequentes e acidentados do terreno mais próximos uns dos outros (ROUSSEAU, 1959, p. 1040; ROUSSEAU, 1995, p. 71, grifo nosso).

Até esse momento, o vocábulo proveniente do inglês *Romantic*, como nos antigos romances se aproximava e tinha o sentido do que era romanesco, pitoresco e fabuloso, segundo observações de vários especialistas. Mas, ao qualificar as margens

do lago de Bienne de românticas, Rousseau não só estava fazendo a consagração do termo. “Era mais que isso, a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva” (ELIA, 2005, p. 115). Porém, havia também o fato de “romântico” ser percebido com outro sentido, o de oposição, enquanto desordenado, confuso, contrário ao rigor do Classicismo.

Provavelmente da teimosia de Rousseau, contra o racionalismo dos seus pares do pensamento ilustrado, nasceu a ideia de enquadrar o romantismo como uma revolta – iniciada originalmente na Alemanha – contra a predominância do gosto clássico francês na Europa. As brumas alemãs, representadas por Herder, Novalis, Hoffmann e outros, contra as luzes francesas – metáforas fartamente utilizadas para ressaltar a diferença entre o clássico e o romântico (SALIBA, 1991, p. 13). Nunes (2005, p. 68-69) destaca que por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – ‘*a variedade, a grandeza e a beleza de mil espetáculos surpreendentes*’, que Saint-Preux já descrevia a Júlia, [mas também], por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade.

Principalmente, quando se percebe Saint-Preux dizendo à Júlia que ‘*as meditações tomam não sei que caráter grande e sublime*’, de forma proporcional ao que impressiona, com uma ‘*volúpia tranquila*’, ao se aproximarem das ‘*regiões mais etéreas*’, onde ‘*a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza*’. Eis a situação ‘*deliciosa*’ que Saint-Preux percebe e diz: ‘*Imagina... o prazer de somente ver ao seu redor objetos absolutamente novos, pássaros raros, plantas bizarras e desconhecidas, de observar, em certo sentido, uma **outra natureza** e de encontrar-se num **mundo novo***’ (ROUSSEAU, 1961, p. 79; ROSSEAU, 1994, p. 83, grifo

nosso). Nunes (2005) lembra também que o culto da Natureza iniciou sem esse afastamento desencantado, pois, além de ter se ligado ao *Contrato Social* de Rousseau, incluiu um princípio de esperança política. E ressalta:

Ainda quando se refugiava às margens do lago de Bienne, nos ‘*charmes de la nature*’ que o compensaram das incompreensões e injustiças sofridas, a decepção misantrópica de Rousseau pelos homens manifestou-se como afronta à sociedade. Que maior afronta do que o exibicionismo do ócio, do estado de *farniente*, no *Reveries d’un promeneur Solitaire*, especialmente no relato da *Cinquième Promenade*? A aspiração arcádica de Rousseau, implícita nos dois *Discursos*, em *A Nova Heloísa* e no *Contrato Social*, consumou, de fato, a politização do conceito idílico de Natureza (NUNES, 2005, p. 69).

Assim, num primeiro momento, se percebe claramente algumas características ‘românticas’ em Rousseau, nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mas também, nas obras *Júlia ou a Nova Heloísa*, *Emílio ou Da Educação*, *Confissões*, nos *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* e nas *Cartas* – claro, e por isso mesmo, ocasionando uma fratura da estética classicista com o seu Pré-Romantismo, na sua própria exaltação idílica, além da afirmação da grandeza anímica da Natureza, em suas imagens poéticas que solicitam o cultivo de si mesmo e a herborização, sem deixar de requisitar tanto a palavra quanto o silêncio, os caminhos e descaminhos.

Aliás, textos esses que indicam a constituição e a afirmação do *eu*, cada um, a partir de pontos de vista diferentes, todavia, atribuindo uma relatividade e transformação à verdade, à consciência do sujeito, pela incursão nos meandros da alma humana, e, justamente, nesse momento, pondo um limite na tradição clássica no que se refere à noção de verdade, pois, conforme Prado Junior (2001, p. 13),

é bem uma nova figura do Sujeito (o indivíduo burguês, o sujeito soberano do juízo de gosto, mas também, com Rousseau, o sujeito ativo do julgamento, entendido como constitutivo) que se esboça assim, aos poucos, e que terminaria por assumir o perfil do *Ich denke* kantiano. Assistimos aí a abertura progressiva do espaço cujos horizontes seriam definitivamente traçados na *Crítica da Faculdade de julgar*.

Introdução à Subjetividade na Modernidade

Portanto, se a noção de verdade passou por grandes transformações, sendo a arte “um acontecer da verdade” sugerida pela tradição do classicismo, é com a introdução da questão da subjetividade no mundo moderno que um homem de letras, Rousseau, influenciou o Romantismo em sua variedade de detalhes e criatividade romântica, pressentindo, dessa forma, as rugas, entre discursos possíveis no século XVIII. Segundo Nunes (1999, p. 31): “Rousseau assinalava, então, o limite da tradição clássica quando focalizou a verdade como uma expressão da subjetividade, atentando, por conseguinte, ao nexos entre a consciência, através dos sentimentos, e as coisas que nos circundam”.

Para Rousseau (1995, p.47), “as circunstâncias possíveis, mas raras e maravilhosas, que condicionariam a revelação do verdadeiro, residem nos sentimentos e inclinações”. Dessa forma, Nunes (2006, p. 45) ressalta que “as inclinações e os sentimentos” espontâneos do homem enfatizados por Rousseau proporcionam uma fratura da estética clássica, pois se rompe com o modelo, chega-se “ao limite da tradição clássica: a verdade é relativa à consciência do sujeito, cuja expressão imediata são os seus estados de alma”. Seria uma reconquista da afetividade, produto da subjetividade.

E, nessa mesma intensidade, a atitude poética de Rousseau, por meio de seus escritos considerados políticos – os *Discursos*,

a *Carta Sobre os espetáculos*, o *Contrato Social* etc. –, pois, o Pré-Romantismo, também era percebido ao realçar, em suas *expressões*, a importância de algumas ideias, como a de liberdade, natureza, sentimentos tendo por consequência não só no campo do pensamento, mas nas atitudes também, o processo da aceitação de novas ideias e a possibilidade de se repensar uma ordem anterior; dessa forma, servindo na Alemanha, enquanto marca de protesto social por aqueles que não acatavam as excessivas e otimistas ideias iluministas de progresso. O progresso passa a ser o guia da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim de destruição, ou decadência, como era para Rousseau⁴.

Rousseau e o *Sturm und Drang*

Portanto, a geração do *Sturm und Drang*⁵ observou em Rousseau seu preceptor e mentor, precursor do novo evangelho da natureza, do intimismo, das ideias políticas, das digressões moralizantes, da pedagogia, mas também, o escritor que tinha

⁴Na visão do Iluminismo, o progresso implicaria numa mudança operada pelo homem, segundo fins racionais e medida pelo critério do melhor. Observa-se que a própria construção do conceito de Iluminismo surgiu a partir de uma metáfora da luminosidade, “encontra na ideia de progresso, assim definida, o espaço de sua irradiação”. Portanto, as luzes da Razão e do Progresso definem o espaço em que se desenvolvem as características fundamentais do espírito do Iluminismo. E como se poderá perceber, embora, Jean-Jacques Rousseau faça parte desse movimento, esse autor se afasta dessas concepções, de uma ideia de progresso tão progressiva, tão racional e tão iluminada. O autor representou uma tendência filosófica independente nessa época, pois, enquanto os filósofos iluministas acreditavam ser possível a solução de todos os problemas humanos, mediante o uso da razão, Jean-Jacques opôs-se ao racionalismo e exaltou a natureza (FAÇANHA, 2007. p. 93-101).

⁵Segundo Spenlé (1945, p. 52), a expressão *Sturm und Drang* apareceu pela primeira vez como título de uma **peça** do autor alemão Friedrich Maximilian Klingler, publicado em 1776, no qual o autor faz uma interpretação sobre ‘o evangelho do retorno à Natureza de Rousseau’, principalmente no que tange as emoções, aos arautos do expressionismo individualista e subjetivista e sobre a ordem natural do racionalismo; peça esta, que acabou dando nome ao movimento literário alemão do ‘*Sturm und Drang*’, entre 1760 e 1770, caracterizado pela revolta contra o racionalismo, em nome do sentimento e da natureza. Os dois termos provavelmente devem ser entendidos como *hendíadis*, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras: assim, numa tradução muito aproximativa, o sentido deveria ser ‘ímpeto tempestuoso’, ‘tempestade de sentimentos’, ‘efervescência caótica de sentimentos’ ou ‘tempestade e ímpeto’.

redescoberto a força originária do sentimento e da paixão, liberando-os de toda a coerção, dos limites dos sistemas e da racionalidade. Todos esses traços se reúnem nos fenômenos caracterizados como antecedentes, no século XVIII, da corrente romântica que desencadeou, no século XIX, uma transformação radical na literatura, nas artes e mesmo na filosofia, denominada de Pré-Romantismo⁶. Corrente essa, produtora de tais modificações, ficou conhecida também, como *Sturm und Drang*, termo bastante utilizado para designar todo esse movimento, do início do século XIX. Enquanto que o Romantismo⁷ foi o fenômeno em grande parte vitorioso e aceito por amplos setores da sociedade e da comunidade artística, literária e filosófica da primeira metade do século XIX, o Pré-Romantismo se caracteriza por ter sido um fenômeno em sua maior parte conflitante com a herança racionalista e classicista do século XVIII. Entretanto, restringindo-se à literatura, alguns fatos que se identificam como pré-românticos foram dominantes, embora sempre contestados, e muitas vezes, até invertidos.

É correto afirmar que as doutrinas estéticas que podem ser consideradas como pré-românticas não foram inteiramente aceitas no ambiente racionalista do século XVIII, oficialmente considerado como

⁶Cassirer sugere o livro de Erich Schmidt. *Richardson, Rousseau e Goethe*. Jena de 1875; o autor desenvolve as características dessa denominação Pré-Romantismo, sua influência literária, a continuidade e a evolução literária, a partir desses autores (CASSIRER, 2007, p. 172).

⁷É oportuno esclarecer que, no 'Romantismo', observa-se a presença de elementos sentimentais e revolucionários do período pré-romântico. Exatamente por tentar ser uma liberação do gosto estético, o movimento apresenta as características mais diversificadas, sem que estas, contudo, se apresentem de modo uniforme em todos os criadores românticos. Assim, são características gerais do movimento romântico o irracionalismo, a liberação do inconsciente, a reação contra o cientificismo, o idealismo, a rebelião contra as convenções sociais e artísticas, o retorno à natureza etc. Talvez, uma das características marcante seja a busca de uma verdade relativa, que é a verdade do *eu* em oposição à sociedade. No plano do conhecimento, o romantismo pôs a ênfase na intuição em detrimento da compreensão racional. A exaltação do *eu* conduziu não apenas à crença no conhecimento puramente intuitivo e subjetivo da realidade, mas no plano da atitude social do artista, ao culto da rebeldia individual. Toda a filosofia do romantismo converge para o individualismo e para o culto da autoconsciência (SPENLÉ, 1945, p. 62-79).

o Século do Iluminismo nas letras e na filosofia. O Pré-Romantismo foi, entretanto, muito mais um fenômeno, ou um conjunto de fenômenos, que se avolumou de tal modo que se tornou tão importante no século como o próprio Classicismo e o Racionalismo.

