

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO
E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ELAYNE DE ARAUJO PEREIRA

EDUCAÇÃO E FILOSOFIA EM ROUSSEAU NA PERSPECTIVA TEATRAL

São Luís

2023

ELAYNE DE ARAUJO PEREIRA

EDUCAÇÃO E FILOSOFIA EM ROUSSEAU NA PERSPECTIVA TEATRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para a obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

São Luís

2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Pereira, Elayne de Araujo.

Educação e Filosofia em Rousseau na perspectiva teatral
/ Elayne de Araujo Pereira. - 2023.
99 f.

Orientador(a): Luciano da Silva Façanha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, 2023.

1. Educação. 2. Filosofia. 3. Rousseau. 4. Teatro.
I. Façanha, Luciano da Silva. II. Título.

ELAYNE DE ARAUJO PEREIRA

EDUCAÇÃO E FILOSOFIA EM ROUSSEAU NA PERSPECTIVA TEATRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para a obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Orientador)

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Helderson Mariani Pires (Examinador Externo)

Doutor em Filosofia

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP)

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas (Examinador Interno)

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta pesquisa pudesse ser concretizada, principalmente à Universidade Federal do Maranhão, através do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

Ao professor Luciano da Silva Façanha, que aceitou orientar desde o início a minha jornada acadêmica nos encontros do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Rousseau- UFMA, e por quem tenho admiração e inspiração. Obrigada por tanto apoio e incentivo, mesmo quando os sentimentos e as crenças limitavam-me a encontrar satisfação na vida profissional e pessoal.

Aos membros da turma 12 do PGCult, em especial à minha amiga de sala Irlene da Silva, por todo incentivo e apoio ao longo dessa caminhada de 2 anos no mestrado.

Aos docentes do PGCult, por todas as contribuições para que a construção deste projeto fosse concluída, mesmo que o mundo estivesse passando por um momento incomum, como a pandemia de SARS-CoV-2 (Covid 19).

Às minhas amigas, Ana Beatriz Carvalho e Tainnara Hernandez, que me acolheram diante dessa nova fase da vida acadêmica, incentivando-me a enfrentar os obstáculos e na realização desta pesquisa.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio e incentivo na realização desta pesquisa.

“Adaptai a educação do homem ao homem e não ao que não  ele.”

Jean-Jacques Rousseau

RESUMO

O propósito do presente trabalho consiste em articular uma relação interdisciplinar entre Educação, Teatro e Filosofia a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau, especificamente com base nas obras *Discurso sobre as ciências e as artes*, *Emílio ou Da Educação*, e *Carta d'Alembert sobre os espetáculos*, esta última escrita como resposta à publicação do verbete *Genebra*, no volume VII da *Enciclopédia*. Rousseau, contrário à querela entre os philosophes que defendiam o projeto pedagógico do teatro, o refinamento das virtudes e dos costumes, utiliza-se do estudo sobre a condição humana para mostrar o quanto os espetáculos do progresso conduzem a corrupção dos homens em sociedade. Dessa forma, o filósofo expõe que o teatro não possui o poder de instruir como o iluminista d'Alembert ilustrou em seu verbete, ao esboçar que as leis sobre as companhias de comédias em Genebra deveriam ser revogadas para a formação dos jovens e dos cidadãos, como os gregos de Atenas. Assim, em um primeiro momento, investiga-se a educação dos homens sobre as artes, tomando como base a moral e a política desde os gregos, bem como a postura do filósofo Platão ao expulsar os poetas da cidade em sua República. Esse comportamento muito se assemelha à postura de Rousseau na modernidade com o “progresso” do homem em sociedade. Depois disso, identifica-se a crítica a respeito do projeto de instalação dos espetáculos no aperfeiçoamento do gosto e dos costumes, considerando a querela dos filósofos da ilustração: Voltaire, Diderot e d'Alembert à negativa de Rousseau sobre a poética teatral na República de Genebra. Em seguida, objetiva-se compreender a educação natural de Emílio diante da proposta da festa como caminho para a civilidade dos homens modernos. Por fim, conclui-se o entendimento sobre os desígnios de Rousseau em relação ao teatro e à educação gerada desde os antigos. Esses desígnios visavam a uma atualização da Paidéia grega na modernidade por meio das festas, de modo que os homens não se corrompessem com a depravação da sociedade através de um espetáculo cívico, em que há o extermínio da representação. Na festa, todos são iguais, sem a necessidade de mediações, merecendo a mesma quantidade de luz.

Palavras-chave: Rousseau. Teatro. Educação. Filosofia.

ABSTRACT

The purpose of this work is to articulate an interdisciplinary relationship between Education, Theater and Philosophy from the thought of Jean-Jacques Rousseau, specifically based on the works *Discourse on the Sciences and the Arts*, *Emilio or On Education*, *Letter d'Alembert on the spectacles*, the latter written as a response to the publication of the entry *Geneva*, no volume VII yes *Encyclopedia*. Rousseau, contrary to the quarrel between the philosophes who defended the pedagogical project of the theater, the refinement of virtues and customs, uses the study of the human condition to show how much the spectacles of progress lead to the corruption of men in society. In this way, the philosopher exposes that the theater does not have the power to instruct, as the illuminist d'Alembert illustrated in his entry, when he outlined that the laws on comedy companies in Geneva should be revoked for the education of young people and citizens, like the Greeks of Athens. Thus, at first, the education of men about the arts is investigated, based on morals and politics since the Greeks, as well as the position of the philosopher Plato when he expelled the poets from the city in his *Republic*. This behavior is very similar to Rousseau's position in modernity with the "progress" of man in society. After that, it identifies the criticism regarding the installation project of the shows in the improvement of taste and customs, considering the quarrel of the philosophers of illustration: Voltaire, Diderot and d'Alembert to Rousseau's denial about theatrical poetics in the *Republic of Geneva*. Then, the objective is to understand Emilio's natural education in face of the proposal of the party as a way for the civility of modern men. Finally, the understanding of Rousseau's designs in relation to theater and education generated since the ancients is concluded. These designs aimed at updating the Greek *Paidéia* in modernity through parties, so that men would not be corrupted by the depravity of society through a civic spectacle, in which there is the extermination of representation. At the party, everyone is equal, without the need for mediations, deserving the same amount of light.

Key words: Rousseau. Theater. Education. Philosophy

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A EDUCAÇÃO DO HOMEM SOBRE AS ARTES	13
2.1 A formação política e moral dos gregos	13
2.2 A educação poética da República	24
2.3 O restabelecimento das ciências e das artes para Rousseau	34
3 A QUERELA DO HOMEM MODERNO	43
3.1 O esclarecimento à luz da cena teatral	43
3.2 O teatro da depravação em Genebra	53
3.3 A negativa de Rousseau aos espetáculos	57
4 A EDUCAÇÃO NATURAL DO HOMEM	68
4.1 A formação negativa de Emílio	68
4.2 O espetáculo educacional de Rousseau	83
4.3 A festa cívica	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Antes de pontuar as concepções filosóficas de Rousseau quanto à questão da educação dos homens para a virtude e moral, torna-se indispensável percorrer o caminho que conduziu o pensamento do espírito grego na formação de todas as potencialidades humanas. Segundo Werner Jaeger (2013), os poetas eram homens do Estado com o mesmo poder do legislador da cidade. Os poetas Homero e Hesíodo se destacavam por terem formado o ideal universal do homem pelo conceito da *areté*, conhecida como virtude heroica e conduta moral que todos deveriam conquistar para ter as qualidades morais e espirituais na Paidéia grega. Contudo, no final do século VII a.C., com o desenvolvimento da pólis e o surgimento da filosofia para o direcionamento da vida dos gregos, Platão surge com o desígnio de estruturar uma cidade justa e ideal para os homens, desenvolvendo uma formação que pretendia educar o espírito, considerando um Estado afeiçoado à educação, tornando crucial a análise aos homens diante da formação para a verdade, justiça, virtude e belo, valores que eram defendidos pela República.

Com isso, o filósofo Platão mostra que os poetas, os sofistas e os adivinhos não estavam ajustados com a aproximação filosófica da verdade de modo preciso. Os notados homens do Estado, responsáveis pela formação dos gregos, acusava-os de imitadores por não seguirem as regras da poética trágica, principalmente na forma como a arte era utilizada para os homens cumprirem os deveres e as obrigações na cidade. De tal maneira, o resultado foi a decisão de expulsar os poetas da República por estarem desviando os jovens com narrativas de modelos de condutas dos deuses, distanciando-os da verdade e da virtude, revelando, caso a poesia sirva para a educação estabelecida, que ela precisa cercar-se dos acontecimentos apropriados a ordem moral da cidade.

Essa postura é retomada em pleno século XVIII, na modernidade, através da inquietação do movimento iluminista diante da condição humana em sociedade, apostando na razão como guia da saída da ignorância e no empreendimento do teatro como possibilidade de propagação das suas ideias. Dentre os principais representantes desse movimento, encontramos o filósofo Voltaire, conhecido como grande poeta trágico e que faz referência ao teatro do século XVII; o enciclopedista Diderot, com os escritos que propõem um novo gênero para os espetáculos; o matemático d'Alembert, com o verbete Genebra, insistindo na instalação do teatro na República de Genebra; e, para o espanto de todos os filósofos, Jean-Jacques Rousseau, com suas objeções a respeito do projeto pedagógico de instalação do teatro, fazendo uma análise da condição humana diante da moral e dos costumes da sociedade

que os filósofos pregavam em ajustar para o bem dos homens em sociedade através dos espetáculos.

Desse modo, o verbete *Genebra*, publicado no Tomo VII da *Enciclopédia* por d'Alembert, conduziu os filósofos que já atuavam politicamente e artisticamente na sociedade a uma querela filosófica sobre o teatro. O filósofo propôs a instalação do teatro para o aperfeiçoamento do gosto e dos costumes dos cidadãos, principalmente na condição de que as leis determinadas na cidade contra as companhias de teatro fossem revogadas, declarando que os espetáculos não eram tolerados por desconhecimento das vantagens para os magistrados da cidade, a qual “[...] reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas.” (D’ALEMBERT, 1993, p. 153).

Rousseau, apesar de fazer parte do empreendimento das luzes, em uma carta à resposta ao verbete de d'Alembert, pontuava que o poder dado ao teatro na educação converte-se em projeto enganoso para os homens. Em suas primeiras observações, acusa d'Alembert por levar aos homens da cidade, como de Genebra, um luxo desnecessário que toda a companhia necessita para estabelecer a instituição de um teatro e oferecer um espetáculo que é de desconhecimento para os versados ao trabalho e ao dever como cidadão, sem o menor tempo para perder diante de uma vida curta.

Nessa postura, Rousseau recorre à história do teatro para compreender o tão aclamado projeto pedagógico dos dramaturgos, considerando de imediato que o interesse dos célebres homens consistia apenas em alimentar o público a ir ao teatro, assistir peças que não tinham o poder de instruir para o bom gosto e costume. Isto pode ser entendido no próprio restabelecimento das ciências e das artes na sociedade ao levar os homens à depravação. O teatro, como parte da instituição da sociedade, corresponde apenas a um entretenimento aos homens, distanciando-os dos prazeres e do gosto ditados pela sua natureza.

A partir dessa ideia, Rousseau abre novamente a concepção de pensar sobre as artes, mesmo que os filósofos antigos já tivessem determinado o lugar dos poetas na sociedade para que não incutissem suas ideias na formação dos cidadãos, mas buscando entender como o projeto pedagógico assegurava o poder de instruir os cidadãos quando, na verdade, os espetáculos eram efeitos para homens que estavam com os hábitos e os costumes determinados pela sociedade.

Essa vertente parece oferecer um caminho pela própria ao afirmar que o homem nasce desprovido de tudo e que, por outro lado, ele nasce bom, mas, diante das convenções da sociedade, os homens devem ser ensinados desde a infância a ter uma boa virtude. Logo, somente a educação pode instruí-lo para se manter longe dos vícios, dos preconceitos e da

corrupção. Em vista disso, recorre-se ao romance pedagógico de Rousseau, designado de *Emílio ou da Educação*, no qual conta-se a história de Emílio, um aluno imaginário acompanhado por um preceptor da infância até a fase adulta. Emílio de Rousseau se conservará próximo da natureza, dispondo apenas das necessidades básicas e das experiências, antes de qualquer instrumento que pudesse orientar a vida em sociedade. Para que de fato aconteça, três mestres são indispensáveis para a formação, como a natureza, o homem e as coisas indispensáveis ao desenvolvimento das faculdades e dos órgãos, incluindo o fortalecimento do uso do seu corpo e a compreensão de como cada coisa e objeto o afeta.

Desse modo, Rousseau busca provar que somente a ordem natural poderá formar o homem completo, capaz de enfrentar as intempéries da vida, agindo tal como se fala, sem se submeter à opinião dos outros. Sua bondade natural estaria preservada de qualquer valor que não fosse a sua autoconsciência.

Por efeito, Rousseau afirma que não é parte do encargo da arte e muito menos do teatro o poder de educar os homens, principalmente quando o objetivo dos espetáculos está direcionado em agradar ao público. Ao colocar no palco as paixões desenfreadas e os costumes da sociedade para favorecer o interesse do público ao teatro, sobretudo quando se quer realmente educar pelo teatro, os espetáculos podem não agradar o gosto geral dos homens, mas, também, o teatro não teria público para os espetáculos, como os festivais gregos que insistem em copiar ao envolver todos da cidade no interesse sobre os personagens e as histórias representadas no teatro.

No desenvolvimento das potencialidades naturais de Emílio, Rousseau anuncia que seu aluno deverá ter acesso ao conhecimento da realidade dos homens em sociedade para ser instruído sobre o mundo e os homens. Na *Carta*, expõe que os espetáculos só servem para ilustrar a sociedade desregrada pelo progresso e vigiar o gosto e os costumes que circulam entre os homens, de modo que não declinem mais ainda na coletividade. O genebrino parece confrontar a postura filosófica dos dramaturgos, sobretudo por se posicionar em não deixar que as crianças copiem as imitações dos homens para que não aprendam modelos que estão longe de sua originalidade primitiva, delimitando todos os livros, as ciências, as histórias e os preceitos filosóficos dos grandes homens, preservando-os das convenções que não são de sua natureza.

Tal consideração nos leva ao propósito de articular uma relação interdisciplinar entre Educação, Teatro e Filosofia a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau, com base no desenvolvimento dos seguintes capítulos: no primeiro momento, trataremos de investigar a educação dos homens sobre as artes, tomando como base a moral e a política

desde os gregos, bem como a postura do filósofo Platão ao expulsar os poetas da cidade em sua República. Esse comportamento muito se assemelha à postura de Rousseau na modernidade com o “progresso” do homem em sociedade.

Depois disso, identificaremos a crítica a respeito do projeto de instalação dos espetáculos no aperfeiçoamento do gosto e dos costumes a partir da querela dos filósofos da ilustração: Voltaire, Diderot e d’Alembert. Esses filósofos se opunham à negativa de Rousseau sobre a poética teatral na República de Genebra. Em seguida, objetivamos compreender a educação natural de Emílio diante da proposta da festa como caminho para a civilidade dos homens modernos. Para realizar esse percurso, seguimos uma pesquisa de natureza teórica, dentro de uma abordagem qualitativa, com base no método hipotético-dedutivo interdisciplinar cujo objetivo é exploratório e de caráter bibliográfico.