Assim, a consciência de uma preparação lenta do futuro Romantismo do século XIX esteve sempre presente nos historiadores das literaturas inglesa e alemã. Mas o mesmo não se pode dizer da literatura francesa, pois, o Pré-Romantismo francês não chegou a se constituir em nenhum movimento coerente em oposição ao racionalismo dominante do Iluminismo, restando apenas como um caso agudo e isolado a criatividade romântica da obra e a “estranha atitude” de Jean-Jacques Rousseau.

A figura provocante de Rousseau, também os frutos que as suas obras proporcionaram, quase sempre divergentes, às vezes, mais paradoxais do que o próprio autor, originaram um desconcerto, inclusive, em seu efeito imediato, mas tudo isso, parece ser possível explicar num único ponto. Conforme Cassirer (2007, p. 103), “o aspecto específico e peculiarmente novo que Rousseau proporcionou à sua época parece residir no fato de libertá-la do domínio do intelectualismo”. Essa singularidade ou excentricidade foi algo diversamente novo que apareceu na espiritualidade francesa, “ameaçando dissolver todas as suas formas fixas e transbordar os seus limites cuidadosamente estabelecidos” (CASSIRER, 2007, p. 103). Não é por acaso que, mesmo o otimismo de Rousseau é observado como carregado e repleto de uma trágica seriedade.

Essa repercussão é visível. Já por essa época estava em sua plenitude o rousseunismo. Contudo, observa-se a tese sobre o neobarroco licencioso da Restauração e da Regência como um ponto de partida comum da Ilustração e do Pré-Romantismo, sabendo-se

das relações íntimas entre sensualidade e sentimentalismo, que, na França, se transformou em sentimento revolucionário. Essas tendências confluem na criatividade romântica expressada na obra de Jean-Jacques Rousseau, homem da Ilustração por um lado, pré-romântico exaltado por outro.

Portanto, a criatividade romântica de Rousseau estava na mesma esteira dos pré-românticos do *Sturm und Drang*, que defendia a valorização da espontaneidade, da intuição e a liberdade da imaginação, e, principalmente, da expressão dos sentimentos, representados em suas expressões e atitudes poéticas, que não se enquadram não só nas convenções sociais, mas também, nas convenções estéticas que contribuiria para uma nova concepção estética, diferentemente do modelo classicista.

Basta se observar, os pontos levantados por Jean-Jacques no verbete “Gênio”, transgressores por excelência, não poderiam deixar de ressoar aos pré-românticos do *Sturm und Drang*, que desejavam simplesmente, se desfazer das amarras das regras de uma estética classicista, com pretensões a uma livre criatividade em suas expressões, e plena autonomia na linguagem dos sentimentos mais extremos do homem, animados por *alguma fagulha desse fogo devorador* dos ecos sonoros que fazem *o próprio silêncio falar*.

Desse modo, na história literária europeia o Pré-Romantismo é o primeiro movimento que não segue os modelos da Antiguidade Greco-romana. De certo modo a história literária do séc. XVIII é a história de um conflito entre dois pensamentos estéticos, o dos classicistas, que defendem a criação racional, segundo certos modelos a serem imitados, de uma natureza, da ‘*Belle Nature*’ enquanto objeto de imitação que predica o belo, isto que se tinha por perfeição da arte, por modelo ainda ligado às regras de artes

de Nicolas Boileau⁸, sem a qual a natureza não consegue se tornar bela, e o dos pré-românticos, que advogam os direitos do instinto e dos sentimentos, ou seja, paralelamente ao sentimentalismo dá-se também a redescoberta da natureza.

Mas, a força dominante no séc. XVIII foi mesmo o racionalismo e o otimismo exacerbado no progresso, contra essas questões é que se ergue, o que se denomina a crítica pré-romântica do genebrino, reivindicando os direitos do sentimento. Diante do otimismo racional se ergue o otimismo sentimental, o instinto da consciência e o intimismo de Rousseau, que, entretanto, se transformam ou se decompõem num Pré-Romantismo na era do Iluminismo.

Conforme se observou, um dos denominadores comuns da literatura pré-romântica foi o sentimentalismo⁹, termo que pode ser

⁸Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), autor que sugere que se reduza a *Musa* às regras do dever, realiza uma reflexão sobre as obras-primas anteriores, de renomados autores, em sua obra “didático-artístico” *A arte Poética* (1674), demonstrando que “a arte literária é uma **imitação da natureza**, sendo, pois, a verdade o seu ideal – o homem na sua verdade eterna. Nessa obra, Boileau apresenta em quatro *cantos* o desenvolvimento metódico de sua teoria, deixando claro, os princípios que devem nortear o *métier* do *poeta*, pois, este deve levar em conta o elevado apreço da razão, evitando excessos, como o preciosismo e a prolixidade, o desequilíbrio no verso, cultivando o aspecto formal a partir do ritmo e os sons. Além disso, o poeta deve primar pelo bom uso da língua, na sua clareza e rigor na composição em cada obra. E, em plena conformidade com o Classicismo francês, Boileau solicita o **bom senso** enquanto regra poética: “qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima; [...] Portanto, ame razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão. [...] Os autores, na sua maioria, levados por um ímpeto insensato, vão procurar sempre o pensamento longe do bom senso. [...] **Tudo deve tender ao bom senso.** [...] A razão, para andar, tem muitas vezes apenas uma via. [...] O espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 16-17, grifo nosso).

⁹Dessa forma, o sentimentalismo é uma das marcas características do Pré-Romantismo, mas, embora se tenha manifestado na ficção francesa de Diderot e Rousseau, com elementos visíveis de reivindicação social, de diagnóstico da sociedade, manifestou-se também, no romance inglês de Samuel Richardson (1689-1761), que antecede *A Nova Heloísa* de Rousseau e o *Werther*, de Goethe. Sentimentalismo que também se revela em outro inglês, Oliver Goldsmith (1728-1774), descendente de Richardson. Mas o sentimentalismo desses ingleses está ligado à moral puritana, acontecendo exatamente o contrário em relação ao romance sentimental francês de Rousseau, que reivindicou a moral das paixões. Destacando-se que, as tendências dominantes do pré-romantismo já descritas, como o amor pela natureza, a defesa moderada ou explosiva dos sentimentos etc., tudo isso esteve em oposição ao racionalismo

entendido em sentidos muito diversos, pois houve, tanto na literatura pré-romântica quanto no Romantismo posterior do séc. XIX, espécies diferentes de sentimentalismo¹⁰, como motivações divergentes e com resultados práticos contraditórios. O básico, entretanto, a ser assinalado, é que o período pré-romântico esteve dominado por uma literatura que, em contraposição aos princípios racionalistas e classicistas, adeptos da razão, exaltou os sentimentos, seja como base da criação artística, seja como a única regra moral possível, ou seja, esse sentimentalismo, constituiu-se como novidade no plano da criação.

Há relação profunda, embora não de caráter formal, entre uma certa religiosidade mística do coração e a religião dos sentimentos, a religião do coração, do amor apaixonado contra as convenções sociais, que se exprimiu de forma mais plena na *Nova Heloísa*, de Rousseau.

Um movimento como o *Sturm und Drang* reuniu as características mais importantes do “Pré-Romantismo”, como o sentimentalismo, o misticismo, o sentimento de revolta, o desrespeito às regras do “Classicismo”, o conceito de originalidade etc., e nele se verificou a prática de todos os gêneros pré-românticos, desde o romance epistolar de Rousseau, até o drama burguês de Diderot.

Outra característica importante, é a influência de várias descobertas e redescobertas do séc. XVIII, sendo decisivo, no movimento pré-romântico, o papel desempenhado pela “descoberta” da obra de Shakespeare¹¹.

filosófico, sustentáculo da revolução científica e tecnológica. Portanto, não é de admirar também que as tendências pré-românticas fossem combatidas pelos racionalistas que eram ao mesmo tempo cultores do Classicismo literário da ilustração (SPENLÉ, 1945, p. 30-48).

¹⁰Conforme Carpeaux (2005, p. 158) é oportuno enfatizar, que o “sentimentalismo pré-romântico não corresponde – pelo menos, não totalmente – àquela mentalidade que hoje se costuma chamar assim. Derrama muitas lágrimas, mas não se limita a isso. Não é só choroso, mas também concede um lugar ao ‘sorriso entre lágrimas’, ao humor”.

¹¹Goethe (1986, p. 377-378) comenta a influência e a admiração que Shakespeare provocara nos

Mas, é bom lembrar, que o pré-romantismo não se caracterizou, pois, só por seus temas, descobertas e redescobertas, mas também por uma certa atitude diante da vida, como é o “caso Rousseau” que inaugura um discurso da intimidade, enxertado de sentimentalismo e sensualismo, em muitas de suas obras.

Como se observou antes, não houve coincidência entre o plano da revolução estética do Pré-Romantismo e o plano da revolução ideológica dos filósofos racionalistas do séc. XVIII. Ao lado dessas se desenvolvia uma outra revolução, científica e tecnológica. Delimitaram-se dois campos bem distintos: o reino da utilidade e o reino da beleza. Não é de admirar que para os revolucionários estéticos, a beleza artística fosse identificada, por um lado, com os sentimentos e os instintos, e, por outro, com as coisas inúteis por definição, o que explica o culto às ruínas.

Mas sente-se visivelmente, nesses casos, a contradição ou o paradoxo; pois, “esta oposição clássico/romântico disseminou-se e viu-se transformada em espécie de novo evangelho que atendia a todos que a procuravam, servindo para tudo ou para nada” (SALIBA, 1991, p. 13). Assim, a revolução encaminhada pelos pré-românticos teve caráter, sobretudo estético, em oposição à tirania do Classicismo. Dessa forma, a literatura da segunda metade do séc. XVIII adquiriu um caráter projetivo para os que assim procuravam. E os resquícios de libertinismo, às vezes disfarçados, nas análises sociais dos pré-românticos, se identificaram com o impulso vital do radicalismo ideológico da *Encyclopédie*. A ideologia pré-romântica permanece, pois, carregada de ambiguidades.

alemães. “Nossa admiração por Shakespeare ia até a adoração; [...] Encontrou entre nós, em abundância, a justiça, a equidade e as deferências que negamos uns aos outros. Homens eminentes dedicaram-se a apresentar o seu gênio sob a honra, em seu louvor e mesmo em sua defesa”.

É difícil de explicar como, entre o “Pré-Romantismo” e o “Romantismo” propriamente dito do séc. XIX não houve um processo de continuidade, mas um intervalo neoclassicista, o de Weimar na Alemanha, e o classicismo das letras e das artes em outros países. A explicação, talvez, só seria realmente possível através de motivos históricos (por exemplo, a ascensão da burguesia ao poder com a Revolução Francesa). O certo é que as tendências pré-românticas permaneceram como uma corrente subterrânea, sensível até em alguns setores desse neoclassicismo episódico, que vai desembocar finalmente na subversão radical dos valores, do romantismo do séc. XIX. Portanto, alguns substratos de rebeldia individual do Romantismo só poderiam ser explicados pela lenta preparação desenvolvida por figuras como a de Rousseau.