Tomamos com fundamento as obras do filósofo Rousseau, *Discurso sobre as ciências e as artes*, *Emílio ou Da educação* e, principalmente, a *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, escrita como resposta a um dos defensores do teatro como d’Alembert, ao publicar o verbete *Genebra* para *Enciclopédia*. Os textos dispõem a tentativa de diálogo, iniciado sobre a formação do espírito grego apresentado na *Paidéia* e na *República* de Platão. As obras dos filósofos participaram da querela em defesa do teatro no século XVIII, assim como o próprio Voltaire, Diderot e d’Alembert.

Por fim, concluímos este estudo com o entendimento acerca dos desígnios de Rousseau em relação ao teatro e à educação gerados desde os antigos, visando a uma atualização da *Paidéia* grega na modernidade por meio das festas. A proposta é que os homens não se corrompam com a depravação da sociedade através de um espetáculo cívico em que há o extermínio da representação. Todos na festa são iguais, sem a necessidade de mediações, merecendo a mesma quantidade de luz.

2 A EDUCAÇÃO DO HOMEM SOBRE AS ARTES

Neste capítulo apresentamos o processo de formação dos homens diante da construção moral e política da cidade-estado como a pólis grega, na qual a poética se mostra presente como primeira ideia de instrução para a virtude. Igualmente, destacamos o desfecho filosófico de expulsar os poetas da posição de homens do Estado com Platão em sua nova República e acrescentada por Rousseau na modernidade. O filósofo era contrário ao movimento que buscava o progresso do homem através da formação dirigida para as ciências e as artes, e que tinha relação com o refinamento do gosto e dos costumes dos homens para uma civilidade.

2.1 A formação política e moral dos gregos

A educação é um princípio que norteia o desenvolvimento do homem. Nessa perspectiva, constata-se que as ideias apresentadas sobre a educação humana no período da Grécia antiga foram propícias para as hipóteses argumentativas dos intelectuais do século XVIII¹. Nesse sentido, a concepção de formação dos gregos será posta em função de Rousseau para a compreensão da relação entre o teatro e a educação na modernidade. O próprio autor da *Paidéia a formação do homem grego* concede a argumentação de que “[...] a nossa história começa com a aparição dos gregos [...]” (JAEGER, 2013, p. 3), referindo-se à formação da Grécia como representante de um “progresso” da vida na história, mesmo que essa educação não seja um retrato exato da vida do cidadão moderno.

O que se pode confirmar é que o ideal grego concedeu o conhecimento para a posterioridade a respeito do lugar do homem na sociedade. A exemplo disso, temos a forma como os gregos encaravam a vida e o pensamento ordenado pela concepção de comunidade, no qual toda a estrutura da sociedade estava vinculada à formação política, assim como os filósofos do século XVIII estavam ligados à proposta do teatro, cuja estética se voltava para a cidade ao colocar os poetas, os artistas e os demais homens encarregados do poder de instruir como o espírito grego buscava a *areté*.

O termo *areté*, segundo Jaeger (2013), está relacionado ao atributo de nobreza e à conduta heroica dos homens na cidade. Mais tarde, com o surgimento dos poetas foi entendida como qualidade moral, espiritual e física. Essa compreensão de formação tinha o

¹ O povo grego transmitiu, sem dúvida, à posteridade, de forma imorredoura, um tesouro de conhecimentos imperecíveis (JAEGER, 2013, p. 13).

propósito de chegar no maior grau de perfeição do homem, sem nenhuma dúvida acerca da conduta, uma vez que os poetas eram considerados educadores da cidade, desfrutando do cargo na mesma qualidade do legislador, mas com a responsabilidade total pela formação do espírito grego de modo que os cidadãos exercessem os deveres na comunidade.

Dessa maneira, o poeta tinha como papel principal a formação plena do homem com suas narrativas, pois era do entendimento de todos que ele possuía o conhecimento geral da essência de todas as coisas. A respeito desse conhecimento, o historiador Pierre Vernant, em *O homem grego* (1994), esclarece que a poesia nasceu dos relatos falados acerca das divindades e narrativas dos deuses. Os poetas² expressavam a ação dos deuses mediante a virtude heroica e esta, depois, convertia-se em leis para o Estado. Todavia, para que de fato fosse usada em uma ação educativa, essa poesia deveria estar associada à estética e à ética do homem, revelando a virtude humana e os valores elevados que todo grego precisaria ter.

Nessa perspectiva, Jaeger (2013, p. 62) aponta que “[...] a poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; elas nos dão um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado.” A própria arte, de maneira geral, tem um poder significativo na natureza humana, principalmente ao ser convertida em educação.

Com a poesia grega não poderia ser diferente, pois, através dela, foram surgindo outros instrumentos de formação que nenhum outro povo desenvolveu, como será utilizado sem nenhuma exceção pelos filósofos, dramaturgos, romancistas e demais homens na modernidade. Essa perspectiva é ratificada pela seguinte citação, a qual explicita que “[...] dela nos vêm a tragédia, a comédia, o tratado filosófico, o diálogo, o tratado científico sistemático, a história crítica, a biografia, a oratória jurídica e panegírica, a descrição de viagens e as memórias, as coleções de cartas, as confissões e os ensaios.” (JAEGER, 2013, p. 63).

² Vernant (2009, p. 15) explica: “[...] é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos.”

Contudo, antes do surgimento dessas literaturas³, a poética atribuída a Homero⁴ adquiriu valor significativo na história. As epopeias *Iliada e Odisseia*⁵ retratam as ações nobres dos seus personagens, pois as aventuras serviam de inspiração para os jovens. “A *Iliada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heroico da areté e corporifica esse ideal em todos os seus heróis [...]” (JAEGER, 2013, p. 39). Posto isso, Homero narra a história da Guerra de Tróia apresentando o ideal nobre na figura do guerreiro Aquiles para que os homens gregos pudessem imitá-lo. Em “A Odisseia, pinta a existência do herói depois da guerra, as suas aventuras e a sua vida caseira com a família e aos amigos, inspira-se na vida real dos nobres do seu tempo e projeta-a com ingênua vivacidade numa época mais primitiva [...]” (JAEGER, 2013, p. 40).

A descrição da essência humana desses poemas não consistia apenas em educar para efeito moral, estava além disso, dado que na concepção homérica tudo está relacionado com as forças divinas, nada acontece como fruto de um mero acaso. Para o poeta, os deuses são responsáveis por intervir nas ações humanas, pois cabe somente a eles que as ações e o destino dos homens estejam em conexão universal com o mundo pela maneira de ser.

Desse modo, a educação grega não se limita a um sistema de técnicas que visam a um interesse individual. A formação do espírito grego é gerado no que o especialista Jaeger (2013) intitula de “consciência pedagógica da nobreza”, ou seja, centrada nos valores éticos do povo através da coragem e do dever conquistado. Assim, os personagens de Homero eram vistos quase como reais, pois “[...] sua existência está íntima conexão com o mundo exterior, pela coerência do pensamento e da ação [...]” (JAEGER, 2013, p. 82). Os gregos sabiam que o herói guerreiro cantado nos poemas era o único que eles poderiam imitar para tornarem suas vidas honradas, pois foi a partir do poeta Homero que os gregos tiveram a ideia da comunidade política construída por homens.

Diante desse aspecto, a sociedade grega destinou a um outro poeta a condição de educador, o camponês Hesíodo⁶. Este, ao receber inspiração das musas, escreveu acerca do

³ É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum - especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. (VERNANT, 2009, p. 16).

⁴ A concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido amplo e profundo da palavra – foi familiar aos gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância. Homero foi apenas o exemplo mais notável dessa concepção geral e, por assim dizer, a sua manifestação clássica. (JAEGER, 2013, p. 60).

⁵ Do ponto de vista histórico, a *Iliada* é um poema muito mais antigo. A *Odisseia* reflete um estágio muito posterior da história da cultura. Com essa verificação, ganha a maior importância o problema da determinação do século a que uma e outra pertencem. (JAEGER, 2013, p. 36).

⁶ Hesíodo viveu na Beócia, provavelmente no final do século VIII ou começo do século VII a. C. (LAFER, 1996, p. 15).

valor do trabalho e da justiça. Na obra *Trabalhos e os dias*, ele trata a respeito do trabalho como uma virtude humana, mostrando a vida mais próxima da realidade dos gregos no campo. Os comportamentos morais e éticos, a vida material, os direitos, os deveres, a busca do equilíbrio do corpo e do espírito passaram a ser vistos como o novo ideal do homem grego.

No poema *Teogonia*, Hesíodo já buscava mostrar o surgimento dos deuses, das musas e a condição dos homens comuns em oposição às divindades, como explica Lafer (1996, p. 15) na introdução de *Trabalhos e os dias*:

[...] na *Teogonia* Hesíodo mostra como se organiza o mundo dos deuses, apresentando-nos sua genealogia, mostrando sua linhagem e como foram distribuídos seus dotes e suas honras, em *Os trabalhos e os dias*, ele nos mostra algo diferente: a organização do mundo dos mortais, apontando sua origem, suas limitações, seus deveres, revelando-nos, assim, em que se fundamenta a própria condição humana.

O poeta assegurava que o mundo dos personagens heroicos foi despertado através das musas⁷ para ressaltar o verdadeiro homem, aquele que constrói a sua vida no campo com disciplina e enfrenta os males da vida. A conquista da *areté* grega foi movida pelo esforço do trabalho⁸, “[...] não se trata da *areté* guerreira da antiga nobreza, nem da *areté* da classe proprietária, baseada na riqueza, mas sim da *areté* do homem trabalhador, que tem a sua expressão numa posse de bens moderada [...]” (JAEGER, 2013, p. 99). A partir dela, o homem encontrou seu verdadeiro caminho, como também seu destino no mundo, ao contrário do ideal homérico, que revelava apenas as lutas diárias da existência dos povos camponeses:

O heroísmo não se manifesta só nas lutas em campo aberto, entre os cavaleiros nobres e os seus adversários. Também na luta silenciosa e tenaz dos trabalhadores com a terra dura e com os elementos tem o seu heroísmo e exige disciplina, qualidades de valor eterno para a formação do Homem. Não foi em vão que a Grécia foi o berço de uma humanidade que põe acima de tudo o apreço do trabalho. A vida despreocupada da classe senhorial, em Homero, não deve induzir-nos em erro: a Grécia exige dos seus habitantes uma vida de trabalho. (JAEGER, 2013, p. 84).

Nessa condição, o ordenamento moral e as transformações quanto à existência humana na Grécia estão para além do elevado tipo de homem determinado anteriormente pela formação universal do espírito. “O processo da formação grega não se consuma pela simples imposição ao resto do povo das maneiras e formas espirituais criadas por uma classe superior. Todas as classes dão a sua contribuição [...]” (JAEGER, 2013, p. 85).

⁷ O seu pensamento estava profundamente enraizado no solo fecundo da existência camponesa e, dado que a experiência pessoal o conduzia para além da vocação homérica e lhe outorgava uma personalidade e uma força próprias, foi-lhe concedido pelas musas desvendar os valores próprios da vida do campo e acrescentá-los ao tesouro espiritual da nação inteira. (JAEGER, 2013, p. 85).

⁸ O homem deve ganhar o pão com o suor do seu rosto. Mas isso não é uma maldição, é uma benção. É esse o preço da *areté*. Assim ressalta com perfeita nitidez que Hesíodo quer com plena consciência colocar ao lado do adestramento dos nobres, uma doutrina da *areté* do homem simples. A justiça e o trabalho são os pilares em que ela assenta. (JAEGER, 2013, p. 100).

Hesíodo abriu o leque diante da concepção do direito e da oposição entre os homens nobres e livres, exigindo leis e direitos iguais para todos os povos, enquanto para Homero o direito era designado pelos deuses aos reis e nobres da cidade de acordo com o seu destino. O poeta camponês se torna o primeiro a inaugurar uma nova perspectiva de conhecimento para a sociedade grega. Segundo Jaeger (2013, p. 103), essa concepção espiritual permitiu que os camponeses fossem ouvidos na ágora, fazendo com que “[...] a civilização camponesa sai dos acanhados limites da sua esfera social.” Em certo sentido, isso possibilitou que fosse encontrado um novo horizonte espiritual como a organização da cidade-estado, indicando o quanto a regência dos poetas tinha poder sobre os homens na cidade, traço que não se limitou apenas a Grécia, como será empregado na concepção moderna diante do discurso iluminista nas mudanças políticas e sociais.

O próprio especialista Vernant (2009, p. 16) comenta que Homero e Hesíodo tiveram o valor quase canônico sobre a humanidade. Suas narrativas “[...] funcionam como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu ou leu.” É com essa poética que a história do pensamento encaminhou para uma nova concepção de vida social, pois a poesia possibilitou a compreensão do período grego, bem como as formas e as nuances da essência humana. Com o surgimento da *pólis*, a cidade-estado denominada por Tebas, Esparta e Atenas estabeleceram no ordenamento das comunidades uma nova formação para o espírito grego.

Para Vernant (1994, p. 155), essa *pólis* pode ser definida como um corpo político baseado na ideia de cidadania, uma comunidade constituída por uma pluralidade de pessoas juridicamente iguais. Nesse sentido, Jaeger descreve a *pólis* como um período da evolução grega que é lembrada até os dias atuais em relação à disposição do Estado e da cidade, e ao atendimento das necessidades dos indivíduos socialmente. O termo *pólis* é derivado da palavra política⁹ e retrata a concepção do que é o Estado e de sua atuação sobre todos os homens, sobretudo os nobres e os camponeses dos poemas de Homero e Hesíodo para uma nova forma de vida social:

As formas de vida feudal e campesina aparecem na história mais primitiva da *pólis* e persistem ainda nos seus estágios finais. Mas a direção espiritual pertence à vida das cidades. Ainda quando se baseia total ou parcialmente nos princípios aristocráticos e ou camponeses. A *pólis* representa um princípio novo, uma forma mais firme e mais acabada da vida social de significado muito maior que nenhuma outra para os gregos. (JAEGER, 2013, p. 106).

⁹ As palavras “política” e “político”, derivadas de *Pólis*, ainda se mantêm vivas entre nós e lembra-nos que foi com a *pólis* grega que apareceu, pela primeira vez, o que nós denominamos Estado, embora o termo grego possa ser traduzido tanto por Estado como por cidade. (JAEGER, 2013, p. 106).

Essa *pólis* passou a simbolizar a formação grega na história. Através dos poemas de Tirteu¹⁰ e Xenofonte¹¹ é possível constatar a força educadora da cidade de Esparta pela disciplina, em particular quando os jovens, desde a infância, eram iniciados em uma formação militar rígida para resistir às batalhas em favor da cidade. Na *pólis* espartana, “[...] todos tinham as suas ocupações e modo de vida regulamentados em função das necessidades do Estado e tinham consciência de não pertencerem a si próprio, mas à pátria [...]” (JAEGER, 2013, p. 113). Dessa forma, o Estado possuía total poder sobre a existência dos cidadãos, principalmente daqueles que enfrentavam a guerra como seu dever. Por isso, ao atingir o ideal espartano, provando sua força, o guerreiro poderia participar das decisões do Estado como verdadeiro cidadão espartano, servindo de grande exemplo para a formação humana.