Afinal, essa rebeldia teve também um caráter coletivo, grupal: o grupo constituído pelos indivíduos dotados de poder criativo. O Pré-Romantismo gerou, com o movimento romântico e os seus subsequentes, não só uma consciência estética nova, mas uma outra espécie de consciência. O Romantismo será, em suas ramificações diversas, a *mauvaise conscience* da classe burguesa no séc. XIX, assim como o Pré-Romantismo tinha sido a *mauvaise conscience* do racionalismo iluminista do séc. XVIII. Foi o Pré-Romantismo que começou a alimentar o mito do artista criador isolado em seu meio social, sentindo-se perseguido ou rejeitado por este, ocasionando o afastamento da sociedade, como aconteceu com Jean-Jacques, e, constatado em seu conjunto autobiográfico (mito que se intensificará com o Romantismo oitocentista).

Portanto, destaca-se que os traços que figuram na escrita de Rousseau, com características do Romantismo, “antes de ter sido uma ideia, foi um sentimento. Um sentimento novo, uma forma nova

de receber a mensagem dos sentidos, que dinamizava e divinizava a natureza, transformada em força misteriosa e amiga, que tudo criava e tudo consumia” (ELIA, 2005, p. 115).

REFERÊNCIAS



AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. [Org. Guinsburg, J. Vários tradutores]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte Poética**. Tradução, introdução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. **Prosa e ficção do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASSIRER, Ernst. **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

ELIA, Sívio. **Romantismo e linguística**. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAÇANHA, Luciano da Silva. O diagnóstico do “declínio do progresso” no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau. In: _____. Progresso e decadência no século das luzes. **Ciências humanas em revista**, São Luís, v. 5, nº especial, p. 93-101, 2007.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Memórias: poesia e verdade.** Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, HUCITEC, 1986. v. 1-2.

GUINSBURG, J. (Org.). Romantismo, historicismo e história. *In:* GUINSBURG, J. **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

NUNES, Benedito. **A beleza natural e os sentimentos. A imitação.** *In:* **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Editora Ática, 2006.

_____. A visão romântica. *In:* GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Filosofia e poesia. *In:* NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PRADO JUNIOR, Bento. Filosofia e Belas-Letras no século XVIII. (Prefácio). *In:* MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um conceito de classicismo. *In:* GUINSBURG, J. **O Classicismo.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou A Nova Heloísa.** Primeira parte. Carta XIII. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, Campinas: HUCITEC/Ed. da UNICAMP, 1994.

_____. *OC I. Les Rêveries du Promeneur Solitaire. Cinquième*

promenade. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959.

_____. *OC II. Julie, ou La Nouvelle Héloïse. Première partie. Lettre XXIII*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961.

_____. **Os devaneios de um caminhante solitário**. Quinta caminhada. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Brasília: Ed. UNB, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SPENLÉ, Jean-Édouard. A Alemanha romântica. *In*: _____. **O pensamento alemão**. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.

STAROBINSKI, Jean. O remédio no mal: o pensamento de Rousseau. *In*: _____. **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

**OS SILÊNCIOS POÉTICOS DAS PROSAS:
Rousseau por Sartre***

**THE POETIC SILENCE OF THE PROSES:
Rousseau by Sartre**

**LOS SILENCIOS POÉTICOS DE LAS
PROSAS: Rousseau por Sartre**



Luciano da Silva Façanha
Professor Doutor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
lucianosfacanha@hotmail.com

RESUMO: Embora Sartre esteja se referindo a figura de vários escritores, e não, especificamente a Rousseau, mas também, a ele; afirma que os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem, mesmo utilizando-a constantemente. E Maurice Blanchot ao falar da questão literária e da linguagem, nos diz que estas singularidades na literatura nascem com Rousseau, pois, num século em que não há quase ninguém que não seja grande escritor, Rousseau é o primeiro a escrever com tédio, como no momento em que diz: *nada me cansa, tanto como escrever, a não ser pensar*. Estes homens vivem numa crise da linguagem que eclodiu numa crise poética, provocada, precisamente, por suas atitudes poéticas. Sartre elenca uma série

*Extraído de *Cadernos de Pesquisa*, São Luís, v. 22, n. Especial ROUSSEAU, UFMA. set./dez. 2015.

de possíveis fatores históricos, sociais etc., que poderiam ter ocasionado a crise dos escritores em face das palavras, em se servir delas e agir contra ela, e destaca uma célebre observação de Bergson ao perceber que os escritores, ao abordarem sobre a linguagem, dentre eles o genebrino, fazem isto com um sentimento de estranheza extremamente frutífero, dando vazão a uma crescente produção de suas obras. Quanto aos leitores desavisados, acabam adaptando esses escritos, às mais diversas interpretações, e transformando essas obras, a partir de fragmentos e trechos deslocados, numa linguagem completamente engajada, a exemplo dos revolucionários de 1789.

Palavras-chave: Literatura. Poesia. Prosa. Linguagem.

ABSTRACT: Although Sartre make reference to the figure of several writers, and not, specifically to Rousseau, but a lot of them. Affirm that the poets are men who refuse to use the language, even using it constantly. And Maurice Blanchot to speak about the literary question and of the language, says that these singularity in the literature be born with Rousseau, for in a century where there is not almost nobody that is not a big writer, Rousseau is the first to write with boredom, like in the moment that he says: *nothing tire me, as much as to write, beyond to think*. These men live I a crisis of the language that appeared in a poetic crisis, provoked precisely, for your poetic attitude. Sartre enumerate several possible historic factors socials, etc; that could have occasioned the writer' crisis in front of the words, to use them and act against them and detach one celebrated observation of Bergson to realize the writers that when speak about the language, among them, the genevese, make this with a strange feeling much fructiferous, giving reason to a growing production of his work. While the imprudent reader finish

adapting that works, from fragment and pieces dislocated, in a language completely engaged, an example of the revolutionary of 1789, like is the case of Rousseau.

KEYWORDS: Literature; Philosophy; Poetry; Prose; Language.

RESUMEN: Aun Sartre haga referencia a varios escritores, y no, específicamente, a Rousseau, pero también a él. Afirma que los poetas son hombres que se recusan a utilizar el lenguaje, mismo utilizando-la constantemente. Y Maurice Blanchot al hablar de la cuestión literaria y del lenguaje, nos dice que estas singularidades en la literatura nacen con Rousseau, pues, en un siglo en que no hay casi nadie que no sea grande escritor, Rousseau es el primero a escribir con aburrimiento, como en el momento que dice: *nada me fatiga tanto como escribir, a no ser pensar*. Estos hombres viven en una crisis poética, provocada, precisamente, por sus actitudes poéticas. Sartre enumera una serie de posibles factores históricos, sociales etc; que podrían tener ocasionado la crisis de los escritores en face de las palabras, al servirse de ellas y actuar contra ella, y destaca una célebre observación de Bergson al percibir los escritores que, al abordaren sobre el lenguaje, entre ellos, el ginebrino, hacen esto con un sentimiento de extrañeza extremadamente frutal, dando posibilidad a una creciente producción de sus obras. Cuanto a los lectores desatentos acaban adaptando esos escritos, a las más diversas interpretaciones, y transformando esas obras a partir de fragmentos y trechos desarticulados, en un lenguaje completamente enrolado, a ejemplo de los revolucionarios d 1789, como es el caso de Rousseau.

PALABRAS-CLAVE: Literatura; Filosofía; Prosa; Poesía, Lenguaje.

1 INTRODUÇÃO

É muito oportuno a observação que Jean-Paul Sartre faz no

seu livro *Qu'est-ce que la littérature?* (*Que é a literatura?*). No primeiro capítulo, “Que é escrever?”, ao responder a acusação da crítica de “detestar a poesia” pelo fato de não publicar nada desse teor: poesias, contos, poemas em *Les Temps Modernes*. Defende-se, não só mencionando sua vasta produção contemporânea em outras publicações, mas ratifica o fato de não querer tornar a poética uma escrita engajada, pois, mesmo ela se servindo também da palavra, como a prosa, mas, não é feita da mesma forma, “na verdade, a poesia não se serve de palavras”, avisa Sartre (2004, p. 12), “ela as serve” Ora, a linguagem utilizada pelo Bárbaro Rousseau em suas obras, mesmo tratando de coisas como a crítica ao progresso, porém, é a palavra que serve a obra, é um modo diferente, além de muitos outros exemplos como a alegoria da *Prosopopeia de Fabrício* no *Discurso sobre as ciências e as artes*, o mitologema do *Deus Glauco* no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, o próprio *Estado de Natureza* enquanto referencial ficcional para se pensar na oposição ao estado de civilização em que nos encontramos. Conforme Sartre (2004, p. 12), “o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”.

Embora Sartre (2004) esteja se referindo a figura de vários escritores, e não, especificamente a Rousseau, mas também, a ele; afirma que “os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem” (SARTRE, 2004, p. 12), mesmo utilizando-a constantemente. E Maurice Blanchot ao falar da questão literária e da linguagem, nos diz que “estas singularidades na literatura nascem com o Rousseau”, pois, num século em que não há quase ninguém que não seja grande escritor, Rousseau é o primeiro a escrever com tédio, como no momento em que diz: “*nada me cansa, tanto como escrever, a não ser pensar*”. Estes homens vivem numa crise da lin-

guagem que eclodiu numa crise poética, provocada, precisamente, por suas “atitudes poéticas”.

Sartre (2004, p. 16) elenca uma série de possíveis fatores históricos, sociais etc., que poderiam ter ocasionado a crise dos escritores em face das palavras, em se servir delas e agir contra ela, e destaca uma célebre observação de Henri Bergson ao perceber que os escritores, ao abordarem sobre a linguagem, dentre eles o genebrino, isto surge “com um sentimento de estranheza extremamente frutífero”², dando vazão a uma crescente produção de suas obras. Quanto aos leitores desavisados, acabam adaptando esses escritos, às mais diversas interpretações, e transformando essas obras, a partir de fragmentos e trechos deslocados, numa linguagem completamente engajada, a exemplo dos revolucionários de 1789. Claro, que esse talvez seja, o futuro de toda obra e de todo grande autor, os leitores se apoderando da forma como bem entendem, o que provavelmente poderia ser o que se está fazendo nesse momento, se não houvesse um comprometimento com o entendimento do que seja o próprio ato de escrever e o modo como Rousseau escreve; pois, Sartre adverte que, se assim fosse, seria perfeitamente compreendido falar de um “engajamento poético”, ou, como se intitulou nesse artigo: *Os silêncios poéticos das prosas*:

²Destaca-se que Salinas Fortes, grande leitor e admirador de Sartre, também fez questão de mencionar no seu livro introdutório ao pensamento de Rousseau, *O bom selvagem*, a interessante observação que o filósofo Henri Bergson fez em texto datado de 1912 a respeito de Rousseau, como sendo, ‘por excelência, o autor sobre o qual todo mundo se julga apto a discutir, sem se dar ao trabalho de ler de fato sua obra’; sem se dar conta de que a obra é complexa, dessa maneira, acabam se equivocando por estratégias e recursos de um autor que faz da escrita uma arte, portanto, em qualquer circunstância, escrever sobre esse autor é algo de grande responsabilidade. Cândido (1988 p. XIII), nos comentários do livro póstumo *Retrato Calado* do Salinas Fortes, observou, que o “eixo central” da reflexão do Salinas, “se encontrava no entrecruzamento de Rousseau e Sartre”, mesmo não sendo algo revelado, mas implícito. Talvez por isso, a nossa insistência, de tornar visíveis essas linhas. Também, não por acaso se diria que há um entrecruzamento entre Salinas e Sartre, onde se encontra uma reflexão sobre Rousseau. Porém, da mesma forma considerada por Cândido (1988, p. XI-XIII), “não mais a utopia do heroísmo revolucionário, mas o indivíduo precário, exposto e vulnerável”.