Pelas leituras das elegias de Tirteu é possível perceber que o ideal espartano “[...] impregnou a existência inteira dos seus cidadãos e inspirou com férrea consequência a vida total do seu Estado [...]” (JAEGER, 2013, p. 117). Entretanto, Esparta concedia “[...] ao povo um mínimo de direitos e conserva o caráter autoritário da vida pública tradicional [...]” (JAEGER, 2013, p. 111-112). Essa postura militar serviu de modelo para a posterioridade na tentativa de encontrar uma estrutura educacional que dispunha da disciplina para os homens em sociedade.

Na verdade, Esparta foi em muitos aspectos, modelos para Platão e outros teóricos da educação posteriores a ele, embora neles vivesse um espírito completamente novo. O grande problema social de toda a educação posterior foi a superação do individualismo e a formação dos homens de acordo com normas obrigatórias da comunidade. O Estado espartano, com a sua autoridade rigorosa, surgiu como a solução prática desse problema. (JAEGER, 2013, p. 112).

Por outro lado, sem esquecer desse espírito grego, a cidade de Atenas já conduzia sobre novo ideal com participação direta do homem na política. A formação tinha como foco o equilíbrio do corpo e da mente para que o desenvolvimento da *areté* dos indivíduos fosse completa. As crianças da cidade eram levadas à ginástica e à música, e na juventude à escrita no intuito de receber o título de cidadão ateniense.

Dentre os representantes desse novo espírito político, destaca-se o poeta-legislador Sólon¹², que mostra em seus poemas elegíacos ideias que corroboraram o

¹⁰ Segundo Vernant (1994, p. 210), “[...] não surpreende que o poeta espartano Tirteu tenha sido um dos imitadores mais próximos do modelo homérico, mas também aquele que mais aperfeiçoou o gênero da elegia militar.”

¹¹ O nosso testemunho principal, a Constituição dos lacedemônios, de Xenofonte, é fruto do Romantismo meio filosófico meio político do século IV a.C., o qual via no Estado espartano uma espécie de revelação política primordial. (JAEGER, 2013, p. 109).

¹² Sólon é o primeiro representante do autêntico espírito ático e, ao mesmo tempo, o seu criador mais eminente. (JAEGER, 2013, p. 175).

destino da cidade. A respeito disso, ele foi encontrado nos tribunais e nas assembleias públicas por meio dos oradores, cultivando a nova consciência ética na alma da juventude para que tenham responsabilidade com a comunidade. Sólon provocava a cidadania dos homens, fazendo com que estes conciliassem suas atividades de interesse pessoal com as condições impostas pela ordem da *pólis*, como descreve Gilda Barros (2020, p. 59-60):

Acreditando que a saúde de um organismo político não só depende das instituições que o integram, como também dos indivíduos encarregados de representá-las e de cada membro da comunidade, julgou ele encontrar na formação do caráter um meio mais seguro de garantir a manutenção do equilíbrio social. Ensinando aos atenienses que todo cidadão-governante e governado é o construtor da ordem, guardador da lei e responsável direto pelos males da vida pública, Sólon incorpora à história dos ideais educacionais na Grécia uma contribuição sem precedentes.

Nesse aspecto, revelava que o cidadão tinha total responsabilidade pelo seu destino como os deuses alegavam nos poemas homéricos, após cumprir a ordem moral como efeito dos danos causados pela ação humana. Essa visão assimila o saber político despertado diante da compreensão da ordem da natureza e da vida humana, pois o próprio Sólon “[...] pressupõe uma conexão legal de causa e efeito entre os fenômenos da natureza e estabelece expressamente uma legalidade paralela nos acontecimentos sociais [...]” (JAEGER, 2013, p. 180). Em certo sentido, Sólon¹³ foi precursor dessa nova estrutura que acarreta o processo de racionalização e de moralidade a respeito das suas atitudes individuais, mesmo que restasse algum resquício de ordem divina sobre a *pólis* grega.

Diante dessa construção, acendeu-se a busca pela excelência moral com outros representantes, afastando-se assim da formação espiritual dos gregos. No século V a.C., os sofistas e os novos educadores tornaram-se conhecidos após concederem uma nova vertente de formação, já que possuíam a finalidade de educar os nobres para torná-los chefes de Estado por meio da técnica de oratória¹⁴ e do discurso. Esse método concedia o poder do saber sobre diversas coisas, mesmo que o conhecimento estivesse incoerente com a vida política dos homens:

Na segunda metade do século V a. C., os sofistas tinham surgido como símbolos e fatores dessa mudança. Não se dedicavam a um ensino regular e contínuo, num lugar fixo; iam de cidade em cidade, pronunciando discursos demonstrativos para arranjar discípulos e dando aulas, onde se aprendia sobretudo a falar convincentemente em público. Tratava-se em grande parte de um ensino formal, que incidia nas diferenças de linguagem, nas figuras de retórica e no estilo, mas que não desdenhava de aplicar esses conhecimentos a temas políticos, éticos e religiosos de interesse gerais. (VERNANT, 1994, p. 95).

¹³ As grandes realizações espirituais e históricas de Atenas passam definitivamente a pertencer, já não a uma classe, mas ao povo inteiro. (JAEGER, 2013, p. 287).

¹⁴ No Estado democrático, as assembleias públicas e a liberdade de palavra tornaram indispensáveis os dotes oratórios e até os converteram em autêntico leme nas mãos do homem de Estado. (JAEGER, 2013, p. 340).

Segundo Jaeger (2013, p. 190), “É com os sofistas que muda pela primeira vez esse estado de coisas. [...] A sofística é um acontecimento de tipo educativo, no sentido mais próprio.” Já nas palavras de Jean-Pierre Vernant (2002, p. 38), em sua obra *As origens do pensamento grego*, os sofistas “[...] integrar-se inteiramente na vida pública, apresentar-se como uma preparação ao exercício do poder na cidade e oferecer-se livremente a cada cidadão, mediante lições pagas a dinheiro [...]”. Seus ensinamentos estavam aprimorados com a mesma ideia das musas para os poetas. Cada palavra ganhava poder de ser referida de modo convincente. Isso produziu a ideia de que os sofistas são sábios, capazes de formar o espírito como os poetas, mas a técnica diferente ao transmitir os saberes levou os jovens de família rica a antecipar a sua formação. Na verdade, esse momento, para o poeta Homero, só ocorreria depois que o homem demonstrasse ser guerreiro, ao entregar a sua própria vida para proteger a pátria.

Nessa condição, o comediante Aristófanes¹⁵, que utilizava suas criações poéticas para manifestar reflexões através do riso, crítico dos sofistas, alegava que os jovens nessa nova formação estavam sob o ensino da “tagarelice,” culpabilizando o poeta Eurípides¹⁶. Mais tarde, mediante as acusações de seguir os ensinamentos dos sofistas de Atenas, foram encontrados em suas tragédias resquícios da arte teórica dos sofistas em seus personagens, os quais não hesitavam em duvidar e argumentar sobre os assuntos, além de exagerar diante das lamentações e do sofrimento dos heróis na peça como estrutura da ação trágica.

O ideal do desenvolvimento harmônico da alma humana é comum a Sófocles e aos sofistas. Relaciona-se com o princípio acusatório da sua arte. E a educação sofística revela o seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais. (JAEGER, 2013, p. 386).

Em contrapartida, essa nova educação trouxe a liberdade para pensar sobre a moral e a política dos atenienses. Os demais poetas conservavam suas criações trágicas na mitologia e nos problemas políticos e sociais. Segundo Helderson Pires (2011, p. 32), esses rituais despertaram o entendimento para novos pensamentos, tendo em vista que essa postura modificou a vida dos atenienses, principalmente na forma de educar e instruir o espírito grego. Um exemplo disso foi o aparecimento do teatro diante da tragédia e a comédia a partir dos

¹⁵ Com Aristófanes (445 a.C.-386 a.C.), o teatro do riso já adquire sua independência. Mas, ainda perto das origens, esse representante da comédia antiga - em oposição à “comédia nova”, a comédia soft de Menandro - oferece um cômico rude, agressivo, que não poupa nada nem ninguém: os apaixonados, os políticos, os filósofos, os próprios deuses são ridicularizados. (MINOIS, 2003, p. 26).

¹⁶ Segundo Marvin Carlson (1997, p. 13), Eurípides “[...] vê a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões éticas ou morais [...]”.

cultos ao deus Dionísio¹⁷. Esse teatro não tinha apenas a intenção de representar os mitos antigos, mas de narrar os conflitos e os acontecimentos que afligia a pólis diante da condição social dos homens. As representações nos concursos e as premiações incentivadas pelo Estado levaram os tragediógrafos como Sófocles¹⁸, Ésquilo¹⁹ e Eurípides a criar poéticas para a vida pública, mesmo que a arte trágica de cada um não estivesse relacionada a uma única estrutura de ação, mas pensada unicamente na formação espiritual dos gregos.

Os poetas se dedicavam à criação dos espetáculos utilizando todos os artefatos necessários para que os atores e as pessoas dessem vida aos personagens em cena, como Marilena Chauí (2002, p. 137) expõe:

[...] como gênero teatral, a tragédia é encenada em dois espaços: o palco, onde ficam os atores que, falando em prosa, representam os heróis e heroínas, e o coro, onde fica um grupo de pessoas que não são atores profissionais e que, cantando em verso, narram e comentam o que se passa no palco.

Um exemplo disso são as máscaras, símbolos do teatro grego, pois elas são o “[...] indício da vontade do público em se submeter à ilusão, ao jogo, à ficção, em esbanjar energias emotivas em algo que está conotado como fictício ou Outro [...]” (VERNANT, 1994, p. 188-189). Diante disso, observa-se uma transformação que liberta o ator a “[...] explorar a fusão entre diferentes identidades, essências ou categorias da experiência: macho e fêmea, humano e bestial, estranho e amigo, iniciado e profano [...]” (VERNANT, 1994, p. 189).

Em cena, as homenagens ao deus Dionísio transformam tudo em volta, fazendo com que o teatro ateniense se torne um ato cívico e religioso para a democracia grega. Marilena Chauí (2002) descreve a tragédia como símbolo da instituição social. O palco do teatro era composto pelos deuses com mensagens aos homens e os personagens revelavam os valores da aristocracia, na qual o heroísmo guerreiro, a beleza e o sangue dos nobres eram ressaltados. Ao mesmo tempo, um coro formado por cidadãos julgavam as ações dos personagens, pois as tragédias marcavam as leis, o direito e a política democrática dos mortais na pólis grega.

As tragédias e as comédias representadas também alimentavam mais ainda as manifestações sobre os problemas políticos para resolver na cidade. A comédia que referenciava apenas para “imitar o que mal, censurável e indigno” e arrancar o riso, em

¹⁷ Dionísio é o deus da vegetação e, em especial, das videiras e do produto da sua fermentação; é também associado a loucura e ao êxtase religioso. (VERNANT, 1994, p. 188).

¹⁸ Um escultor de homens como Sófocles pertence à história da educação humana, como nenhum outro poeta grego, num sentido inteiramente novo. É na sua arte que pela primeira vez se manifesta a consciência desperta da educação humana. (JAEGER, 2013, p. 321).

¹⁹ A tragédia de Ésquilo é a ressurreição do homem heroico dentro do espírito da liberdade. (JAEGER, 2013, p. 286).

Atenas “[...] abrangeu todo o domínio do público no sentido grego originário, isto é, todos os problemas que de uma forma ou de outra afetavam a comunidade [...]” (JAEGER, 2013, p. 421). A comédia estava muito mais próxima da tragédia para ensinar o público ateniense, como salienta Jaeger (2013, p. 422):

[...] só através da comédia podemos chegar a conhecer a violenta paixão que gerou e as causas de que procede a luta pela educação. Ao empregar a sua força para se tornar guia daquele processo, a comédia converte-se, por sua vez, numa das grandes forças educacionais do seu tempo.

Pelas leituras das comédias de Aristófanes é possível encontrar críticas nas três esferas da vida pública, como a política, a educação e a arte, principalmente quando foi contra a nova educação dos sofistas e do poeta Eurípides.

A criação de uma comédia não constituía nenhum alto plano político organizado, nem o poeta tinha grande desejo de ajudar ninguém a alcandorar-se ao poder. Mas podia contribuir para desanuviar a atmosfera e impor limites ao poder onipotente da brutalidade falha de espírito. Em *Os cavaleiros* não se propõe agir pró ou contra uma opinião política determinada, como em *Os babilônios* e em *Os acarnanos*. Limita-se a fustigar o povo e o seu chefe e a pô-los no pelourinho como indignos do Estado ateniense e de seu passado ilustre. (JAEGER, 2013, p. 424-425, grifo do autor).

Foi mediante a comédia de Aristófanes que se despertou para a mudança espiritual contra os métodos e a força política que mantinha sobre o Estado. Nas palavras de Georges Minois (2003, p. 27), “Aristófanes é, antes de tudo, um pensador político, que queria provocar reflexão nos meandros do poder [...]”. Assim, a comédia possibilitou a abertura do entendimento sobre a natureza humana e o pensamento racional. É com ela o surgimento de uma nova orientação do espírito que embarcava em “[...] ser o herói de uma comédia sobre a moderna educação filosófica [...]” (JAEGER, 2013, p. 428).

Assim, somos levados, até cerca de 400 a.C., do mito à festa, e da festa ao teatro, para constatar a continuidade lógica da concepção grega arcaica do riso. Comportamento divino, que pode às vezes levar o homem à demência, é uma força misteriosa que permite, ritualizado na festa, entrar em contato com os deuses, reatualizar periodicamente o caos original e assim representar o ato criador que funda a ordem social pela condenação à morte do rei burlesco. Enraizado, ao mesmo tempo, no instinto agressivo de nossas origens animais e na alegre embriaguez, ele tem a ambivalência do grande mágico Dioniso e, libertado sobre uma cena de teatro, pode reduzir o universo a uma grande ilusão cômica. A necessidade de controlar melhor essa força selvagem se faz sentir a partir do fim do século V a.C. Os filósofos do século IV a.C. vão se encarregar disso. (MINOIS, 2003, p. 29).

Nesse aspecto, observa-se que, sem dúvida alguma, a poética compõe parte da civilização grega, não apenas como uma expressão literária e teatral. Essa condição será de suma importância para a discussão filosófica do século XVIII, bem como para o início do aparecimento dos filósofos na Grécia, quando a filosofia - como filha da racionalidade e do

ordenamento do cosmo -, passou a ocupar lugar na origem do mundo, da natureza e dos homens. A formação espiritual pelas tragédias dionisíacas tornou-se parte das discussões filosóficas diante da conduta humana na pólis, como explica Jaeger (2013, p. 213) ao dizer que “[...] a filosofia substituiu a imagem homérica do mundo por uma explicação natural e regular.” Nessa condição, a poesia oferece espaço para outras racionalidades na ação do espírito grego.

Assim, os pré-socráticos ou os filósofos da *physis*²⁰, como eram chamados, afastaram a ideia da formação da *areté* humana postulada pelos poetas ao propor “[...] explicações livres de toda a imaginária dramática das teogonias e cosmogonias antigas [...]” (VERNANT, 2002, p. 70). Apostando na natureza como a única resposta para a origem das coisas no mundo, “[...] todos os filósofos da natureza estavam dominados pelo prodigioso espetáculo da geração e a corrupção das coisas, cuja imagem colorida dos olhos humanos captam [...]” (JAEGER, 2013, p. 200). Esse desenvolvimento filosófico conduziu a novas ideias pedagógicas para a formação do homem. A *areté* grega foi direcionada pela busca da verdade, pois a filosofia ganhou a sua importância na cidade diante da vida humana.

Entretanto, essa nova educação apresenta Sócrates²¹, oriunda de Atenas, o herói na comédia de Aristófanes e personagem dos diálogos platônicos. Sem poupar qualquer crítica, Aristófanes também mostrava Sócrates como o único a deter o discurso dos justos, abandonando qualquer semelhança com a retórica sofista e a poética, sem oferecer a investigação filosófica da verdade diante da sua atenção à natureza humana. Pondera-se que o diálogo era o método educativo utilizado para expor a arte dialética, uma vez “[...] que ele considerava o diálogo a forma primitiva do pensamento filosófico e o único caminho para chegarmos a nos entender com os outros [...]” (JAEGER, 2013, p. 500).

Apesar disso, “Sócrates era um grande amigo do povo, mas era considerado mau democrata. Não simpatizava com intervenção política ativa dos atenienses nas assembleias do povo ou como jurados nos tribunais de justiça [...]” (JAEGER, 2013, p. 513-514). Quando os homens buscavam fazer parte do Estado, preocupados com a *Paidéia* grega, Sócrates não compreendia o conceito de ordenamento de cidade justa que era defendido como ideal. Ele acreditava que a melhor educação é aquela que levava os próprios homens a conquistar por si

²⁰ É no princípio do século VI, na Mileto jônica, que homens como Tales, Anaximandro, Anaxímenes inauguram um novo modo de reflexão concernente à natureza que tomam por objeto de uma investigação sistemática e desinteressada, de uma história, da qual apresentam um quadro de conjunto, uma teoria. (VERNANT, 2002, p. 70).

²¹ Sócrates viveu numa época em que Atenas via, pela primeira vez, filósofos e estudos filosóficos. (JAEGER, 2013, p. 515).

mesmo, desprezando aquele que necessitava saber de tudo, esquecendo a compreensão das coisas simples que estavam em sua volta, como conhecer a si mesmo para chegar à virtude.

Esse modo de pensar levou-o à condenação da própria vida pela acusação de corromper a juventude diante das leis de sua própria pátria em praça pública, sendo obrigado a cumprir o último dever como cidadão, como uma cena trágica para o povo grego. Por outro lado, tornou-se um grande educador sem expor a ideia a partir de uma *Paidéia* como um manual principal, mas na busca da verdadeira essência do homem diante do alcance existencial do espírito e da moral.

Dessa forma, essa condição modelou a perspectiva do que é o Estado. A cidade de Atenas passou a viver por um brusco declínio de posição cultural e política após algumas batalhas e guerras. O Estado que determinava a conduta dos homens, enfrentava tensões quanto ao poder, com o nascimento de inquietações contra a forma que estava sendo disseminada a relação entre o Estado e o indivíduo²². Isso refletiu na busca por um novo ideal de educação para a moral e a política dos gregos, reverberando na abertura da filosofia no campo de formação do homem, cujo cultivo das formas poéticas tentavam se juntar para adotar um novo Estado. Contudo, o filósofo Platão buscará condenar essa prática em sua nova República diante da tentativa de renovar o Estado, a ser abordado na seção seguinte.

2.2 A educação poética da República

Diante da concepção acerca da formação do homem ao longo da *Paidéia* grega, o filósofo Platão não poderia ficar longe dessa dialética da educação, a qual dispõe de uma série de obras que endossam o pensamento crítico quanto ao projeto pedagógico na formação política do homem.

Com isso, especula-se que a obra *A República* trata do conceito de justiça ou seria somente um tratado de educação. Mais à frente, o filósofo Rousseau indagou acerca do fato de a obra não ser sobre o Estado, mas sim um estudo sobre educação. Diante dessa questão, o autor da *Paidéia* comenta que Platão não utiliza a estrutura social da *pólis* grega e, muito menos, expõe a teoria do Estado pelo viés do direito político. No entanto, é visível que nos diálogos faz-se alguma referência à *Paidéia* diante da relação intrínseca que a política e a educação estabelecem na República de Platão.

²² A socrática converte-se no eixo literário e espiritual do novo século e, depois da queda do poder temporal de Atenas, o movimento que dela nasce passa a ser a fonte mais importante do seu poder espiritual sobre todo o mundo. (JAEGER, 2013, p. 498).

Nessa perspectiva, enveredamos pela elaboração da cidade perfeita, em que a formação integral dos cidadãos para uma comunidade justa revela o plano político entre as leis, a ética e a justiça. Com base nisso, Platão analisa toda a estrutura da sociedade quanto ao poder dado aos homens no Estado grego, dividindo A República em:

[...] livros inteiros (os livros 2 e 3) os debates sobre a música e a poesia; o problema do valor das ciências abstratas é colocado num lugar central (livros 5 a 7), e no livro 10 volta a ser examinado o problema da poesia, a partir de novos pontos de vista. Uma aparente exceção ao que foi dito é a investigação das formas de Governo nos livros 8 e 9. (JAEGER, 2013, p. 757).

O primeiro livro começa por evidenciar o Estado diante do problema da justiça, principalmente ao estabelecer que a justiça deve fazer parte da cidade desde a sua origem perante a vida dos homens. Platão empresta a sua voz a Sócrates e aos outros interlocutores, que promovem uma discussão que demonstre os infortúnios que rodam na cidade e compreenda o conceito de justiça. Assim, além de conceituar entre si, também solicitam aos poetas e educadores que respondam à questão, dado que eles são vistos como homens do Estado e utilizam dos mitos e narrativas para ensinar virtudes para a Pólis.

Para tanto, no decorrer do diálogo, Platão julga que a ideia apresentada nas poéticas para a formação do espírito os afasta da verdadeira justiça. É aquela que é estabelecida por meio do caráter virtuoso do homem para não agir somente quando lhe convém a uma mera necessidade, como descreve Jaeger (2013, p. 768):

A justiça tem de ser inerente à alma, a uma espécie de saúde espiritual do Homem, cuja essência não se pode pôr em dúvida, pois de outro modo seria apenas o reflexo das variáveis influências exteriores do poder e dos partidos, como o é a lei escrita do Estado.

A cidade é justa quando se organiza para atender às necessidades dos homens, já que os ofícios são delimitados para todos de acordo com a sua natureza. Cada cidadão concebe a virtude que predomina em sua classe social. Por isso, deve ser instruído desde a infância para que realize sua função de maneira adequada na *pólis*. Conclui-se, assim, que só existe justiça na cidade se existir a mesma proporção na alma humana, como uma virtude que ordena a cidade diante dos sentidos e das opiniões de qualquer desarmonia.

Dessa maneira, compete a Platão analisar o papel dos poetas na cidade, principalmente a respeito das fábulas, dos mitos e das narrativas. Alega-se que os heróis e os deuses da *areté* grega são mal representados²³ pelos poetas, sobretudo pela falta de verdade

²³ Diante do olhar do leitor atual de Homero ou de Hesíodo aparecem imediatamente numerosas cenas que ele não julgaria diferentemente de Platão, se as medisse pela tabela do seu próprio sentimento moral. O que acontece é que está acostumado a contemplá-las só do ponto de vista do agradável, como já eram contempladas no tempo de Platão. Dificilmente se poderia afirmar que essas cenas são adequadas a crianças. Também não incluiríamos

em suas histórias. A exemplo disso, ressalta-se Homero²⁴ que ocupa o papel de educador com suas epopeias, narrando sobre guerras, intrigas, vícios, atitudes heroicas e o destino dos homens nas mãos dos deuses. Essa condição será também mostrada por Rousseau, enquanto Platão afirma que os homens não estão conduzidos à verdadeira forma humana para que a essência transborde o ser político na vivência da pólis ideal.

Como adverte a arte negativamente, acredita que todas as artes de maneira geral buscam imitar aquelas que estão envolvidas na atividade de comover a alma, entre elas a música, a poesia, o teatro e a atribuição manual. Nessa afirmativa, em debate do Sócrates Platônico com Íon, um famoso rapsodo, na tentativa de discernir a arte *Íon ou sobre a inspiração poética*²⁵, revela que os poetas possuem a inspiração das musas para compor as suas poéticas. Íon, o rapsodo que recitava poemas homéricos, não tem nenhum domínio para falar de Homero por conhecimento e arte, determinando de forma geral que os poetas não têm conhecimento por verdadeiramente educar os homens.

Dessa forma, Platão demonstra sinais claros sobre não aceitar qualquer discurso como dos poetas, sofistas e adivinhos na construção do pensar dos gregos. François Châtelet (1979, p. 46) descreve como o filósofo percebe o movimento de cada um na estrutura da cidade gregas: “As Cidades destroem-se entre si; os cidadãos entre si se despedaçaram. A opinião começa a compreender o seu erro. Os sofistas já não passam de fabricantes de alegações. Os poetas repetem-se. Os adivinhos ridicularizam-se. Chegou o momento de uma grande decisão.”

Nessa acepção, esclarece que esses homens estão apenas por efeito da arte quando são escolhidos a entregar a mensagem ao público. Vernant²⁶ (1994) menciona que Platão teme as representações poéticas com suas narrativas por tratar dessa arte como algo que pertence a si mesmo. Isto impulsiona Platão a ir contra a arte, apresentando suas refutações ao colocar a poética como imitativa, identificada como *mimesis*, ou seja, a arte que reflete as

num livro de contos infantis a lenda de Cronos devorando os filhos. Mas naquele tempo não existiam livros para crianças. (JAEGER, 2013, p. 776).

²⁴ Segundo Vernant (1994, p. 238), Platão tinha plena consciência disso, quando no livro terceiro da República, lamentava o fato de os deuses da *Iliada* serem representados vencidos pelo riso, pelo pranto ou pelo desejo erótico: “[...] é preciso acabar com essas fábulas: há o perigo de elas criarem, nos nossos jovens, uma grande facilidade em cometer o mal [...]” (391e segs).

²⁵ O Íon, composto provavelmente entre 398 e 391 a.C., nos apresenta o rapsodo de mesmo nome, cantor profissional que andava de cidade em cidade declamando longos poemas, sobretudo os épicos de Homero (VIII a.C.), a *Iliada* e a *Odisséia*. (PLATÃO, 2007, p. 10).

²⁶ Vemos o rapsodo fascinar o seu público e chegar quase a hipnotizá-lo quando faz surgir diante dos seus olhos as cenas épicas da sua narração (535c) Platão compara o efeito ao de um íman sobre anéis de ferro. O poder magnético transfere-se do poeta para o rapsodo, e deste para o público (533d, 535e). O próprio narrador, quando se embrenha totalmente no seu papel, fica “fora de si” (535b). “Quando recito algo de comovente”, diz o rapsodo, “os olhos enchem-se-me de lágrimas; quando é algo de medonho ou de terrível, o medo eriça-me os cabelos e o meu coração palpita” (535c). (VERNANT, 1994, p. 184).

ideias por meio da aparência como fosse verdade, uma vez que os poetas são vistos como homens superiores diante da sua ocupação na vida dos gregos, principalmente nos sentimentos e na maneira de pensar. Como Marvin Carlson (1935, p. 14) descreve, “[...] aqui, Platão inculpa a poesia de fertilizar e regar as paixões em vez de desencorajá-las, e explica por que o seu sistema filosófico implica o banimento dessa arte.”

No livro X da *República*, o filósofo determina e toma a medida de expulsar os poetas da *pólis* ideal, atitude que vai refletir em torno da posterioridade ao declarar que os poetas estão a três graus da verdade, ou melhor, distante da natureza, indicando que suas representações não são adequadas para educar o homem, pois estão contaminadas de invenções vulgares à infelicidade e aos lamentos sem nenhuma utilidade na vida para a cidade. Diante disso, o poeta é visto como aquele que fala sem saber daquilo de que fala em suas imitações, sobretudo ao estar sob o comando das inspirações divinas, vistas como causadoras das boas e más ações na cidade e dos homens. Logo, “[...] toda imitação é uma transformação da alma; é, por conseguinte, o passageiro abandono da forma anímica própria e a sua adaptação à essência do que se quer representar, seja isso, melhor ou pior [...]” (JAEGER, 2013, p. 791).

Nesse sentido, Platão pressupõe a condição do poeta artista mais adiante por efeito de sua posição crítica à arte trágica e teatral dos gregos. Ele revela, pela primeira vez, o papel do artista diante da possibilidade de criação sem qualquer compromisso com a verdade, tão solicitada pelo filósofo em sua *República*, propiciando futuramente uma condição reflexiva pelos filósofos como Rousseau, que vai se referir ao restabelecimento da verdade na formação dos homens na modernidade e aos questionamentos de sua força educadora. Mas, antes de compreender as ideias rousseauianas, Façanha (2010, p. 69-70) delimita que “[...] o artista é o homem que cria uma supra-realidade, uma imagem da realidade, imagem esta que é uma realidade ou uma verdade intermediária entre os dois mundos.” Esse tipo de imagem caracteriza a argumentação filosófica de Platão no compromisso do poeta com suas criações e não com a verdade, tão solicitada na cidade quanto a filosofia. Essa temática será retratada mais adiante, na maneira que a arte pode servir como educadora dos homens.

Através desse certame, a necessidade de examinar minuciosamente a educação platônica mostra-se próxima de uma formação espartana, assim como a de Rousseau. Platão coloca os artesãos, os lavradores e os comerciantes como a classe direcionada à produção. Sua educação dever ser baseada na prática manual em benefício da vida de todos na cidade. Já os guardiões e os governantes têm o dever de proteger a cidade ao assumir seus compromissos. A educação destes é endereçada de acordo com a sua natureza para que não se corrompam.

Por isso, um bom guardião, segundo Platão, dedica sua vida ao ofício, que diz respeito à defesa da liberdade do Estado.

Nessa condição, parece nítido que não existe razão de os poetas terem a força de formar o espírito a *areté* grega, pois é “[...] paradoxal a tese de que a educação não começa pela verdade, mas sim pela mentira [...]” (JAEGER, 2013, p. 775). Para solucionar esse problema, Platão assume que a formação do corpo e da alma se torna primordial no seu Estado ideal, começando pela música, ao se fazer presente pelo toque das coisas belas e perfeitas, seja pelo ritmo ou pelas palavras faladas. É a música que conduz o discernimento da verdade e o encontro da virtude na alma humana:

Uma pessoa corretamente educada na música, pelo fato de a assimilar espiritualmente, sente desabrochar dentro de si, desde a sua mocidade e numa fase ainda inconsciente o desenvolvimento, uma certeza infalível de satisfação pelo belo e de repugnância pelo feio, a qual a habilidade mais tarde a saudar alegremente, como algo que lhe é afim, o conhecimento consciente, quando ele se apresenta. Na realidade, a educação que Platão quer que seja dada aos seus “guardiões” antecipa-se, na forma interior inconsciente com que as obras das musas educam o Homem [...]. (JAEGER, 2013, p. 800).