Rousseau por Sartre, sem buscar seus sentidos nem sempre imaginados. Mas, é evidente que “a emoção, a própria paixão”, continua Sartre (2004, p. 17), “e por que não a indignação social” –, estão na origem de um escrito poético; porém, segundo o autor, “não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão” (SARTRE, 2004, p. 17). Por isso, numa prosa, quando os sentimentos são expostos, o autor acaba esclarecendo, pela própria necessidade da clareza da linguagem; já, no caso da poética, quando o escritor extravasa suas paixões, deixa de reconhecê-las, pois,

as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada (SARTRE, 2004, p. 17).

É o êxtase das palavras, como diz Sartre (2004, p. 18), da “frase-coisa”, inesgotáveis como coisas, pois “extravasam por toda parte o sentimento que as suscitou”.

2 DESENVOLVIMENTO

A partir dessa fundamentação do Sartre (2004, p. 18), como esperar algum tipo de *poética tribuniária* de Jean-Jacques Rousseau? “Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana” e convida o leitor a “considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?” Como esperar que os outros também sintam um *mal estar na civilização*? De indignação, de perceber que alguma coisa vai mal e que o curso da história poderia ser diferente?

Se poética não tem a ver com engajamento e, prosa sim, é bom

lembrar que tanto o prosador quanto o poeta lidam com a escrita, embora pareçam universos incomunicáveis, pelo enquadramento do que vale para cada um. Conforme Sartre (2004, p. 32) observa em nota:

É claro que em toda *poesia* está presente uma certa forma de *prosa*, isto é, de êxito; e reciprocamente, a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende *plenamente* o que quer dizer; ou diz demais, ou não diz o suficiente, cada frase é um desafio, um risco assumido; quanto mais se vacila, mas a palavra se singulariza; ninguém como mostrou Valéry, consegue compreender uma palavra até o fundo. Assim, cada palavra é empregada simultaneamente por seu sentido claro social e por certas ressonâncias obscuras; eu quase diria: por sua fisionomia. É exatamente a isso que também o leitor é sensível. E já não estamos mais no plano da comunicação concentrada, mas no da graça e do acaso.

Ora, não parece que Rousseau esteja se valendo completamente de uma prosa utilitária, ou melhor, de uma linguagem utilitária, mesmo se servindo das palavras em muitos momentos, e, exatamente por isso, há uma arte sobre os discursos em que não se trata somente de saber se agradam ou desagradam por si próprias, mas, se indicam algo. Ora, mas isso também, não é uma atitude poética? Ademais, essa atitude na escrita, é “linguagem”, muitas vezes incompreendida, tida como a linguagem de um bárbaro.

Conforme Sartre (2004, p. 19) observa, esta linguagem se torna “um prolongamento dos nossos sentidos”; são sentimentos espontâneos, pois, “estamos na linguagem como em nosso corpo”, que ultrapassamos em muitas outras direções e outros fins, “tal como sentimos as nossas mãos e os nossos pés; percebemos a linguagem quando é o outro que a emprega, assim como percebemos os membros alheios”. Isso se dá no âmbito das atividades entre as pessoas, de uma sobre as outras.

É interessante se perceber, por exemplo, que em alguns discursos filosóficos, há um **silêncio filosófico** (como uma afasia), onde não há palavras exatas para explicar alguma coisa, sobretudo para descrever ou designar algo, faltando um juízo organizado, resultando muitas vezes numa linguagem hesitante e fragmentária, mas, isso não prejudica a marcha da escrita e sua leitura. “Os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites” (SARTRE, 2004, p. 32). Nesse sentido, seria uma incapacidade de usar apropriadamente da linguagem, mesmo havendo seu reconhecimento; Sartre (2004) explica que essa fina e aparente destruição da linguagem é apenas o desmoronamento de uma de suas estruturas, o que assinalaria senão uma contemplação, pelo menos, o seu despertar pelo que falta.

Mesmo quando tudo parece indicar que a prosa não é uma linguagem privilegiada, pois, só à poética cabe a pura contemplação das palavras de maneira desinteressada. É então que Sartre (2004) questiona o fato de que se somente à poética cabe tais encantamentos, qual seria a finalidade do prosador escrever, mais precisamente, do filósofo escrever? Nesse empreendimento, que resolveu investir, por que necessita do recurso à escrita? Qual a insistência? Afinal, já que “a intuição é silêncio e a finalidade da linguagem é comunicar”, nos diz Sartre (2004, p. 19), como explicar os momentos do texto de Rousseau em que se observa o mais puro silêncio? Silêncio filosófico? Talvez, porém, esse silêncio poderia se converter numa intuição. Ora, poética também é linguagem, silêncio também é a mais pura linguagem intuitiva do outro. “Deixemos a outros o cuidado de instruir os povos sobre os seus deveres e limitemo-nos a bem cumprir os nossos; não temos necessidade de saber mais!”; sugere Rousseau (1978, p. 352), no final do seu amaldiçoado *Discurso sobre as ciências e as artes*, e continua:

Oh! Virtude, ciência sublime das almas simples, serão necessários, então, tanta pena e tanto aparato para conhecer-te? Teus princípios não estão gravados em todos os corações? E não bastará, para aprender tuas leis, voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões?

Ora, isso é intuição, despreocupação com clareza, “saibamos contentarmo-nos com ela e, sem invejar a glória desses homens célebres que se imortalizaram na República das Letras”, nos diz Rousseau (1978, p. 352). Mas, poder-se-ia pensar que essa “estranha” sugestão de intuição, seria uma “estranha decisão”, porém, Rousseau (1978, p. 352) logo explica a escolha que há entre os letrados, nessa *gloriosa distinção*: “um sabia dizer bem e o outro bem fazer”. O escritor engajado acabou escolhendo um modo de ação, de escrita, onde sua palavra se tornou ação, pois, “abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana [da civilização]” (SARTRE, 2004, p. 20-21). É assim que Rousseau (1978) se revela, seus escritos não têm e nem conseguem manter uma imparcialidade. Ainda com Sartre (2004, p. 20), são escritos “*em situação* em relação ao homem”. Por isso, a escrita de Rousseau (1978, p. 21) é uma *atitude poética*, pois, se evidencia nos sentimentos: “é no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, do desespero que o homem e o mundo se revelam em sua verdade”. A partir desses traços, Sartre (2004, p. 21) questiona sobre qual poderia ser o objetivo da literatura, mas, logo percebe: “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade”. Isso é ao mesmo tempo um prazer e um entristecer-se, um contentar-se descontente, mas também, um ato de liberdade, pois, a partir desses escritos, não há mais como ignorar o mundo, nem “considerar-se inocente diante dele.” É um “engajamento” que

se dá no “universo da linguagem”, em que *o filósofo ficou aprisionado na rede da linguagem*, como muito bem disse Nietzsche, pois, quem entra nessa cadeia, fica preso de si mesmo, Jean-Jacques ficou preso de si mesmo, e Sartre (2004, p. 22) adverte:

Não se pode nunca mais fingir que não sabe falar; quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio **silêncio** se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar.

Assim, esse deixar passar em silêncio, ainda é uma *poética tribunícia* da reivindicação, pois, sinaliza que algo pode ser pensado, no *silêncio das paixões*, precisa ser pensado; isso pode, perfeitamente, constituir-se numa reivindicação de Rousseau aos leitores, pois, em todos seus escritos, até mesmo nos *Devaneios*, em que confessa escrever somente para si mesmo, e nos *Diálogos*, que julga a si próprio, há essa solicitação, no “recôndito das paixões”, pois, falar de si para si, falar de si julgando a si mesmo, não o impedem de escrever, portanto, não deixam de provocar a intuição. Também, é a *poética tribunícia* de Jean-Jacques, pois, conforme Sartre (2004, p. 22) “ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas, por haver decidido dizê-las de determinado modo”. Isso é o estilo do escritor, o seu específico modo de dizer as coisas, é a sua beleza, que nessa poética “é apenas uma força suave e insensível”, que, enquanto numa tela explodiria de imediato, num livro, se esconde, age por persuasão, “acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê”.

O prazer estético puro, dos discursos de Rousseau, provin-

dos dos seus sentimentos de indignidade e insatisfação da sociedade do letramento, da poderosa razão, são *atitudes poéticas* que só vem por acréscimos. É isso que “*predispõem* as paixões do leitor, sem que este se dê conta”; essa predisposição pode acontecer tanto para o entendimento quanto para a completa repulsa pelo entendimento de muitas das questões que Rousseau nega com tanta veemência; como a ocorrência do progresso da linguagem, a harmonia da música, a instalação do teatro na República de Genebra, a crítica a qualquer representação política, a polidez das artes, a falida educação positiva, a intolerância religiosa, o aperfeiçoamento das ciências e da técnica, se forem pensadas em si mesmas. E com a sua própria escrita, ocorre o mesmo, se o leitor passar a considerá-la “em si mesma”, por ela mesma tudo isso perderá completamente o sentido e restará apenas um contraste, que se reverterá na mais plena contradição e na mera excentricidade de um filósofo, que simplesmente pensa no “excessivo engajamento de seus contemporâneos filósofos”, que, a partir de um otimismo exagerado do progresso da razão isso contribuiria mais ainda na corrupção do gosto, na degeneração das paixões e na própria decadência do progresso e da civilização; e de forma mais excêntrica, também seria encarado, o fato de Sartre (2004, p. 22) dizer que, “o engajamento prejudica a arte de escrever”, como premeditação do próprio assassinato da literatura. Porém, todas essas coisas podem ser ditas de diversas formas, por inúmeras expressões artísticas, o conteúdo pode até sugerir o estilo, mas não o comanda; ainda com Sartre (2004, p. 22), “não há temas situados *a priori* fora da arte literária”; por isso Rousseau alternou suas expressões, realizou verdadeiras variações na tonalidade da sua linguagem para escrever sobre diversas coisas; por circunstâncias, por problemas em aberto, solicitações, expectativas, puro deleite, nesse sentido, Sartre observa que “a arte

não perde em nada com o engajamento”, muito pelo contrário, são descobrimentos de novas linguagens.

Todas essas obstinações que aparecem nos livros de Rousseau por trás das razões da razão, em que sentimos as razões do coração, seus sentimentos virtuosos, mas também, seus vícios, mesmo não convencendo mais em alguns pontos, mas, sua representação das paixões, ainda nos toca e nos comove. Sartre (2004, p. 26-27), então aponta:

Assim, quando um livro apresenta pensamentos inebriantes que oferecem a aparência de razões só para dissolverem sob o nosso olhar e se reduzirem às batidas do coração, quando o ensinamento que se pode extrair dele é radicalmente diferente daquele que o autor quis dar, chama-se a esse livro mensagem. Tanto Rousseau [como tantos outros], nos enviaram mensagens [...].