Isso define que Platão se refere à música como superior, encontrando nela a maioria das artes. A própria poesia usufrui por meio do ritmo e da palavra, porém, com base na educação platônica, os homens são ensinados a usufruir da música apenas para dispor das melhores disposições morais. A ginástica também faz parte dessa educação. Os futuros guardiões devem se exercitar desde a infância para desenvolver a coragem de um guerreiro, enfrentar as adversidades da vida como os próprios gregos guerreiros:

Os gregos sempre consideraram o atleta como protótipo da força física, e, uma vez que os guerreiros são chamados a ser *os atletas das lutas mais importantes*, parece que o mais lógico e natural será tomar como exemplo para eles o método já tão desenvolvido da formação de atletas. (JAEGER, 2013, p. 802-803).

Argumenta-se que a ginástica não tem a finalidade apenas de lutar na guerra ou de cuidar do corpo, mas entende-se que a educação da música e da ginástica consiste em encontrar um equilíbrio para a alma. Logo, “Uma educação meramente ginástica cultiva demais a dureza e a fereza do homem, e uma excessiva educação musical torna o homem muito mole e dedicado [...]” (JAEGER, 2013, p. 807). A relação de ambos constitui a melhor educação para os guerreiros. Diante disso, Platão volta-se para os governantes que, porventura, podem ser escolhidos entre os próprios guerreiros da cidade, mas esse ofício não se resume apenas à educação dada aos guardiões. A formação provém do estudo da filosofia para que se alcance a sabedoria e a razão. O governante também tem a missão atrelada ao educador da

cidade, visto que, através dela, o legislador pode ordenar a vida de todos em proveito da felicidade na *pólis*.

A imagem do homem ideal para a cidade também apresenta a concepção do princípio supremo, a ideia do Bem, que é explicada por meio da contemplação do sol²⁷, aquele que é capaz de “[...] derramar a luz da virtude sobre os objetos do conhecimento e proporciona ao indivíduo o poder de conhecer [...]” (PLATÃO, 2004, p. 220). Para chegar a esse Bem, Platão revela que a ideia deve estar relacionada com a natureza humana desde o seu desenvolvimento, sendo que a educação é um ponto crucial para que, de fato, se encontre na essência do homem. Com base nisso, a filosofia²⁸ é colocada no palco da cidade, pois o filósofo é o único que aprecia o conhecimento pelo conhecimento; é o amigo que procura aprender as coisas sem deixar se enganar pelas aparências, como os cantos poéticos que cegam a verdade e a essência das coisas:

Para Platão, a tese do reinado dos filósofos nasce da consciência de que é a Filosofia força construtiva desse novo mundo em gestação, isto é, precisamente aquele espírito que o Estado pretende destruir na pessoa de Sócrates. Só ela, a força que criou o Estado perfeito no mundo do pensamento, será capaz de colocá-lo em prática, se lhe derem o poder necessário para o fazer. (JAEGER, 2013, p. 847).

O homem educado pela filosofia não estaria sujeito à ignorância, à opinião e à corrupção das assembleias políticas, dos tribunais, dos teatros e das praças públicas. Isso culmina o entendimento sobre a *Teoria das Ideias*, que expõe as imitações e leva os homens às ilusões e não à verdade das coisas. O mundo inteligível é alcançado somente através da racionalidade e do intelecto, o que relembra as ideais, o conhecimento inato das coisas perfeitas, o Bem, o belo e a verdade.

Ao contrário do mundo sensível, que espelha as coisas diante dos sentidos, os objetos são apenas imagens das ideias perfeitas. Conforme destaca Jaeger (2013, p. 885), “[...] na *República*, a ideia do Bem é a norma absoluta que serve de base à noção da Filosofia como suprema ‘arte da medida’ [...] a qual aparece desde muito cedo no pensamento platônico e nele se mantém até o final.” Em certo sentido, Platão se firma sobre a filosofia para que surja a verdadeira cidade, acreditando que o filósofo é o mais apropriado para assumir o lugar de governante por estar longe dos conceitos que podem aprisionar o homem comum.

²⁷ Podemos dizer que a visão é o mais solar dos nossos sentidos, mas a capacidade de ver provém principalmente da luz que o Sol difunde e que banha aquela, do exterior. Graças a ela podem os olhos ver o próprio Sol, que, no entanto, não é a visão, mas a fonte da luz e, portanto, a causa de toda a visão. (JAEGER, 2013, p. 878).

²⁸ Platão sugere que se substitua o poder de provocar emoções, próprio da poesia, pelo diálogo filosófico: seria esta a “poesia” adequada ao Estado ideal e filosófico. (VERNANT, 1994, p. 186).

Por outro lado, é o mais preparado para tratar da arte imitativa dos poetas para que eles não disponham de total liberdade. Os poetas são condenados a mudarem suas narrativas, pois na *República* são designados a ensinar somente as coisas nobres, justas e boas, de modo que a alma humana seja inspirada pela justiça. Já a educação é formada pela capacidade do indivíduo conceber o que é belo - o princípio originário de todos os valores. De certo modo, é necessário que se saiba quais representações poéticas exaltam as coisas belas da alma e do corpo humano, possibilitando abertura de análise posteriormente quando a arte pode designar a moral e a política de todos.

Em seu segundo Estado, na obra *As Leis*²⁹, sob uma perspectiva divergente ao pensamento político d'*A República* ideal, Platão expõe como as pessoas verdadeiramente são e não como deveriam ser. A ideia do Bem concebida na *República* passa nas *Leis* para a concepção do *divino* por meio da *Paidéia*. O legislador³⁰ se torna o ponto central da relação entre os homens e o divino para que a organização do Estado tenha êxito na vida em comunidade.

A partir dessa condição, o poeta ganha sua importância não mais como educador, mas como referência de sua poética, como Platão trata de destacar a cidade de Esparta através dos poemas de Tirteu, considerado como modelo de virtude e da perfeição humana, como comenta Jaeger (2013, p. 1324): “[...] é no poeta, supremo legislador da vida humana, que deve buscar-se a ideia primordial da *areté* humana, com que o legislador quer penetrar até o mínimo detalhes da vida dos cidadãos [...]”. Entretanto, essa perspectiva do poeta³¹ só é aceita para o esclarecimento do ideal de *areté* universal, pois “[...] os poetas surgem sempre como representantes clássicos dos valores vigentes [...]” (JAEGER, 2013, p. 1324).

É possível perceber isso muito claramente no diálogo entre um espartano, um cretense e um estrangeiro ateniense na busca pela construção de um melhor regime político para construir uma pólis, como na sua obra *As Leis*.

As Leis revelam numa forma mais concreta do que qualquer das suas outras obras a tendências, em que Platão se inspira desde o início, a fundir numa unidade superior a essência dórica e ática. É algo de comparável às tentativas dos humanistas que séculos depois pretenderam unificar o espírito da Grécia e o de Roma numa harmonia de contrários. É esse mesmo espírito histórico-filosófico que preside à síntese platônica das *Leis* e que, a partir do historicamente dado e imperfeito, pretende erguer-se até o absoluto e perfeito. É por isso que essa obra suscita o

²⁹ O fato de a última das obras de Platão sobre o Estado ter por título *Leis* e regular legislativamente todos os pormenores da vida dos cidadãos já indica uma mudança de critério. (JAEGER, 2013, p. 1314).

³⁰ O filósofo converte-se em legislador (JAEGER, 2013, p. 1319).

³¹ De maneira análoga, no que diz respeito ao trato do poeta, o bom legislador o persuadirá - ou o compelirá - com sua bela e louvável linguagem a retratar por meio de seus ritmos os gestos, e por meio de suas harmonias as melodias de homens que são moderados, corajosos e bons em todos os aspectos, daí compondo corretamente os poemas. (PLATÃO, 1999, p. 113).

interesse de todos os humanistas, mesmo que se prescindia do problema da educação ideal, nela tratado. (JAEGER, 2013, p. 1320-1321).

Platão mostra que, diante dos modelos de virtude apresentados pelos gregos, o diálogo serve para o legislador estabelecer a melhor legislação para a vida dos cidadãos. Um exemplo disso é a forma como os espartanos e os cretenses determinavam o ideal de virtude por meio da coragem, mas não dispunham de outra possibilidade para desenvolver as virtudes da alma que Platão apresenta como bens divinos para os homens. Essas virtudes são necessárias para o homem obter saúde, força, beleza e riqueza, principalmente uma unidade que congregue tanto os “bens divinos” e o propriamente “humano” em sua *areté* do espírito.

Essa discussão foi encaminhada por Platão no diálogo mediante o “preconceito espartano contra os banquetes e o uso do vinho” para educar os homens. Segundo os espartanos, essa ação “é uma força perante a própria indisciplina,” sendo totalmente contrário ao ateniense ao encontrar “benefícios tão grandes que mereçam o nosso meticuloso exame” (PLATÃO, 1999, p. 103). Platão, nas *Leis*, procura mostrar o quanto o banquete é útil, mas sob uma correta disciplina dos prazeres pela Academia.

Que utilidade tem para o indivíduo ou para a pólis um banquete baseado numa boa educação? As leis de Esparta nada contêm a esse respeito, pois não havia ali nenhuma experiência disso. Platão faz da questão do antialcoolismo objeto de uma vasta investigação especial que decorre ao longo dos primeiros livros das *Leis* e lhe serve de base não só para exprimir a sua crítica da lei espartana, mas também para expandir as suas próprias ideias sobre a *paidéia* e principalmente sobre a educação dos instintos. (JAEGER, 2013, p. 1327).

A ideia sobre a força educativa do banquete consiste na intensidade da embriaguez que coloca a infância e o educador “em contato com as impressões assustadoras” causadas pelo álcool, fazendo com que a alma seja “fortificada” para curar o espírito. Conforme o ateniense:

Quase sem exceção, todos os indivíduos jovens são incapazes de conservar seja o corpo seja a língua imóveis, estando tais jovens sempre procurando incessantemente se moverem e gritarem, saltando, pulando e se deliciando com danças e jogos, além de produzirem ruídos de todo naipe. (PLATÃO, 1999, p. 104).

Nessa condição, Platão retrata “o seu ideal da *Paidéia*” mediante a necessidade de encontrar o “domínio de si” para que tenha efeito na *pólis* a partir de uma educação mais virtuosa como a dos espartanos, em busca da *areté* dos seus cidadãos. Com base nisso, Platão³² se volta completamente para a educação das crianças e para a compreensão dos seus

32 O ateniense: o que afirmo é o seguinte: que quando crianças as primeiras sensações pueris a serem experimentadas são o prazer e a dor, e que é sob essa forma que a virtude e o vício surgem primeiramente na alma. Mas no que respeita à sabedoria e às opiniões verdadeiras estabelecidas, um ser humano será feliz se estas

instintos³³, incluindo os prazeres e as dores experimentadas pelo desenvolvimento para que a alma esteja orientada. Para essa educação, resgata-se a *Paidéia* como condição de formação total da *areté* humana, favorecendo com que as leis determinadas no novo Estado estejam de acordo com a vida dos homens e no encontro do princípio supremo (divino)³⁴. No entendimento de Platão, conforme Jaeger (2013, p. 1332), “[...] a *Paidéia*: é a direção da vida humana pelo fio do *lógos*, manejado por Deus [...]”, ou seja, *lógos* que leva sua alma à reflexão e a obediência das leis. O educador, seja por meio de um banquete ou através da criança a orientação, impõe limite aos instintos através do *lógos*.

A ação do próprio *lógos* só pode frutificar, numa fase posterior, com a condição de o *lógos* de outrem, do educador ou dos pais, lhe ter aberto o caminho na fase inconsciente. Toda a *areté*, na medida em que *areté* é *éthos*, isto é, formação moral no atual sentido da palavra assenta na sinfonia da razão e do hábito. A *Paidéia* é a educação dos sentimentos de prazer e desprazer que serve de base àquela sinfonia. (JAEGER, 2013, p. 1336).

Assim, a educação da infância deve estar alinhada no que reflete a beleza, principalmente a música e a dança³⁵, as quais estão vinculadas à virtude da alma ou do corpo. A educação pela música, assim como na República, torna-se requisito fundamental de sua formação para que as expressões sejam corretas e belas na alma, pois ela é a verdadeira poesia e está a serviço da *Paidéia*³⁶. Segundo Jaeger (2013), esse interesse pela música nas *Leis* surge justamente no propósito de “modelação do inconsciente” da criança que tanto necessita de normas das instituições tradicionais para movimentar o corpo e a alma.

Com a arte não poderia ser diferente. Ao perceber uma unidade entre o ético e o estético em Platão, para o educador é colocado o problema de estabelecer o artístico para efeito do ato legislativo, pois, “[...] na sua opinião, o destino da arte depende da sua capacidade para se manter independente do gosto hedonístico e materialista do público [...]” (JAEGER, 2013, p. 1338).

o alcancarem mesmo na velhice, e aquele é detentor dessas bênçãos, e de tudo que abarcam, é de fato um perfeito. (PLATÃO, 1999, p. 103).

³³ A perspectiva de gozar um prazer ou sofrer uma dor move a nossa vida instintiva na forma de sentimento de coragem e de medo; a reflexão valorativa indica-nos qual dessas sensações é melhor ou pior. Quando esta reflexão constitui um acordo comum na pólis, damos-lhe o nome de lei. A alma só se deve deixar levar pelo fio macio e dourado com que o *lógos* a puxa e não pelos duros e férreos fio dos instintos. (JAEGER, 2013, p. 1332).

³⁴ No entanto, nesse passo, como em geral em toda a obra, Platão mostra-se muito interessado na concatenação psicológica através da qual o princípio supremo atua na alma do homem. E ilustra-a por meio da imagem (*eikón*) do teatro de fantoches, em que o homem é o fantoche que atua no palco da vida. (JAEGER, 2013, p. 1331).

³⁵ A legislação no Egito, para Platão, conserva muito bem arte das inovações; “[...] o ateniense: O simples enunciado dela já admirável. Parece-me que há muito tempo aprenderam esta regra de que estamos falando agora, a saber que os jovens de um Estado devem praticar em seus ensaios boas posturas e boas melodias [...]” (PLATÃO, 1999, p. 108).

³⁶ Mesmo unilateral, esse ponto de vista encerra de fato uma boa dose de verdade, desde que se aplique à poesia e à música da Grécia Antiga. (JAEGER, 2013, p. 1340).

Isso remete à crítica da forma como Atenas ordena a cidade para seus cidadãos diante dos diversos festivais. Afirma-se que Atenas se distanciou da ideia da *Paidéia* ao reunir todos no Estado pelo simples prazer de desfrutar das competições que oferecem entretenimento e prêmio aos melhores participantes, sem qualquer rigor sobre a arte. Platão descreve que (1999, p. 110),

O ateniense: Naturalmente haveria alguém que apresentaria, como Homero, uma rapsódia, outro que apresentaria uma canção de cítara, um outro uma tragédia e um outro ainda, uma comédia; nem nos surpreenderia, tampouco, que alguém chegasse a imaginar que teria a melhor das chances de ganhar com um espetáculo de marionetes.

Conforme Jaeger, para Platão, essa diversão arruinaria os poetas e o público, pois “[...] o verdadeiro juiz não deve dar seus vereditos a partir dos ditames da plateia, nem ceder debilmente ao tumulto da multidão ou à falta de educação dele próprio[...]” (PLATÃO, 1999, p. 111). Além disso, há um público que está insuflado por algo inapropriado de acordo com o prazer que lhe provoca. Se fosse assim, as crianças e os jovens não precisariam conter instintos, bastaria os aplausos das melhores obras impostas no teatro ateniense para seres educados.

Por esse motivo, deve-se saber escolher a poesia que melhor ressoe a justiça e a verdade para o encontro do belo e do bom, seguindo o desígnio da *Paidéia* grega. Em função disso, como já buscou os poemas de *Tirteu* para ressaltar a ideia da *areté* humana, Platão acredita que a poética de *Tirteu* é mais indicada por colocar as virtudes para os homens conquistarem suas qualidades diante da missão educadora para os espartanos.

Compete ao legislador a modelação da alma, o conhecimento sobre todos os valores humanos, principalmente o divino, de modo que possa agir de acordo com a fonte de toda legislação que rege o mundo e que conduz os homens a *areté*. Platão mostra a necessidade de encontrar uma unidade, tanto o Estado quanto o sistema de educação, para que as leis da cidade sejam um instrumento integral para que o homem encontre sua verdadeira natureza. No que se refere à poética, apesar de não a distinguir no ordenamento da vida dos gregos, na modernidade, como conhecimento específico, assim como a filosofia, será direcionada para o progresso dos homens em sociedade através da ideia de restabelecimento, como é abordado por Rousseau em sua primeira obra no próximo tópico.

2.3 O restabelecimento das ciências e das artes para Rousseau

Diante do caminho realizado sobre a formação dos gregos e a concepção dada por Platão sobre a sociedade na construção de uma República, o século XVIII transforma-se em palco de novas concepções sobre a busca significativa das questões humanas em sociedade. Com base nisso, a investigação filosófica expande para além do pensamento e os filósofos tornam-se expoentes de um novo ideal de *progresso*, permitindo a mudança na condição de vida e no esclarecimento pelo conhecimento para instruir o ser humano.

Desse modo, o movimento iluminista³⁷ propagou o impacto de suas ideias na Europa, como a revolução francesa, ao defender as transformações na estrutura política herdada da idade média, conhecida pelos renascentistas como período das sombras. A partir desse período, fez-se alusão a uma razão “iluminada” como a faculdade de libertar o homem da ignorância.

Os dilemas relacionados à política, à religião, à educação e às artes foram selecionados por conta da organização de um compêndio de diversas áreas do conhecimento, escrito por intelectuais para o apuramento dos costumes e da moralidade dos homens. A obra foi designada de *Enciclopédia*³⁸ ou *Dicionário racional das ciências, das artes e dos ofícios*, de autoria dos filósofos Denis Diderot e d’Alembert, publicado em 35 volumes, sendo 17 volumes de texto, mais de 11 de ilustrações, 4 volumes suplementares de texto e um de ilustrações, completados por dois volumes de índice geral³⁹. A obra possibilitou a abertura de ideias ligadas à construção do pensamento, principalmente à alimentação de um espírito filosófico, como expõe um pensador a respeito:

Somos tentados a ver na empresa enciclopédica de D’Alembert e Diderot a imagem exacta do espírito filosófico daquele tempo; obra coletiva, na qual o consenso dos espíritos autoriza variações de pensamento, e que, embora “raciocine” as artes e as técnicas, também defende e ilustra o liberalismo, a livre troca e o livre pensamento; obra continuada por mais de vinte anos (1751-1772) e que reúne tudo aquilo que Paris e a província possuem quanto a especialistas, amadores e bons espíritos esclarecidos. (CHÂTELET, 1995, p. 258).

³⁷ A autora Pissarra (2002, p. 10) esclarece que o iluminismo no século XVIII também ficou conhecido historicamente como “Séculos das Luzes”. “A origem é da palavra alemã *Aufklärung*, cujo significado é esclarecimento, aclaração, iluminação.”

³⁸ Fortes (1985, p. 47) explica que “Não era uma ‘enciclopédia’ como outra qualquer [...]. Seu verbete não são simples justaposição de informações disparatadas. Dedicava-se sobretudo às ciências, às artes e aos ofícios e busca mostrar as ligações que se estabelecem entre seus diferentes setores.

³⁹ O filósofo Luiz R. Salinas Fortes (1985, p. 48) ilustra que a publicação do dicionário ocorreu em duas fases como o primeiro ano de 1751 a 1780 e a segunda entre 1762 e 1772.

No mesmo período, conforme Salinas Fortes (1985), apareceu o nome de um grande colaborador da *Enciclopédia*, notadamente Jean-Jacques Rousseau⁴⁰, após redigir o verbete sobre música e economia política. A partir desse nome, a construção crítica sobre a sociedade, embora tivesse participado do empreendimento, mostra-nos um olhar para o século das luzes voltado à formação dirigida pelas ciências e as artes, reavendo a discussão platônica quanto à poética teatral na República moderna:

Vamos devagar com o andor, pessoal! Eis a grande advertência que Rousseau lança contra os seus ilustrados confrades. Cuidado, não nos deixemos fascinar pelas promessas das “Luzes”! desconfiemos da “louca ciência dos homens”. Não nos impressionemos com a moda filosofante, racionalização de vontade de potência de uma casta privilegiada. (FORTES, 1997, p. 93).

Esse pensamento sobre as Luzes levou-o a abordar, em um concurso no *Jornal Mercúrio da França*, pela Academia de Dijon, a resposta à pergunta quanto ao *Restabelecimento das ciências e das artes poderia contribuir no aprimoramento dos costumes dos homens?*⁴¹. Em resposta, Rousseau (1999) chamou a atenção pelo seu discurso, pois contrariava o pensamento que vigorava por todos os lados, afirmando que não estava preocupado em agradar os letrados “[...] quando se quer viver para além do seu século, não se deve escrever para tais leitores.” (ROUSSEAU, 1999, p. 183).

Após publicar o seu *Primeiro Discurso* como resposta, recebeu diversas críticas em artigos, como a do redator Padre Raynal, do próprio jornal *Mercúrio da França*, que comentou quanto ao partido tomado pelo filósofo a respeito da polidez: “[...] parece que o autor, dizem eles, prefere a situação em que estava a Europa antes do renascimento das ciências; estado pior do que a ignorância, devido ao falso saber ou à algaravia que então dominava [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 227).

Isso remete ao *Prefácio* da peça teatral de Rousseau, *Narciso ou o Amante de si mesmo*, escrito ainda na juventude. Sobre essa peça teatral, o filósofo define as críticas aos seus discursos como um modo de perceber o quanto os membros da Academia estavam contaminados por suas verdades. Ele esteve dessa forma ao entrar no caminho das letras, mas seguiu contrário aos renomados homens das ciências e das artes, aconselhando-os a “[...] estudarem meus princípios e observarem melhor minha conduta antes de acusarem-me de contradição e inconsequência [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 302). Rousseau mostrou o quanto

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau colaborou na *Enciclopédia* com artigos sobre música, nos primeiros anos; a sua amizade com Diderot foi determinante, uma vez que no caminho de Vincennes, onde se encontrava preso o autor da *Carta sobre os Cegos*, teve a iluminação que deu origem ao primeiro *Discurso* [...]. (CHATELET, 1995, p. 259).

⁴¹ Após ser premiado pela Academia de Dijon, o *Discurso sobre as ciências e as artes* foi publicado em 1750. (PISSARRA, 2002, p. 20).

estavam tomados pelo conhecimento das verdades de todas as coisas e que eles não conseguiam examinar, nem ao menos as intenções das proposições abordadas: “[...] eis uma bela homenagem que prestam àquela ciência que serve de fundamento a todas as outras, e deve-se crer que a arte de raciocinar bem serve à descoberta da verdade, quando a vemos empregada com sucesso para demonstrar loucuras [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 290).

Outrossim, o autor finaliza:

Sei, de antemão, quais as palavras grandiosas com que serei atacado: luzes, conhecimentos, leis, moral, razão, decoro, considerações, doçura, polidez, educação etc. A tudo isso, só responderei com duas outras palavras que soam ainda mais fortes ao meu ouvido; *Virtude! Verdade!* Gritarei sem cessar: *Verdade! Virtude!* Se alguém nelas só perceber palavras, nada mais tenho a dizer-lhe. (ROUSSEAU, 1999, p. 229).

Sob olhar crítico, começou a alegar como falsa a ideia do progresso ao restabelecer as ciências e as artes para que o homem encontrasse a sua própria natureza. Essa afirmativa é definida ao desfazer-se da concepção sobre a condição humana entre o homem natural e social. Em diversos momentos históricos, as ciências e as artes se tornaram fonte de conhecimento civilizado, levando o homem à depravação em nome de um notável progresso. Jean Starobinski (2011, p. 38) afirma que:

As “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade; assim se constitui uma sociedade em que cada um se isola em seu amor-próprio e se protege atrás de uma aparência mentirosa.

A sociedade tornou o homem possuidor de todas as virtudes e conhecedor de tudo para Rousseau. As maneiras naturais foram ocupadas pelo gosto refinado, linguagem apurada e vestimenta luxuosa. Pelas palavras de Starobinski (2011), Rousseau foi o primeiro autor a resgatar a ideia de Platão no que diz respeito à formação dos homens, considerando a análise das luzes da sociedade moderna, expondo a concepção do homem mediante a sociabilidade em oposição ao estado de natureza, principalmente ao declarar que o estado natural do homem não era o melhor, mas, em comparação à sociedade, os homens na natureza só possuíam instintos para viver em comum aos animais. O homem não estava preocupado em se esconder atrás de narrativas que não pertenciam à própria essência natural, mas mostrava tal como se é. Diz Rousseau (1999, p. 65):

O homem selvagem, abandonado pela natureza unicamente ao instinto, ou ainda, talvez, compensado do que lhe falta por faculdades capazes de a princípio supri-lo e depois elevá-lo muito acima disso, começará, pois, pelas funções puramente animais. Perceber e sentir será seu primeiro estado, que terá em comum com todos os outros animais; querer e não querer, desejar e temer, serão as primeiras e quase as únicas

operações de sua alma, até que novas circunstâncias nela determinem novos desenvolvimentos.

Com esse olhar, Rousseau leva para o seu *Segundo Discurso a origem da desigualdade entre os homens*, no qual declara que essa mudança só ocorreu diante da saída do homem do seu estado original, quando suas faculdades se desenvolveram para além das necessidades físicas. O exemplo da própria relação do homem na natureza, se não fosse a sociedade, não teria vínculo algum para com o outro, pois tudo estava ao alcance de suas mãos. O homem selvagem só conhece seu corpo, mas, diferente dos animais, possui a liberdade de afastar-se da condição instintiva pela faculdade de aperfeiçoar.

A única faculdade⁴² legítima do homem que auxilia no avanço de suas outras faculdades e que também pode levá-lo a males de acordo com as invenções da sociedade, como mostra o “estado de reflexão”, é ser contaminado pelos instrumentos da sociedade, como as ciências e as artes. Rousseau (1999, p. 299) afirma que “[...] o homem nasceu para agir e pensar, e não para refletir. A reflexão só serve para torná-lo infeliz, sem fazê-lo melhor ou mais sábio; faz com que lamente os bens passados e o impede de gozar do presente [...]”.

Nessa condição, o homem não é um ser sociável por natureza. A sociabilidade foi algo estabelecido como natural diante das necessidades criadas, pois “[...] os homens que formam o rebanho chamado sociedade [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 192). A própria língua e os gestos foram ajustando-se à medida que começaram a formar suas ideias e os sentimentos provocados. Diante dessa visão, Rousseau se coloca à frente da sociedade civilizada e aponta que o homem na natureza estaria longe dessas convenções sociais, já que “[...] não poderiam ser nem bons nem maus ou possuir vícios e virtudes [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 75), muito menos utilizar a razão para conservar a vida. Ao se afastar desse estado, o homem se perde, conduz-se à depravação a qual entra na dicotomia do ser e do parecer, tendo em vista que a aparência servirá como virtude, ou seja, artificializando o homem:

Precisa de riquezas e do prestígio: quer possuir objetos e dominar consciências. Só acredita ser ele mesmo quando os outros o “consideram” e o respeitam por sua fortuna e sua aparência. Categoria abstrata, de onde todas as espécies de males concretos poderão decorrer, o aparecer explica a uma só vez a divisão interna do homem civilizado, sua servidão, e o caráter ilimitado de suas necessidades. (STAROBINSKI, 2011, p. 44-45).

⁴² Mas ainda quando as dificuldades que cercam todas essas questões deixassem por um instante de causar discussão sobre diferença entre o homem e o animal, haveria uma outra qualidade muito específica que os distinguiria e a respeito da qual não pode haver contestação - é a faculdade de aperfeiçoar-se, faculdade que, com o auxílio das circunstâncias, desenvolve sucessivamente todas as outras e se encontra, entre nós, tanto na espécie quanto no indivíduo; o animal, pelo contrário, ao fim de alguns meses, é o que será por toda a vida, e sua espécie, no fim de milhares de anos, o que era no primeiro ano desses milhares. (ROUSSEAU, 1999, p. 64-65).

A então requisitada sociedade esclarecida foi impulsionada pelo jogo das aparências através da ciência e das artes. Por meio deles, conforme Rousseau (1999, p. 190), “[...] estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original.” O homem não se conduz mais pelas verdadeiras necessidades, pois passou a satisfazer aquelas que foram provocadas pelas vaidades. Os verdadeiros sentimentos, as dores, as fraquezas e os medos estão escondidos pela máscara da polidez. A arte e as ciências levaram os homens a se fragmentar com as linguagens convencionais e com o aparecimento da verdade. Como destaca Pissara (2002), o jogo do ser e do aparecer transformou a moral na arte de agradar, parecendo ter qualidade virtuosa e tornando-se muito mais importante do que realmente possui-la em sociedade.

Isso ocorre mais ainda à medida que as ciências e as artes progredem rumo à perfeição. Com base nessa afirmativa, Rousseau se aproxima cada vez mais de Platão ao apresentar a própria Grécia como exemplo, que travava a luta contra Tróia por ter levado os troianos ao progresso das artes e à degradação dos costumes, sendo escrava constante entre os senhores da guerra. Tanto quanto o filósofo Sócrates, que foi condenado à morte através do julgamento da sociedade por resistir ao “vício das musas”, os poetas eram vistos como “os mais sábios de todos os homens”. Contudo, mais tarde foi resolvida a questão através de seu discípulo ao expulsá-los da *República*. A eventualidade mostrada por Rousseau ilustra bem a formação grega dos espartanos e dos atenienses como cenário da depravação:

Oh! Esparta, eterno opróbrio de uma doutrina vã! Enquanto os vícios levados pelas belas-artes se introduziram conjugados em Atenas, enquanto um tirano lá reunia, com tanto cuidado as obras do príncipe dos poetas, tu escorraçavas para fora de teus muros as artes e os artistas as ciências e os sábios! O acontecimento marcou essa diferença. Atenas tornou-se a moradia da polidez e do bom gosto, o país dos oradores e dos filósofos; lá a elegância das edificações correspondia à língua; viam-se, em todas as partes, o mármore e a tela animados pelas mãos dos mestres mais hábeis. De Atenas saíram essas obras surpreendentes que serviram de modelo a todas as épocas corrompidas. (ROUSSEAU, 1999, p. 195-196).