3 CONCLUSÃO

Portanto, a atitude literária da *poética tribunícia* de Jean-Jacques, ainda é a sua mensagem, “expressão involuntária” dos sentimentos de uma **bela alma**, indignada com uma sociedade movida por um excessivo progresso racional que, ao negar valores extremamente positivos e universalistas, acaba esquecendo-se do homem. Sartre (2004, p. 27) chama de *expressão involuntária*, por, considerar que, esses homens de que vem falando, “de Montaigne a Rimbaud, pintaram a si mesmos por inteiro, mas não intencionalmente e como por acréscimo”; mesmo Rousseau, que “fez retoques em suas *Confissões*” e não abandonou seu lirismo eminentemente romântico – mas, que só encontrou a recepção de suas expressões sentimentais no “lirismo demasiado nu dos românticos” –, passou suas mensagens involuntariamente. Desse modo, continua Sartre (2004, p. 27),

já que temos prazer em desarmar as artimanhas de Chateaubriand ou de Rousseau, em surpreendê-los na sua privacidade no mesmo momento em que se fazem de homens públicos, em deslindar as causas particulares de suas afirmações mais universais, pede-se aos recém-chegados que nos proporcionem deliberadamente esse mesmo prazer. Que raciocinem, pois, que afirmem, neguem, refutem e provem; mas a causa que defendem deve ser apenas a finalidade aparente dos seus discursos: a finalidade profunda é entregar-se sem o aparentar.

É fingir de fingimento, ou seja, é a mais pura literatura, uma subjetividade que se entrega sob a aparência de pura objetividade. Um discurso que surge aparentemente do nada, mas, no entanto, equivale ao silêncio, “um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História” (SARTRE, 2004, p. 28).

Chama-se a tudo isso arte literária e fornecem aos leitores a oportunidade de consagrar à cultura da subjetividade utilizando-as sem perigo, pois, “quem levará a sério o humanismo de Rousseau, sabendo que ‘Jean-Jacques’ colocou seus filhos num orfanato?”, questiona Sartre (2004, p. 28), mas quando as “contradições” internas e aparentes entre vida e obra se tornarem nulas, quando a mensagem, em sua profundidade incompreensível, nos tiver ensinado verdades supremas como “o homem não é bom nem mau”, então, será alcançado o objetivo principal, o leitor, que poderá finalmente perceber: “Tudo isso não passa de literatura” (SARTRE, 2004, p. 29). E graças à noção de *mensagem*, que Sartre afirma ser uma **alma** feita objeto, somente encontrada na intuição do *silêncio das paixões* ao encerrar um livro... Exatamente como fez Rousseau (1978, p. 352) no seu *Discurso sobre as ciências e as artes*: “e não bastará, para aprender tuas leis, voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões? Ai está a verdadeira filosofia”.

REFERÊNCIAS



CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: SALINAS FORTES, Luís Roberto. **Retrato Calado**. São Paulo: Marco Zero, 1988.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

**Da Faculdade do Juízo como fronteira entre a
estética e a política***
**The faculty of judgment as the border between
aesthetics and politics**



Luciano da Silva Façanha lucianosfacanha@hotmail.com
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Ana Jacira Borges Oliveira anacrilica@yahoo.com.br
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Resumo: A partir das concepções de Immanuel Kant e Hannah Arendt relativamente à Faculdade do Juízo, esse artigo busca analisar as possíveis conexões entre a nossa capacidade de julgar o belo, e a forma como a Arte Contemporânea articula valores estéticos, morais e cognitivos. Para tanto, apresenta alguns aspectos da apropriação que Arendt faz do juízo estético do gosto que julga o belo, considerando-o como uma categoria política, visando a uma possível associação das manifestações públicas da Arte Contemporânea à ação política de caráter público.

Palavras chave: arte; juízo; política; Kant; Arendt.

Abstract: From the ideas of Immanuel Kant and Hannah Arendt regarding Faculty of judgment, this article seeks to analyse the possible connections between our ability to judge the beautiful,

*Extraído de *Griot: Revista de Filosofia*, vol. 16, núm. 2, pp. 221-235, 2017.

and the way in which contemporary art articulate aesthetic values, moral and cognitive. To this end, presents some aspects of appropriation that Arendt makes aesthetic judgment of taste who thinks the beautiful as a political category, aimed at a possible Association of public manifestations of contemporary art to the political action of public character.

Keywords: art; judgment; politics; Kant; Arendt.

1.Introdução

A arte está condicionada à existência humana, pois revela o extraordinário em sua vivência cotidiana. Através dos tempos a arte do homem permanece no mundo e gera sentido, forma, atitude, transformação. Atualmente, as linguagens artísticas aboliram as fronteiras que delimitam técnicas e expressões autônomas, o que torna improvável uma tentativa de definição dos campos de atuação do artista. Por outro lado, as necessidades de consumo e os critérios que definem valor de mercado, ditam muitas vezes a forma do que se poderia chamar de produto artístico. A crise relativa à representação, à noção de arte como obra e à instituição cultural como campo de validação artística, aponta para problemas que evidenciam as mudanças ocorridas no universo das artes visuais a partir dos rompimentos realizados pelas vanguardas no século XX.

Nesse contexto, dentre as expressões artísticas que se destacam na contemporaneidade, temos a arte pública. Cada vez mais, indivíduos e coletivos, se expressam publicamente por linguagens poéticas que misturam performance, instalações, vídeos, murais, dentre outros formatos, e que buscam romper, inclusive, com a noção de validade e qualidade artística, que a arte, enquanto instituição, tem perpetuado. Será que a arte que se apresenta no espaço público pode ser pensada

como uma ação pública de caráter político? E ainda, a compressão do Juízo estético kantiano ajuda a pensar a atuação pública da Arte Contemporânea? Assim, a tarefa de pensar a arte como ação pública requer uma investigação das possíveis implicações existentes entre a faculdade humana de julgar o belo conforme estruturado por Kant e a interpretação que Hannah Arendt faz do juízo estético kantiano, observando a noção de juízo “alargado”, com vistas a uma consideração sobre o caráter público das artes visuais na contemporaneidade. Nossa hipótese relativa ao caráter público e político da arte, na atualidade, considera que através da interpretação que Hannah Arendt faz do juízo estético kantiano é possível observar a arte como uma forma de expressão política que permite tanto ao sujeito se colocar publicamente quanto às instituições conduzirem suas ideologias aos cidadãos.

Esse processo foi feito a partir de uma observação da analítica do belo que compõe a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, bem como da apropriação que Hannah Arendt faz do juízo estético kantiano, considerando-o como uma categoria política, por uma hermenêutica do contexto vivido pela pensadora, em articulação com o momento das vanguardas modernas e com as artes visuais na contemporaneidade. Assim, o objetivo do presente trabalho é observar as possíveis relações entre a capacidade que a arte tem de sensibilizar o público e as concepções relativas ao juízo reflexivo que, em Kant, está associado ao belo na natureza e na arte e que, em Hannah Arendt, tem relação com a política e com o estar entre homens, que possibilita a existência de um espaço público.

2. O Juízo estético kantiano

Em Kant, o objeto é ajuizado como belo pela faculdade da imaginação e não pelo entendimento. Em sua terceira crítica, a representação se refere ao sujeito e a seu sentimento de prazer

e desprazer. Assim, o sujeito é o fundamento de determinação e o objeto é referência das representações relacionado ao sujeito. Consequentemente, o sentimento de prazer e desprazer funda uma faculdade de distinção e ajuizamento.

No parágrafo três da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant define o que está entendendo por complacência, a saber, “sensação de um prazer”, ou seja, algo que nos apraz, que nos agrada, e isto pode ser pensado para qualquer faculdade com a mesma propriedade, pois “todas tendem para um objetivo que é para elas um deleite”, ou seja, o que está em questão é o “o agrado na sensação de seu estado”, que Kant chama também de “efeito sobre o sentimento de prazer” ou complacência. Mais adiante ele diz que não está falando daquela sensação da 1ª Crítica, isto é, da intuição empírica, não é a percepção de um objeto dos sentidos. Essa sensação ou complacência da qual ele fala, se refere ao sujeito e não ao objeto, como é o caso da que ele apresenta em sua teoria do conhecimento. Assim, a complacência não é um conhecimento ou sensação objetiva, ela é uma sensação subjetiva, pois refere-se ao agrado. A complacência é o efeito sobre o sentimento de prazer, não é a intuição empírica, não é a percepção de um objeto dos sentidos. É uma sensação subjetiva que se refere ao agrado (KANT, 2008, p.50-51).

Na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant faz uma análise do belo segundo a qualidade, a quantidade, a relação dos fins e a modalidade da complacência no objeto. Assim, com relação à qualidade, julgamos o objeto como belo representando este objeto pela faculdade da imaginação e não pelo entendimento, pois o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, ele não é lógico e sim estético. Seu fundamento de determinação é subjetivo. A referência da representação é objetiva, porque não designa nada no objeto, “mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação” (KANT, 2008, p.48). Nessa representação o

ânimo torna-se consciente, pois é referido ao sujeito somente.

Se a complacência estiver ligada à representação da existência de um objeto, dizemos que há interesse. Desta forma, esta complacência refere-se à faculdade de desejar e a seu fundamento de determinação. Quando julgamos se algo é belo, não importa a existência do objeto, da coisa, importa o juízo que fazemos na contemplação – intuição ou reflexão. Interessa o que eu faço da representação do objeto em mim. É assim que Kant nos diz que “não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito complacientemente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz”. (KANT, 2008, p.50).

Parece haver aqui uma oposição entre a complacência pura e desinteressada do juízo de gosto e a complacência ligada a interesse. Rompendo com a tradição platônica que associa o belo à ideia de bem, Kant observa que o agradável, o belo e o bom diferem quanto às representações do sentimento de prazer e desprazer. Assim,

O agradável, o belo, o bom, designam, portanto, três relações diversas das representações ao sentimento de prazer e desprazer, com referência ao qual distinguimos entre si objetos ou modos de representação. Também não são idênticas as expressões que convêm à cada um e com as quais se designa a complacência (Komplazen) nos mesmos. Agradável chama-se para alguém, aquilo que o deleita; belo aquilo que meramente o apraz, bom, aquilo que estimado, aprovado, isto é, onde é posto por ele um valor objetivo (KANT, 2008, p.54).

Para Kant, somente o modo de complacência pelo belo é um modo de complacência desinteressado e livre. A complacência (concordância), no caso do agradável, refere-se à inclinação, no caso do belo, refere-se ao favor e no caso do bom refere-se ao respeito. O favor é a única complacência livre, pois todo interesse pressupõe uma necessidade ou a produz, o que não permite a liberdade do juízo sobre o objeto. Desta forma, relativamente à qualidade, “o

gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo”. (KANT, 2008, p.55).

O juízo de gosto reivindica a sua validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos e esta é uma reivindicação de universalidade subjetiva. Se uma pessoa toma algo por belo, atribui a outros “a mesma complacência, não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas” (KANT, 2008, p.57). Não se pode dizer que cada um possui um gosto particular, pois isso equivaleria dizer que não existe gosto algum. Assim, a qualidade subjetiva do juízo pode ser chamada de validade comum, que designa a validade da referência de uma representação ao sentimento de prazer e desprazer. O juízo sobre o agradável é o gosto dos sentidos e o juízo de gosto sobre o belo é o gosto da reflexão, ambos são juízos estéticos. Assim, com relação à quantidade, “belo é o que apraz universalmente sem conceito” (KANT, 2008, p.63).