Nessa concepção, Rousseau revela que essa decadência moral é fruto dos vícios, ao passo que ela nasceu do luxo e da ociosidade que as ciências e as artes fizeram surgir a partir de uma falsa ideia de refinamento dos costumes, pois toda a riqueza vinda das ciências e das artes encaminhou o homem para a desigualdade. Como bem ressalta Jean Starobinski em *As máscaras da civilização* (2001), as academias tornaram as ciências e as artes sedutoras aos olhos dos homens, oferecendo-lhes o caminho para a depravação, principalmente ao determinar quem pode tudo e quem nada vale, corrompendo os costumes e fazendo trocar a virtude pelo dinheiro. Rousseau condena a ciência como inútil e uma pura perda de tempo na sociedade já que ela é usada de maneira pretensiosa por “charlatães”, em uma resposta ao Sr.

Gautier sobre o quanto a ciência poderia conduzir a felicidade dos homens. O filósofo ainda endossa que a natureza tentou proteger os homens como “[...] uma mãe arranca uma arma perigosa das mãos de seu filho[...]

(ROUSSEAU, 1999, p. 235). Desse modo, pergunta aos seus arguidores “[...] por que terá a natureza nos impostos trabalhos necessários, senão para desviar-nos das ocupações ociosas?” (ROUSSEAU, 1999, p. 235). Os efeitos da ciência podem ser perigosos para uma sociedade como na “política, como na moral, é um grande mal”, segundo evidenciou Platão em sua *República*. O fato de buscar tanto a revolução não transformou nada, muito menos um melhor lugar para se viver diante do discurso de melhoramento. Apenas foram confirmados os vícios dos homens da sociedade, uma vez que ela não foi feita para homens.

Por outro lado, Starobinski (2001) aponta que, para Rousseau, a verdadeira ciência possui um saber autêntico que não busca o domínio do jogo do ser e do aparecer, pois a “[...] ciência dos acadêmicos repara, entre este ao menos, a ruptura ontológica, supera a alienação e restaura a unidade da aparência externa e da realidade interna [...]” (STAROBINSKI, 2001, p. 165). Explana, ainda, que “[...] se todos os homens fossem Sócrates, a ciência não lhe seria então danosa, mas também não teriam nenhuma necessidade dela [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 299).

O mal de que Rousseau acusava as ciências e as artes era o de dissolver a verdade das relações humanas. Que uma sociedade, em compensação, reunidos indivíduos iguais e virtuosos, se consagre em círculo fechado à “cultura das ciências”; que, sobretudo, cada um dos membros dessa sociedade seja um verdadeiro sábio: eis aí o que reconstitui, no seio da corrupção geral uma ilhota de transparência. (STAROBINSKI, 2001, p. 165).

Ao contrário do que aconteceu com os próprios sábios e esclarecidos sobre o regresso à ociosidade e vaidade por conta de todo o conhecimento adquirido, não havia a preocupação em elevar ao criador⁴³ todas as coisas que explicam como são dadas a sua própria existência. Os acadêmicos tornaram as ciências sedutoras aos olhos dos homens em sociedade. Como contesta o Rei da Polônia⁴⁴, Duque de Lorena, a ciência sabe que ela pode fazer mais mal do que bem aos homens. “Não é certo que se esteja obrigado, para aprender a bem agir, a saber por quantos modos se pode fazer o mal [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 247). Como os fatos das perseguições sofridas pelos cristãos não são convenientes quanto ao surgimento da ciência, Rousseau (1999, p. 253) explica que:

⁴³ O estudo do universo deveria elevar o homem a seu criador, eu o sei, mas só eleva à vaidade humana. (ROUSSEAU, 1999, p. 246).

⁴⁴ A de meu adversário diz que, embora as ciências causem grande mal, não deve deixar de cultivá-las pelo bem que trazem. (ROUSSEAU, 1999, p. 243).

Nossas bibliotecas regurgitam de livros de teologia e formigam entre nós os casuístas. Outrora possuíamos santos e nenhum casuísta. A ciência se expande e a fé enfraquece; todo mundo quer ensinar a bem agir e ninguém quer aprendê-lo. Tornando-nos todos doutores, deixamos de ser cristãos.

O próprio restabelecimento das letras e das artes demonstra que, desde a Grécia antiga, a arte está submetida aos aplausos do público nos festivais. Já na Modernidade, o interesse dos espectadores pelos espetáculos passou a ser validado por uma boa peça, “ficando na moda” de acordo com as mudanças de costumes, mas provocando a corrupção do gosto. “Se, por acaso, entre os homens extraordinários por seus talentos, encontra-se um que possua firmeza de alma e se recuse a ceder ao espírito de seu século e aviltar-se com produções pueris, desgraçado dele! Morrerá na indignação e no esquecimento [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 207).

Nessa condição, Rousseau mostra quanto as ciências e as artes favoreceram outras necessidades aos homens, deixando a coragem como virtude enfraquecida para lutar pela sua própria pátria. Portanto, “[...] os romanos confessaram que a virtude militar se extinguiu entre eles à medida que começaram a se conhecer em quadros, em relevos, em vasos de ourivesaria e a cultivar as belas-artes [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 208). Dessa forma, Rousseau apresenta uma crítica à educação, principalmente à educação dada com esse progresso, na qual as crianças estão ocupadas com coisas que as deixam ociosas e, na juventude, são obrigadas a saber de todas as coisas, mas sem assumir seus deveres para que façam boas ações em benefício do próprio lugar onde vivem.

Eis o que, com o correr do tempo e em todos os lugares, causa a preferência dos talentos agradáveis aos úteis e o que a experiência vem confirmando, à saciedade, desde o renascimento das ciências e das artes. Termos físicos, geômetras, químicos, astrônomos, poetas, músicos, pintores; não temos mais cidadãos ou, se nos restam alguns deles dispersos pelos nossos campos abandonados, lá perecem indigentes e desprezados. Esse o estado a que estão reduzidos, esses os sentimentos que encontram em nós, aqueles que nos dão o pão e dão o leite a nossos filhos. (ROUSSEAU, 1999, p. 210).

Rousseau (1999) ressalta a necessidade de tanto conhecimento para saber de si mesmo, bem como ter bons costumes e virtudes através das instituições da sociedade, sobretudo quando é algo dado pela própria natureza humana por meio de sua perfectibilidade. Ao longo da história, os grandes homens não precisavam ser guiados pela polidez das ciências e das artes para se tornarem gênios. “O estudo corrompe seus costumes, altera sua saúde, destrói o temperamento e frequentemente destrói sua razão; mesmo que lhe ensinasse alguma coisa, eu consideraria muito mal recompensado [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 299).

Ser polido pelos sábios, poetas e letrados não tem o significado de aquisição de bom gosto, quando, na verdade, os vícios, a ignorância e a infelicidade ainda imperam entre

os homens na sociedade, escondidos atrás de máscaras e das aparências, como será visto ao longo do projeto pedagógico do teatro instigado pelos homens da academia, igualmente como faziam os filósofos e os dramaturgos. Logo, o filósofo é refém do estudo a partir dos homens que compartilham do mesmo interesse, omitindo a verdadeira estima que relaciona os homens e a sociedade, tornando-se escravo do conhecimento e das palavras ao refletir a humanidade pela vaidade do saber:

Todo homem que se preocupa com os talentos deleitáveis quer agradar, ser admirado e quer ser admirado mais do que um outro: os aplausos públicos pertencem somente a ele --- diria que tudo faz para obtê-los, caso não fizesse mais ainda para deles privar seus concorrentes. Daí nascem, de um lado, os rebuscamentos do gosto, e da polidez, a adulação vil e baixa, os cuidados sedutores, insidiosos, pueris, que, com o decorrer do tempo, aviltam a alma e corrompem o coração, e, por outro lado, o ciúme, a rivalidade, o ódio entre os artistas tão renomados, a calúnia pérfida, a fraude, a traição e tudo o que o vício possui de mais afrouxo e de mais odioso. Se o filósofo despreza os homens, o artista logo se torna desprezível para eles, e ambos concorrem, afinal, para torná-los desprezíveis. (ROUSSEAU, 1999, p. 297).

Portanto, igualmente a Platão, Rousseau vê como as artes, as ciências e as letras afastam os homens da verdade, entretendo-os com gosto inútil e que mais conduz à ociosidade do que aos deveres como cidadão e às necessidades de demonstrar virtuosidade sem realmente possuir diante dos ornamentos e enfeites que as ciências e as artes oferecem. Caso não tenha como voltar atrás diante da corrupção dada aos homens, deve-se conservar aqueles que ainda podem ser e preservar os corrompidos para que sejam mantidos longe de uma corrupção maior, utilizando a própria ciência e a arte para sustentar a ordem aparente das coisas no intuito de fazer o mal.

Como ocupá-lo a cultivar o gosto e o progresso que lhe são próprios, sem a pressa que detém o século permeado por ações para distrair e fazer o mal, a exemplo de uma peça que ocorre para seduzir os homens? Rousseau (1999, p. 301) comenta: “[...] muito me agradaria ter sempre uma peça para ser vaiada, se a esse preço pudesse, durante duas horas, conter os maus desígnios de um único espectador, salvar a honra da esposa ou da filha de seu amigo, o segredo de seus confidentes ou a fortuna de seu credor [...]”. Desde o princípio da filosofia, são lançadas luzes para a aproximação do diálogo de Rousseau com os antigos. Pontuamos que, diante da relação com as ciências e as artes na formação do homem na modernidade, o filósofo chegou a escrever uma peça teatral que o levou para julgamento em praça pública pelos acadêmicos de Dijon após suas duras críticas as artes.

Prosseguimos no próximo capítulo com a polêmica sobre o espetáculo francês, o qual será o principal foco para análise do poder pedagógico dado ao teatro na modernidade pelos filósofos e dramaturgos da Ilustração. Mesmo com a condenação do antigo teatro grego

pela figura do poeta, feita pelo filósofo Platão na formação do cidadão da República, destacaremos a sua importância para a sociedade grega.

3 A QUERELA DO HOMEM MODERNO

Diante das primeiras reprovações sobre o teatro através da arte, a modernidade mostra, em pleno século XVIII, que o teatro poderia ser palco de inquietações da sociedade. Com base nisso, a querela sobre o teatro é formada pela defesa de alguns dos principais filósofos que também foram reconhecidos como dramaturgos no período. Entretanto, diante da postura de Rousseau acerca da proteção da cidade natal, encontraremos objeções em relação ao empreendimento da sociedade sobre os homens, o que colabora para o posicionamento crítico de Platão sobre as artes. Contudo, a respeito dos espetáculos teatrais que buscam apenas agradar e divertir com entretenimento os homens, estes, na verdade, deveriam estar voltados para o trabalho e os deveres com a cidade.

3.1 O esclarecimento à luz da cena teatral

De início, o século XVIII mostra que o emblema das Luzes⁴⁵ buscava uma razão iluminada sobre a sociedade parisiense. Nessa condição, os ilustres homens da filosofia transformaram o teatro num palco de grandes inquietações. Uma delas foi a polêmica estabelecida desde os antigos a respeito do poder pedagógico dos espetáculos na formação do homem, principalmente ao perceber a diferença do teatro e a *Encyclopédia*, já que os espetáculos são instrumentos mais acessíveis para a libertação dos preconceitos enraizados no período considerado das “trevas”.

O teatro tornou um instrumento mais “notável” desde as “classes populares à aristocracia” na França, como bem confirma Façanha (2010, p. 49): “[...] o teatro é um poderoso veículo de comunicação e grande influência junto ao público; vários intelectuais passam a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias [...]”. Logo, o teatro e a arte, de modo geral, diante dos temas centrais da Ilustração, eram encarregados de propiciar as reflexões filosóficas com a missão de educar os homens:

Mas o que significa exatamente prolongar, por meio do teatro, o combate da *Encyclopédie*? O objetivo geral do grande inventário do conhecimento é, como se sabe, liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente sua

⁴⁵ Segundo Fortes (1981, p. 46), “O principal centro das Luzes foi a França e sua capital, Paris. Paris, aliás, é a grande metrópole do século XVIII, não apenas do ponto de vista cultural. É o exprime de maneira pitoresca o célebre Marivaux na sua famosa tirada:” Paris - diz ele - é o mundo; o resto da terra é seu subúrbio.” O que não significa que as Luzes não tenham se espalhado por toda Europa e ilustrado outras capitais como Londres e Berlim, principalmente, além de Viena, Roma, Madri, Lisboa ou São Petersburgo. Mas chegaram até mesmo a atingir as Américas, especialmente os Estados Unidos, sobre cuja formação e independência nacional influíram decisivamente.

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).

Os filósofos encaminharam para a França a perspectiva que colocava o teatro no centro do debate e de torná-lo projeto de formação grega, no qual Voltaire, Diderot, d’Alembert e Rousseau instituem o entendimento de sua filosofia, principalmente quando a estética se torna conhecida como disciplina filosófica, possibilitando uma autonomia para a investigação sobre arte como todo. Nesse sentido, parte-se para a assimilação das ideias que levaram os homens da filosofia a promover o espetáculo teatral em praças públicas, nos salões e nos assentos da burguesia, bem como na defesa do teatro e expressivo como serventia da sociedade humana.

O filósofo Voltaire (1694-1778), ao se dedicar a alimentar o teatro com os escritos de peças que pudessem instruir os homens, coloca-o como escola de melhoramento dos costumes, da política e da moral. Em espetáculos, ao ser comparado com os dramaturgos Corneille, Molière e Racine, nota-se que o teatro do século XVII⁴⁶ foi uma grande referência para redigir suas representações teatrais, sobretudo para a teatralidade do século XVIII. Esses mesmos dramaturgos buscavam defender modelos clássicos de fazer teatro como as regras estabelecidas pelos gregos, a poética aristotélica e o crítico da arte Boileau. Nestes, as tragédias e as comédias vistas como tradicionais se apossavam da encenação de coisas humanas, conforme as condições que no gênero teatral estavam determinadas para atuarem pela estima moderna.