O fim que comporta um interesse é aquele que é considerado como fundamento da complacência. Se o fim incide sobre o objeto de prazer, não pode haver fim subjetivo como fundamento do juízo de gosto. O que ocorre é a conformidade a fins subjetivos na representação do objeto, sem qualquer fim. O que ocorre é a simples forma da conformidade a fins. Segundo Imaculada Kangussu, em seu texto *Juízos de Kant*, é importante ter em mente, quando se fala de conformidade a fins em Kant, o contexto da época da redação da *Terceira Crítica*, quando a expressão possuía significação diferente daquilo que entendemos hoje como uma finalidade a ser alcançada. Assim,

algo é considerado conforme a fins, quando suas partes estão co-ordenadas, entrelaçadas em uma relação que faz com que o todo não seja um mero ajuntamento de partes avulsas, mas sim uma unidade harmônica. A co-ordenação interior, relação interna de harmonia entre as partes, que pode por nós ser percebida na forma, independentemente de sabermos a finalidade à qual se destina o objeto, nos causa prazer (KANGUSSU, p.26).

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação é o prazer. O prazer estético possui a causalidade de manter, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e a ocupação das faculdades de conhecimento. Kant observa que uma cor, um som, são considerados belos pela maioria das pessoas, na medida que são puros. Essa determinação concerne à forma e é uma determinação que pode comunicar-se universalmente. A forma constitui o fundamento de toda disposição para o gosto. Nas artes visuais a forma vem a partir do desenho e na música, a partir da composição, e em ambos os casos, constituem o verdadeiro objeto do juízo de gosto puro. Será que a beleza pode ser incorporada ao conceito de perfeição? Segundo Kant,

O juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de um fim determinado (KANT, 2008, p. 74).

Portanto, considerando a conformidade a fins, Kant nos diz que “beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim” (KANT, 2008, p.82).

3. A visão arendtiana

Para Hannah Arendt, na era moderna, a política passou a ser apenas uma função da sociedade. A sociedade, e não a política,

passou a ser vista como o oposto da privacidade moderna. Em nosso mundo atual, cada indivíduo tanto é habitante da Terra quanto de seu país, e Arendt considera que, em meio a esse quadro, os homens modernos foram arremessados para dentro de si mesmos. Em *A crise na cultura: sua importância social e política*,² Hannah Arendt constata que: “O derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista” (ARENDR, 2009, p.252). Para a autora, o artista é o autêntico produtor dos objetos mais duradouros da cultura, aqueles que a civilização deixa atrás de si como o testemunho duradouro do seu espírito e que, na sociedade de massas é consumido, correndo o risco de ser destruído.

Podemos pensar com Hannah Arendt que no espaço público, o indivíduo se liberta das considerações próprias de sua subjetividade, e adentra o domínio político, o domínio do agir e do falar. O quem “fulano” é se evidencia mais que as qualidades e talentos individuais que ele possua. Assim, o domínio político se opõe ao domínio no qual vivem e fazem seu trabalho o artista e o fabricante. No domínio próprio a esses, o que importa é a qualidade e o talento do fabricante e a qualidade das coisas que ele fabrica. O gosto não julga essa qualidade que está além de discussão e que, assim como a verdade, é coercivamente evidente. Segundo Arendt, a qualidade da obra de arte é auto evidente. O gosto, como atividade da mente culta, aparece quando há uma ampla difusão

²Segundo Leonel Ribeiro dos Santos, os principais tópicos que norteiam o texto de Hannah Arendt sobre a crise da cultura são: A política e a arte como fenômenos do espaço público; A cultura e a arte enquanto partilha e gozo da humanidade e como aquilo que dá sentido à política; A ideia de uma comunidade de humanidade fundada não na lógica ou nas prescrições morais, mas no sentido de gosto ou juízo estético; O reconhecimento de que teria sido Kant o primeiro filósofo a ver esses aspectos, na análise que faz do juízo de gosto, ao propor a noção de “modo de pensar alargado” de apreciação e prazer desinteressado, do juízo reflexionante mediante o qual o indivíduo é capaz de colocar-se no lugar do outro e no espaço de comum razão humana para formular e apreciar os seus próprios juízos; Por conseguinte a tese, depois insistentemente repetida, de que é na primeira parte da *Crítica do Juízo*, e não na *Crítica da Razão Prática* (nem nas outras obras e escritos onde Kant expressamente expõe a sua filosofia moral e política) que se deve procurar a verdadeira filosofia política de Kant. (SANTOS, 2007).

da consciência-de-qualidade, onde o “verdadeiro belo” é facilmente reconhecível. Ele discrimina e decide entre qualidades e, introduz no âmbito da fabricação e da qualidade, o fator pessoal, humanizando o mundo do belo (ARENDDT, 2009, p.279).

A autora considera que os romanos foram um povo intensamente político porque a vida para eles encontrava sentido entre homens. Em seu texto sobre a crise da cultura, ela utiliza o humanismo romano para ilustrar o sentido em que o gosto é a capacidade política que humaniza o belo e cria uma cultura. O vocábulo *humanitas* foi empregado para traduzir o termo grego *filantropia*, usado pelos gregos com relação a deuses e governantes. A *humanitas* romana aplicava-se a homens livres sobre todos os aspectos e a questão da liberdade era fundamental para eles. Destacando Cícero, a autora lembra que o filósofo estoico considerava ser “uma questão de gosto preferir a companhia de Platão e de seus pensamentos, mesmo que isso nos extravie da verdade” (ARENDDT, 2009, p.280). Segundo interpretação de Arendt, o humanista não é um especialista, exerce uma faculdade de julgamento e de gosto que está além da coerção das especialidades. Desta forma, Cícero recusa-se a ser coagido, ainda que pela verdade ou pela beleza. O humanismo de Cícero - resultado da *cultura animi* - tem a tarefa de mediar e julgar as atividades políticas e as atividades fabris em suas oposições. “Enquanto humanistas, podemos nos elevar acima desses conflitos entre o político e o artista do mesmo modo como nós podemos elevar em liberdade acima das especialidades que todos aprendemos e exercemos” (ARENDDT, 2009, p.280). Assim, podemos estar acima das especialidades se exercitarmos nosso gosto. A autora reforça a importância do pensamento romano que considerava culta a pessoa que soubesse escolher sua companhia entre homens, entre coisas e entre pensamentos, tanto no presente como no passado.

Segundo Arendt, o elemento comum à arte e à política é que ambas são fenômenos do mundo público e o que mediatiza o conflito entre o artista e o homem de ação é a *cultura animi*, ou seja, a posse de um espírito tão formado e tão cultivado que podemos confiar nos que o possuem para vigiarem e cuidarem de um mundo de aparições cujo critério é a beleza. Cícero atribuía essa cultura a uma educação filosófica e os que recebem essa educação estão em condições de abordar as coisas como simples “espectadores”, sem desejo de se apropriarem delas para si mesmos (SANTOS, 2007, p.163).

Para a autora em questão, o nosso senso de realidade depende da aparência e da existência de um domínio público. Assim, ela lembra que o termo público se refere ao que aparece em público e pode ser visto e ouvido por todos. Constitui a realidade e também o próprio mundo, por ser comum a todos nós. “A importância de ser visto e ouvido por outros provém do fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes” (ARENDRT, 2010, p.70). Pensando a cultura a partir da noção de gosto presente na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, Arendt chama a atenção para a qualidade pública da beleza e observa que o gosto parece decidir como o mundo deve ser visto e ainda, quem pertence a um mesmo grupo ou classe. Assim, “o gosto é a capacidade política que verdadeiramente humaniza o belo e cria uma cultura” (ARENDRT, 1992, p.279). Ele é posto, então, como um campo que possibilita o exercício da ação livre e da escolha consciente. A autora lembra que entre os gregos, a palavra gosto era usada para indicar os elementos discriminadores, discernidores e ajuizadores de um amor ativo à beleza - *philokalein met euteleias*.

A partir desta concepção, Hannah Arendt encontra em Kant, na primeira parte da *Crítica do Juízo*, uma filosofia política, “a genuína filosofia política kantiana disfarçada sob a análise do juízo estético de beleza” (SANTOS, 2007, p.157). Essa obra contém uma analítica do belo, do ponto de vista do espectador que julga, partindo do fenômeno do gosto em

conexão ativa com o que é belo. Na *Crítica do Juízo*, não basta estar em concórdia com o próprio eu, como no caso das razões teórica e prática. É necessário ser capaz de pensar no lugar dos outros, ter uma mentalidade alargada. Assim, o juízo alude à concórdia potencial com outrem, onde o processo pensante é uma antecipada comunicação com outros, com quem devemos chegar a um acordo. A validade do juízo é obtida deste acordo potencial e os juízos devem se libertar das condições particulares que não são adequadas ao espaço público. Enquanto modo alargado de pensar, o juízo sabe como transcender suas próprias limitações individuais. O modo alargado de pensar, enquanto juízo, não pode funcionar em estreito isolamento ou solidão e precisa da presença do outro em cujo lugar deve pensar. Desta forma, o juízo, para ser válido, depende da presença de outros. Ele não é universalmente válido e “suas pretensões à validade nunca se podem estender além dos outros em cujo lugar a pessoa que julga colocou-se para suas considerações” (ARENDDT, 2009, p.275). Portanto, quem julga é quem pertence ao domínio público e o que ele julga são os objetos do juízo que aparecem no domínio público. Tendo como referência o próprio Kant, Hannah Arendt afirma que o juízo é

a misteriosa capacidade do espírito pela qual são reunidos o geral, sempre uma construção espiritual, e o particular, sempre dado à experiência sensível, é uma ‘faculdade peculiar’ e de modo algum inerente ao intelecto, nem mesmo no caso dos “juízos determinantes” – em que os particulares são subordinados a regras gerais sob a forma de um silogismo -, porque não dispomos de nenhuma regra para as *aplicações* da regra. Saber como aplicar o geral ao particular é um ‘dom natural’ suplementar, cuja ausência é ‘comumente chamada de estupidez, e para tal falha não há remédio’. A natureza autônoma do juízo é ainda mais óbvia no caso do ‘juízo reflexivo’, que não desce do geral para o particular, mas vai ‘do particular ... até o universal’, quando determina, sem qualquer regra geral, que ‘isto é belo’, ‘isto é feio’, ‘isto é certo’, ‘isto é errado’; e, aqui, por um princípio direto, o julgar ‘só pode adaptar (se) como uma lei de si mesmo e para si mesmo (ARENDDT, 1992, p.55).

Segundo Leonel Ribeiro dos Santos, através de suas preocupações que envolvem filosofia e política, Arendt fez uma descoberta pessoal relativa à importância da ação do espírito exercida no julgar e no juízo. Porém não foi buscar essa capacidade no juízo determinante, que tem função lógico-cognoscitiva, mas na faculdade do juízo reflexionante, que tem a função de compreender e dar sentido ou reconhecer a pertinência. Na *Crítica do Juízo*, Kant apresenta a liberdade como um “predicado” da imaginação e não da vontade. O poder da imaginação é associado ao pensamento político, que é uma forma ampla de pensar, pois nos dá a capacidade de estar no lugar do outro. O autor lembra que, ao afirmar que a atividade política é própria da faculdade de julgar, Hannah Arendt recusa a interpretação que vê como conceito principal da filosofia política de Kant, o imperativo categórico (SANTOS, 2007, p.160). Nesse compartilhar-o-mundo, o julgamento se torna uma atividade importante, talvez a mais importante. Se Kant descobriu este fenômeno do julgamento como um compartilhar com os outros, com todas as implicações políticas que se relacionam ao julgamento, ao examinar o fenômeno do gosto, ele o fez enfrentando o princípio segundo o qual gosto não se discute. Mas ao fazer isso, não subordinou o juízo a regras universais e invocando, ao contrário, uma racionalidade argumentativa “dado que temos a expectativa de que o mesmo prazer que experimentamos pode ser partilhado com outros, então o gosto é um assunto de debate, pois apela ao acordo e consentimento de cada qual” (SANTOS, 2007, p.165).

O gosto se opõe aos “sentimentos íntimos” na medida em que apela ao senso comum. Tanto em juízos estéticos quanto em juízos políticos, tomam-se decisões e as decisões são determinadas por certa subjetividade. Elas decorrem do fato de cada pessoa ocupar um lugar seu, do qual observa e julga o mundo e porque o mundo é um

dados objetivos, e comum a todos os seus habitantes. “A atividade do gosto decide como esse mundo, independentemente de sua utilidade e dos interesses vitais que tenhamos nele, deverá parecer e soar, o que os homens verão e ouvirão nele” (ARENDT, 2009, p.276).

O juízo de gosto julga o mundo em sua aparência e temporalidade. Possui um interesse pelo mundo desinteressado, quando pensado pela ótica dos interesses vitais dos indivíduos e pela ótica dos interesses morais do eu. Esses interesses não estão implicados no gosto e são considerados arbitrários. Eles não forçam a um acordo, não são juízos sobre fatos demonstráveis ou verdade racionalmente provada.

Para Hannah Arendt, a cultura e a política se relacionam mutuamente porque não é a racionalidade que está em jogo e sim o juízo e a decisão. Nossa análise baseada no senso comum está intimamente ligada à aparência, mais precisamente à bela aparência, mas também àquilo que aparece pela aparência, e gera valor; provoca juízo de valor.

A arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim, assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo. O fato deste sentido não estar dado e poder ser de muitas maneiras é o que nos permite ler a autonomia como a garantia de um território experimental (Osório, p. 227).

Assim, a faculdade do juízo refere-se a uma capacidade autônoma relativamente ao pensar e ao agir, e com relação ao fazer artístico e à mentalidade alargada, temos que a arte oferece uma ponte entre o pensamento e a ação, pois “é o espectador e não ator que detém a pista para decifrar o sentido dos assuntos humanos” (SANTOS, 2007, p.171).

Se a arte passa a ter na modernidade, uma função política, e se a crise na cultura está relacionada ao consumo da obra de arte

na sociedade de entretenimento, então a arte passa a exercer na sociedade de consumo papel ideológico, que deve ser apropriado pelo artista como produtor da obra de arte e pelo sujeito em geral, no seu livre exercício do gosto. No texto sobre a crise da cultura, o problema apresentado pela autora com relação à arte na sociedade de massas não é a popularização dos produtos culturais, mas sim a sua destruição, a alteração de sua natureza, ao serem reescritos, condensados ou resumidos a kitsch para o cinema, ameaçando transformar a cultura em mera função para o processo vital da sociedade.

4. Arte e política

Dentre as teorias da Arte Moderna que deram origem a expressões artísticas de vanguarda, destacam-se as ideias do artista Marcel Duchamp que, com seus *ready-mades*, questionou a noção de preciosidade do objeto artístico. O *ready made* transfere o valor de obra de arte para um objeto comum, “retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situando-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético” (ARGAN, 1992, p. 358). Ao nomear um aparelho sanitário com o título de fonte e apresentá-lo como obra em um salão, Duchamp demonstrou que o valor artístico daquele objeto estava no juízo que um sujeito fazia dele³, e que o que determina o valor estético é uma atitude diferente, um ato mental, e não a maestria técnica. Ele foi um pintor de ideias e chamava a pintura de *olfativa*, pelo cheiro da terebintina, e *retiniana*, por ser puramente visual. Considerava a *metaironia* como uma lei das artes por ser inerente ao próprio espírito, sendo que essa ironia se torna afirmativa ao negar sua própria negação (PAZ,

³Não podemos deixar de observar aqui a relação com as concepções arendtianas no que concerne ao juízo estético kantiano e que serão colocadas no terceiro capítulo.

2012, p.10). Assim, abandonou a pintura tradicional abraçando o movimento dadaísta. Duchamp torna-se então, um dos principais representantes do movimento que pregava a substituição da obra de arte pelo *ato estético*. Para Giulio Argan, o Dadaísmo surge como uma contestação de todos os valores, aos quais incluíram a arte. Esse movimento ocorreu simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos, em um momento em que a crise na cultura promovida pela Primeira Guerra Mundial torna-se a crise dos valores que sustentam a noção de arte. Dessa forma, a preocupação da arte dissocia-se de valores culturais que remetem ao status da burguesia e ao *filisteísmo*, evidenciando o acaso *nonsense*, e a arte se transforma, então, em existência.

Após a Segunda Guerra Mundial, o centro da cultura artística moderna passa a ser Nova York. Os americanos se apropriam, então, da arte europeia. A *action painting*⁴ e a arte pop são resultados de uma maneira diferente de fazer arte no novo mundo: a criação imediata de “fatos estéticos” (ARGAN, 1992, p.507). Os exilados que chegam aos Estados Unidos também fazem experiências com a performance. Membros da Bauhaus, dentre outros, criam o Black Mountain College, que adquire fama como instituição experimental. Ao mesmo tempo, John Cage e Merce Cunningham desenvolvem propostas com o som e o ruído e passam a realizar apresentações que buscam lidar com a “totalidade do campo sonoro”, cuja inspiração remete ao zen-budismo. Em 1952, Cage chegou à *Obra silenciosa*, experiência radical onde nenhum som era produzido intencionalmente, evidenciando que, como tudo

⁴Jackson Pollock por exemplo, assim se referia a sua produção artística: Quando estou no meu quadro não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de “conhecimento” é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc, porque o quadro tem uma vida própria. Procuo deixar que esse mistério se revele (CHIPP, 1999, 556).

na vida, a arte não é nem boa nem má (GOLDBERG, 2006, p. 113). Na década de 60, estrangeiros e americanos que haviam participado do curso de Cage, criaram o movimento *Fluxus*, que não se caracterizava como escola ou grupo de artistas e sim como “um modo de viver”. O *Fluxus* foi comparável ao Dadaísmo e militou intensamente em todos os setores da criação artística, influenciando de diversas maneiras a Arte Contemporânea (GLUSBERG, 2005, p.133-136).

Nos anos 60 e 70, período de grande produção de Hannah Arendt, a arte reflete a negação à narrativa, ao Academicismo, ao drama e ao Expressionismo. Nesse período, a produção artística preocupa-se com a abstração. Em 1965, a coreógrafa Yvonne Rainer escreve o *Manifesto da Renúncia*, no qual nega os vários elementos que compõem a narrativa, tais como transcendência da imagem, heroísmo, estilo e outros. Kátia Canton observa que a estratégia utilizada era a adoção de métodos anti-ilusionistas ou antinarrativos, pois o ilusionismo na arte gera identificação entre espectador e obra, revelando significados. Em contrapartida Canton afirma que

O uso consistente da narrativa tornou-se progressivamente uma âncora para a representação contemporânea. A década de 80, chamada nos Estados Unidos de a era dos yuppies-dos jovens urbanos que enriqueceram com o mercado financeiro – substituiu as experiências da vanguarda e o senso de comunidade artística por um recrudescimento do consumismo e um fascínio pela opulência (CANTON, 2001, p.19).

No decorrer do século XX e através das experiências mais variadas e radicais, o objeto artístico foi sendo questionado, apropriado e desmaterializado. Dele se diz que é feito para a contemplação e que possui autonomia, com presença e entidade material bem definida. Pode assim ser vendido ou transportado e é feito para o olhar do espectador, cujas relações formais possuem

objetividade. Muitas vezes são criados com intenções mágicas, religiosas ou políticas, mas, geralmente, correspondem ao interesse do mercado e ao espaço destinado a eles em instituições culturais (ROCHA, 2002, p.77). Nesse contexto, a relação entre os produtos das vanguardas e o conceito de obra de arte se torna problemática. Mas, será que o conceito de obra entrou em crise ou, por outro lado, foi uma determinada noção de obra que se tornou problemática?

Para Peter Bürger, em sentido amplo, a obra de arte é definida como a unidade do geral e do particular. Este autor diferencia obra orgânica – simbólica - de obra não-orgânica - alegórica. No caso da obra orgânica, ele considera que não há mediação na sua relação com o geral e na não-orgânica, que há mediação entre o particular e o geral. As obras não-orgânicas são as de vanguarda que, mesmo nas versões mais radicais, relacionam-se com a categoria de obra, embora de forma negativa, onde o próprio ato de provocação assume o lugar da obra. “É fato histórico, entretanto, que também depois dos movimentos de vanguarda obras de arte continuaram a ser produzidas, e que a instituição arte acabou por se mostrar resistente ao ataque vanguardista (BÜRGER, 2008, p. 120).

Vivemos hoje uma fase pós-vanguardista, onde podemos observar que a categoria de obra de arte foi restaurada e ampliada - os *ready mades* e *objet trouvé*, por exemplo, são ressignificações de objetos retirados casualmente de contexto não-artístico -, passando a conviver com os procedimentos inventados pelas vanguardas. Além disso, a instituição arte continua a existir e não foi integrada à *práxis* vital. Para Peter Bürger, toda produção artística da atualidade deve considerá-la e não pode negar sua verdade. Isso ocorre porque as vanguardas se tornaram fato histórico e seus procedimentos reativos se tornaram produtos da instituição arte, que não perdeu sua autonomia e não se

tornou parte da vida cotidiana. Porém, isso não significa dizer que as vanguardas tenham sido invalidadas, pelo contrário, elas destruíram o conceito de obra orgânica e colocaram em seu lugar a obra não-orgânica. (BÜRGER, 2008, p. 118).

A superação das vanguardas remete à Pós-modernidade. Eleanor Heartney pontua o surgimento do estilo pós-moderno por volta dos anos 80, resultado da junção do pós-modernismo e pós-estruturalismo. Novos princípios passaram a reger a atividade artística, ocorrendo uma revolução contra a fé modernista relativa à universalidade da arte, progresso artístico e qualidade intrínseca da obra, dentre outras convicções modernas. A definição daquilo que, na contemporaneidade, se afirmou como Pós-moderno, se dá de forma reativa, pela negação da Modernidade. Assim, o Pós-modernismo pode ser uma reação ao modernismo, um retorno ao que antecede o modernismo ou continuação de tendências iniciadas no modernismo. Enfim, definir pós-modernismo só é possível em presença do moderno (cf. HEARTNEY, 2002: 6). Porém, podemos dizer que o que caracteriza a pós-modernidade é a remoção da realidade, sem que tal remoção seja sentida pelo público. Eleanor Heartney exemplifica essa proposição citando a guerra do Golfo, que trouxe ao público televisivo imagens semelhantes a jogos de videogame, o que resultou em uma noção abstrata de guerra. A autora diz que, tais situações, sustentam o dogma pós-moderno no qual nossa compreensão de mundo é baseada em imagens mediadas onde cada uma “afirma uma noção de que vivemos dentro da esfera de influência de uma mitologia invocada para nós pela mídia, pelo cinema e pela publicidade” (HEARTNEY, 2002, p.7).

Ao final da década de 80 ocorre na arte um retorno ao objeto, mas não um objeto de arte estetizado. Ele veio acompanhado de termos como “simulacro”, “hiper-realidade”, “cumplicidade crítica”

e “críticos do mercado”. Nos anos 90, a definição de arte passou a apresentar o reflexo de um percurso de experimentações das vanguardas desenvolvidas ao longo de século 20. De Marcel Duchamp, que trouxe para o mundo da arte os *readymades*, passando pela arte conceitual nas décadas de 60 e 70, que priorizou o processo, das propostas artísticas que substituíram o valor do produto enquanto artesanias, até à utilização pelos artistas de meios tecnológicos, os limites do universo artístico se desmancharam. Nesse momento, questões como a “morte da pintura” perderam o sentido, não cabendo mais discussões acerca dos suportes. Pintura, escultura, instalações, objetos, textos e internet misturam-se e a preocupação com o sentido substitui aquela ligada ao meio. Essa busca de sentido que, por um lado, está voltada para as questões formais próprias da arte, por outro lado, persegue a compreensão da realidade, explorando universos variados, tais como a política, a economia, a educação e a cultura.

A produção contemporânea não é uma produção de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações realizadas no percurso do século 20 foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, dessa busca de sentido que se liga às especificidades de um novo contexto sócio histórico. (CANTON, 2001, p.30).

Assim, as pesquisas desenvolvidas pelas vanguardas foram apropriadas pelas novas gerações, que somaram a elas uma busca de sentidos e criando narrativas fragmentadas. Kátia Canton, baseada em pesquisa realizada através de questionário junto a artistas, diz que a maioria dos entrevistados definiu sua arte não por aspectos estruturais, e sim pela capacidade de se posicionar diante do mundo. A curadora afirma que a ação artística contemporânea é prioritariamente individual, pois não parte de um projeto sócio-político específico e não está ligada a movimentos ou manifestos. Baseada em formas de expressão íntima e pessoal para estabelecer sentidos, essa arte busca

conexão com o observador, pretendendo incomodar e levar a posturas diante do mundo e da vida. Para Kátia Canton

Arte é texto. É comentário sobre o tempo e a vida, que toma o corpo de uma escritura, tão subjetiva como o próprio alfabeto. Arte é hieróglifo, forma que clama sentido e sensibilidade. É conhecimento, flexível, porém imprescindível – um conhecimento que se abre ao observador como um estranho livro em que a narrativa contida se assume de acordo com seu próprio olhar (CANTON, 2001, p.37).

5. Considerações finais

O poético se distingue do discurso por sua ambiguidade, onde não há uma construção lógica da mensagem e a relação entre signo e mensagem é modificada. A ação poética contraria o encadeamento próprio à categoria de meios e fim, ressaltando a maneira de agir e convertendo a escolha do procedimento em objetivo (ROCHA, 2009, p.65). A intenção artística, nesse caso, gera um amplo espaço de reflexão que alarga nossa percepção, provoca reações variadas e, podemos dizer, “imprevisíveis”. A ação poética compartilha também da percibibilidade da ação. Ela se completa retrospectivamente na medida em que vai se constituindo no processo entre homens e por intermédio de suas significações de vida.

Porém, se a arte pressupõe o fazer do artista e o produto desse fazer, parece que o termo ação poética, em última instância, remete a uma fabricação da ação. O estudo da obra de arte em processo refere-se à Poiética – *poiétique* -, termo cunhado por Paul Valéry para estudar a gênese de um poema e ampliado por René Passeron para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra de arte, gerando a pesquisa em poéticas visuais sobre o modo de existência da obra se fazendo (REY, 2002, p.134). Porém, essa criação que a obra de arte na contemporaneidade instaura, se traduz

em processo que se faz entre homens, sendo constituída no ato mesmo do fazer. Essa diferença entre uma artesanania que transmuta forças elementares para a permanência do artifício humano, e um fazer-se que instaura processos entre artista e espectadores, remete à produção de sentido e à ideia de Hannah Arendt de arte como produto do pensamento. Ao mesmo tempo, confere à arte elementos daquilo que, em Kant, inverte a ordem da causalidade, ea representação do efeito passa a preceder a causa (LACOSTE, 1986, p.29).

Na Arte Contemporânea, e mais precisamente na arte pública, a obra não é estimada como valor para o mercado de trocas. O espaço no qual ela articula sentidos é o espaço das relações humanas em que os indivíduos se encontram entre pares por sua capacidade de pensar, refletir sobre questões comuns e exercer sua autonomia ao lidar com situações que levem à possibilidade de escolhas e conseqüente mudanças. As manifestações da Arte Contemporânea articulam significados de indivíduos através de uma mitologia urbana e instauram um espaço comum que possibilita a ação política a cada sujeito que entre em contato com esse espaço, uma vez que esta ação ocorre entre homens e em contextos reflexivos que possuem um espaço público comum.

Será que a arte promove uma abertura pública? Ao apreendermos determinado conteúdo, conseguimos obter um dado conhecimento, e isso se dá pela forma. O aparecer da arte como produto do pensamento pode apontar para uma comunicação pela mentalidade alargada que o juízo estético tende a promover. A descoberta da noção de informe leva a pensar sobre a transgressão de contextos instituídos, levando a outras possibilidades formais. Essa abertura da obra oferece contexto propício para pensarmos a arte como ação pública. Pela ação presencial da performance, por exemplo, temos as configurações do tempo na poética

contemporânea. Nesse sentido, a Arte Contemporânea evidencia a condição de pluralidade do homem no mundo.

As manifestações da Arte Contemporânea refletem a coletividade na construção da obra de arte, considerando o fazer que se constitui no próprio processo. Essa poética relaciona artista e espectador de forma imbrincada, articulando sentidos entre indivíduos e desencadeando processos imprevisíveis a partir de propostas pensadas com embasamento e pesquisa. As fronteiras que foram desmanchadas com relação às linguagens não comportam também as determinações existenciais dos condicionamentos humanos. Arte é obra, ação e trabalho, mas é principalmente, segundo Hannah Arendt, produto de um pensamento que, ao se alargar pela poética, produz reflexão e autonomia. Nesse contexto, cada indivíduo que nasce é provocado a pensar, opinar e criar, agindo e provocando novas reações imprevisíveis.

REFERÊNCIAS



ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. Uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção a.

ARENDR, Hannah. **A vida do espírito: o pensar/ o querer/ o julgar**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará - Ed. UFRJ, 1992.

_____. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **The human condition**. Chicago: University of Chicago

Press, 1998.

_____. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Origens do Totalitarismo:** anti-semitismo / imperialismo / totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Homens em tempos sombrios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Companhia de Bolso.

_____. **Lições sobre a Filosofia Política de Kant.** Org. Ronald Beiner. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** Rio de Janeiro: edições de Ouro, s/d. Coleção Universidade.

_____. **Ética a Nicômaco.** Ética a Nicômaco. Edição bilíngue e tradução de Maria Araújo e Julián Marías. Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

_____. **A Política.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** Tradução de José Antonio.

São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure.** Petrópolis: Vozes, 1997.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTA, Luís Inácio Oliveira. **Ação e Narração em Hannah Arendt.** Olhar, São Carlos, SP, ano 5, n.9, p. 54-62, dez., 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance.** Do Futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Revisão técnica de Kátia Canton. São Paulo: Martins fontes, 2006. Coleção a.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo.** São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JARDIM, Eduardo. **Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

KANGUSSU, Imaçulada Maria Guimarães. **Juízos Determinantes e Juízos Reflexivos.** Disponível em: http://www.academia.edu/1079286/Ju%C3%ADzos_de_Kant. Acesso em 23 de Abril de 2015.

KANT, Imanuel. **Crítica Da Faculdade do Juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte.** Rio de Janeiro: Jorge

Zahar, 1986.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MICHELI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Da arte e do espectador contemporâneos: Contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo**. Disponível em: www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/da_aete_e_do_espectador_contemporaneos:_contribuicoes_a_partir_de_hannah_arendt_e_da_critica_do_juizo/luiz_c_osorio_219-234.pdf. Acesso em 15 de julho de 2014.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Pulo: Perspectiva, 2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

ROCHA, Viviane Moura da. **A Rosa Cintilante: sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2002.

_____. **Ações Poéticas**. A Performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo. Tese de doutorado. Universidade Federal

do Rio Grande do Sul. Institutos de Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Leonel Ribeiro. **Da estética como filosofia política:** Hannah Arendt e a interpretação da Crítica do Juízo de Kant. In: Hannah Arendt: luz e sombra. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos.** Estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. **Por amor ao mundo:** A vida e a Obra de Hannah Arendt. Tradução de Antônio Trãnsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES:

Luciano da Silva Façanha contribuiu com as pesquisas em torno da Faculdade do Juízo em Kant e os possíveis diálogos com outros autores. Ana Jacira Borges contribuiu com as pesquisas sobre Hannah Arendt, principalmente, a forma como a autora se apropria da questão do Juízo estético em Kant e as formas como a Arte contemporânea realiza essas conexões.

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Filosofia e literatura: da antiguidade clássica à modernidade da ilustração. Seguido de 13 ensaios sobre filosofia e literatura
AUTOR	Luciano da Silva Façanha
PROJETO GRÁFICO	Yvan Viana e Sansão Hortegal
CAPA	Luana Andrade
PÁGINAS	479 páginas
FORMATO	170 mm por 240mm
TIPOGRAFIA	Old Standard TT Regular Corpo e numeração Old Standard TT Bold Título da Obra Kuenstler Script LT Std TT Título dos capítulos LT Perfume Corpo epígrafe

FILOSOFIA E LITERATURA

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À MODERNIDADE DA ILUSTRAÇÃO

Seguido de

13 ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA

Ao escrever sobre as relações entre filosofia e literatura, o Professor Luciano da Silva Façanha se inscreve numa bela linhagem filosófica brasileira, representada por Benedito Nunes, Gerd Bornheim e Bento Prado Júnior, todos autores que Luciano, muitas vezes, consulta e cita. Parece ter havido, nesta geração, menos medo de ler poetas e escritores, mesmo sendo filósofos - e filósofos sérios! Será que esta ousadia se perdeu por causa da especialização e da obrigação a “produzir” que caracteriza muito mais a academia de hoje? Como se tivéssemos pavor de não saber em qual categoria do famoso Curriculum Lattes devemos colocar nossos artigos ou, simplesmente, nossos projetos de pesquisa.

Neste contexto, é muito bom poder ler um livro que ousa retomar, hoje, a questão das relações entre filosofia e literatura.

Jeanne Marie Gagnebin