Nessa condição, entende-se que Voltaire “[...] aceita sem maiores reservas, por exemplo, a rigidez da teoria dos gêneros, na qual cada um ocupa um lugar preciso, assinalado por regras que decorrem de sua essência [...]” (MATOS, 2001, p. 171). No teatro, encontram-se reunidos para formar o gosto e a virtude, por isso, os espetáculos devem estar longe de uma simples encenação da realidade. Para Voltaire, a arte é aquela que imita a natureza, a bela natureza, relacionada com embelezamento, idealização e a transformação, mesmo que seja para mostrar as ideias da *Ilustração* sem muita inovação:

Tímidas inovações, dir-se-á, talvez; mas a objeção desconhecerá que, para Voltaire, as inovações não importam muito, principalmente em se tratando da forma raciniana da tragédia. O máximo que faz, pois, é renovar-lhe o conteúdo, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. *Mahomet*, por exemplo, é uma denúncia do fanatismo religioso e das funestas consequências da confusão entre política e religião; *Zaire* mostra a existência de uma moral universal que tornaria possível o

⁴⁶ Voltaire dominou a cena trágica francesa durante mais de meio século: de 1718, ao estreiar com Édipo, a 1778, ao representar *Irene* e ser aclamado pelo público da Comédie Française. Foi então o maior representante do grande teatro do século XVII, que tinha em Corneille, Racine e Molière suas maiores expressões, e o principal defensor da poética clássica francesa, codificada de vez por Boileau em sua *Arte Poética*, de 1674. (MATTOS, 2009, p. 9).

entendimento entre as pessoas de bem de diferentes civilizações, não fossem os preconceitos religiosos. (MATTOS, 2009, p. 11).

Nessa condição, Voltaire defende a assertiva de que “[...] a finalidade da comédia, como a da tragédia, é sempre moral e didática [...]” (CARLSON, 199, p. 142). A compreensão, em diálogo com Franklin de Mattos (2009), aumenta sobre a investida de Voltaire ao assumir o papel de ator em suas próprias obras, uma forma de mostrar o que pensava sobre o teatro; “Voltaire ator fazia questão de declamar, de sublimar os efeitos, recusando o tom familiar e ‘burguês’ cada vez mais em voga nos palcos do tempo [...]” (MATTOS, 2009, p. 9).

A crítica ao teatro inglês em suas *Cartas inglesas* (1978) sobre a *Tragédia* demonstra essa recusa pela forma com a qual o dramaturgo Shakespeare elaborou suas tragédias. Ele estava longe da verdadeira estrutura de uma peça teatral na visão de Voltaire (1978, p. 33), como descreve: “[...] tinha um gênio cheio de força e de fecundidade, natural e sublime, sem a menor chama de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras.” As tragédias shakespearianas ultrapassaram com suas “ideias bizarras e gigantescas” e com “[...] cenas tão belas, trechos tão grandiosos e terríveis espalhados em suas farsas monstruosas [...]” (VOLTAIRE, 1978, p. 33), gerando conflitos entre os espetáculos que seguiam a teoria do teatro no palco francês.

Desse modo, declara ainda que as tragédias inglesas foram feitas para agradar ao público sem qualquer prestígio de educar os homens, pois não respeitavam as regras dos espetáculos, misturando ainda os gêneros em suas encenações de forma simples e brutal, sem menor afeição do público (VOLTAIRE, 1978).

Ao contrário da comédia de Molière na carta sobre a *Comédia*, por quem sentia fascínio de imitar, a obra *O misantropo*, mesmo após de ser corrigida por falta de público no teatro, era vista como uma peça “[...] interessante, a intriga engenhosa, muito ousada para nossos hábitos [...]” (VOLTAIRE, 1978, p. 36). Contudo, a peça de Molière “[...] não é bem uma escola de bons costumes, mas, na verdade, uma escola de espírito e de tom cômico [...]” (VOLTAIRE, 1978, p. 36). Uma verdadeira comédia representa o que existe de mais cômico sem desrespeitar as regras do teatro, mesmo que em suas cenas tenha algo relacionado às ideias que retrata os homens em diferentes convívios na sociedade.

Para Voltaire, o teatro deveria representar da mesma forma que sucede a história humana para ensiná-los a ter bom gosto e conhecimento. O teatro surge “[...] por uma sucessão de luzes e sombras, que testemunha a luta encarniçada entre a evidência da verdade e as figuras do erro, entre o ‘espírito humano’ cuja emergência é vagarosa, porém, invencível, e as forças do preconceito e das tradições [...]” (MATOS, 2001, p. 170). Apesar disso, Marvin

Carlson (1997) aponta que Voltaire buscava “equilibrar as forças” para que as leis fundamentais do teatro fossem respeitadas na poética inglesa diante da preferência pela regra teatral francesa na tragédia e comédia:

De todas as tragédias inglesas, apenas o *Catão* de Addison é “bem escrito do princípio ao fim”; o resto carece “da pureza, da condução regular, das propriedades da arte e do estilo, da elegância, de todas as sutilezas da arte” dos franceses. No entanto, a delicadeza dos poetas e das plateias francesas pode levar a certa *secura* e falta de ação. As peças inglesas, embora quase sempre monstruosas, têm vigor e cenas admiráveis. Demonstram que os artistas de gênio podem romper eficazmente com certas práticas tradicionais - como limitar o número de atores falando a três ou banir toda ação brutal -, desde que as “leis fundamentais do teatro”, como as três unidades, sejam observadas. (CARLSON, 1997, p. 141).

Para que isso ressoe como o conhecimento aos homens, a mesma ideia também foi encontrada como resposta dada aos críticos de Homero e Virgílio, sob a forma de fazer poética. Apesar de não ser próxima da concepção teatral de Voltaire, ele usufruía para refinar suas obras ao considerar o poeta Homero como aquele que possuía “bom gosto” diante da estilística dos personagens.

Respondo-vos que é muito fácil contar em prosa os erros de um poeta, mas muito difícil traduzir seus belos versos. Todos os rabugentos que se erigem em críticos dos escritores célebres compilam volumes: 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, 1978, p. 34).

Dessa maneira, o “gosto” voltairiano é encontrado no teatro, tornando-se um dos maiores defensores da poética e do teatro clássico francês, embora mais tarde fossem encontradas em suas obras⁴⁷ as evidências de uma tentativa de superação dos gêneros adotados para compor suas peças teatrais com maior liberdade.

De todo modo, o que se entende é que a comédia deve ser tradicionalmente respeitada pelo despertar das paixões que ela provoca ao levar os homens ao riso e a evitar vícios, como a tragédia no encargo dos requisitos morais para a virtude. Voltaire dissipa sua teoria na tradicional poética, tomando o teatro com sua total dedicação até os últimos dias de sua vida, mesmo residindo nas proximidades de Genebra, um lugar em que os espetáculos eram proibidos por leis, não deixando de instalar as cenas privadas em seu castelo.

Seguindo a concepção do teatro civilizador, o filósofo Diderot afirma que o teatro poderia esclarecer os homens, principalmente fazê-los “amar a virtude e detestar o vício.”

⁴⁷ É bem verdade que, como dramaturgo, às vezes Voltaire se atreve a superar essas fórmulas, revelando uma concepção não completamente verbal da tragédia. Vitoriosa sua campanha pela supressão das banquetas que embaraçavam o palco da Comédie Française (e às quais tinham direito certas pessoas de condição), passou a explorar mais os recursos cênico do teatro. Em *Adelaide du Guesclin*, trouxe para a cena um tiro de canhão, em *Olympie*, um brasiero (que incendiaria um de seus teatros privados) e, em *Sémiramis*, dispôs finalmente do espaço que precisava seu espectro. (MATTOS, 2009, p. 10).

Antes de chegar a embarcar no teatro, Franklin de Matos lembra que Diderot entrou neste quando o empreendimento da *Encyclopédia* passou por diversas vezes a ser censurado pelos verbetes publicados com ideia contrária à política e à religião, além de perceber que “[...] uma peça de sucesso podia alcançar, num só mês, um público três vezes maior do que o auditório constituído pelos assinantes anuais da *Encyclopédie* [...]” (MATOS, 2001, p. 28).

Diante disso, a tragédia e a comédia clássica foram apontadas como obsoletas no palco do teatro francês e, por isso, o teatro necessitava de uma reforma. Com base nisso, Diderot aposta no teatro visto como espetáculo, em que um novo gênero chamado de drama burguês mostraria cenas cotidianas dos salões familiares e das ações da vida que destaca a natureza humana, apostando no trabalho do ator e do encenador diante da materialidade. O ator poderia realizar seu espetáculo, como discorre Franklin de Matos (2001, p. 67):

O teatro é resgatado em sua materialidade e começa a ser visto propriamente como espetáculo. Ao enfatizar as dimensões “pré” e “extraverbal” do teatro, Diderot o concebe sobretudo como uma arte das inflexões e da pantomima, o que explica a enorme importância que seus escritos concedem à reflexão sobre um de seus dados “materiais” mais fundamentais: o desempenho do ator (ou, como se dizia mais correntemente no século XVIII, do comediante).

A partir de obras⁴⁸ publicadas pela Europa, os dramaturgos e os homens das artes foram levados a repensar os gêneros clássicos nos espetáculos franceses, principalmente os filósofos, ao receberem a missão de educar os homens das artes para os “exemplos de virtudes” e “lições de verdades morais”. Para o diretor da *Encyclopédia*, o filósofo é um homem de bem que deseja se tornar útil na sociedade, “[...] atualizado com os avanços das ciências, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a vida social [...]” (MATOS, 2001, p. 35), como descreve o próprio Diderot (1986, p. 44):

Oh, quanto bem não se faria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício! Cabe ao filósofo convocá-las, cabe a ele dirigir-se ao poeta, ao pintor, ao músico e gritar-lhes fortemente: Homens de gênio, para que fostes dotados pelos céus? Se ele for ouvido, logo as imagens do deboche já não cobrirão as paredes de nossos palácios e nossas vozes já não serão instrumentos do crime, beneficiando-se assim o gosto e os costumes.

É nessa postura que o envolvimento da filosofia no teatro ganha mais evidência. O objetivo de alcançar todos os homens moralmente leva a entender a necessidade dessa nova

48 O princípio dessa dramaturgia, explicitado em 1757 e 1758 nos Diálogos sobre o filho natural e no Discurso sobre a poesia dramática, é o seguinte: a fim de restituir ao teatro o poder de melhorar os homens, é preciso “abalar” os espíritos, levando “tumulto” e “pavor” à alma do espectador, a exemplo da tragédia grega. (MATTOS, 2009, p. 12).

dramaturgia e o motivo de considerar que o poeta dramático seja filósofo⁴⁹. O teatro para Diderot⁵⁰ não pode ser apenas um lugar para distrair os homens, mas sim para torná-los cidadãos melhores, como propuseram os gregos.

Nessa condição, o dramaturgo Diderot critica as convenções nas quais o teatro clássico francês está aprisionado, pois “[...] o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana [...] de colocar-se a serviço da virtude” (MATOS, 2001, p. 35). O artista moderno está fazendo uso errado de sua arte, as cenas estão longe das boas ações do homem para que se reconcilie com sua própria natureza. Segundo Matos (2001, p. 174), “[...] resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente espetacular e representativa da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico - eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro.”

Com isso, Diderot propõe seu sistema dramático, dividindo-o em comédia séria e tragédia doméstica, cujo propósito é que os deveres e as desgraças domésticas estejam em cenas como se estivessem à frente de um drama real, causando muito mais interesse do que o enredo clássico francês construído sem nenhuma veracidade dos fatos. Isso corresponde à crítica de Diderot pelas formas como as cenas teatrais estavam sendo narradas na modernidade e a necessidade de voltar para a regra geral da poética definida pelos antigos sobre a verossimilhança no teatro, favorecendo o seu estudo⁵¹.

À vista disso, Diderot elaborou “[...] observações no mais famoso tratado sobre a arte de interpretar do século XVIII, o *paradoxe sur le comédien* [*Paradoxo sobre o ator*] escrito por volta de 1773, mas só publicado em 1830 [...]” (CARLSON, 1997, p. 155). Na obra, é possível notar no diálogo entre dois interlocutores, estabelecidos como *Primeiro* e *Segundo*, as perspectivas diferentes a respeito da qualidade de ser um bom comediante. O *Primeiro* interlocutor expõe que o ator deve ter a arte de tudo imitar, mesmo que sua representação não tenha uma expressão articulada para declarar os sentimentos, como argumenta:

Quanto a mim, quero tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e

⁴⁹ É assim que o filósofo ganha os salões, os cafés, as salas de espetáculos e, ao fazê-lo, mostra que tão estreita é a conexão entre filosofia e sociedade que se pode até mesmo ser filósofo sem o saber, bastando, para isso exercer com probidade uma profissão qualquer. (MATOS, 2001, p. 35).

⁵⁰ Para ele, o teatro é algo familiar de todos os pontos de vista: na juventude, conheceu atores e atrizes nos bastidores, e, fora deles, chegou mesmo a considerar o sonho de se tornar comediante, mas, acima de tudo, foi um frequentador insaciável das salas de espetáculo. (MATOS, 2001, p. 45-46).

⁵¹ Mas a sua concepção do verossímil não é exatamente a mesma que vingou entre os preceptistas franceses do século XVII. Como é sabido, tudo o que se disse sobre o assunto, desde o século anterior, está assentado na Poética de Aristóteles, que define o verossímil como o possível ou o impossível que persuade. (MATOS, 2001, p. 37).

nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis (DIDEROT, 1979, p. 162).

Na defesa, o interlocutor aponta para o desenvolvimento do ator diante do seu representar, endossando muito a característica do teatro até Voltaire, que tratava da convenção que está inserida com a dependência da sensibilidade. Igualmente, Voltaire fala do teatro moderno que se encontrava longe de ter uma relação plausível com o público, quando as histórias encenadas não faziam parte dos próprios costumes dos homens em sociedade⁵².

Na cena moderna, as intrigas são sobrecarregadas e os desenlaces não parecem como decorrências necessárias do desenvolvimento; quanto aos diálogos, são enfáticos, pouco naturais e com frequência usados para transmitir os propósitos espirituosos do próprio dramaturgo; enfim, o desempenho dos atores e os espetáculos em geral são estranhos e extravagantes. (MATOS, 2001, p. 36).

Ao passo disso, Diderot mostra o quanto o teatro moderno também estava preso ao mundo físico e moral no intuito de impressionar os homens. Assim, distingue três tipos de ator em seu *Paradoxo*, definido como o comediante imitador, o comediante da natureza e o grande comediante, que mostra o ideal teatral diante da disputa sobre o recurso formador. O comediante imitador é descrito como aquele que representa e possui a técnica para realizar o teatro de acordo com o seu desempenho, atribuindo ao ser que “representa tudo passavelmente” e que está sujeito às regras do Estado. O segundo faz uso da sensibilidade, seja ela verdadeira ou representada na tentativa de comover o espectador, “por natureza é amiúde detestável e às vezes excelente” em suas representações ao servir de modelo ideal pelas regras de convenção.

Um ator que se debruça nas reais emoções não poderia atuar como grande comediante de verdade, pois deve ter como “[...] objetivo antes de compreender cabalmente as reações naturais dos outros e imitá-los no palco mediante o total controle de sua expressão [...]” (CARLSON, 1997, p. 153). Assim, aposta-se em um grande comediante como aquele que se revela com a “alma” e se iguala com a alma do filósofo, no qual “[...] preenchia o espaço que não é nem frio, nem quente, nem pesado, nem leve, não assume nenhuma forma determinada e que, sendo igualmente suscetível de todas, não conserva nenhuma [...]” (DIDEROT, 1979, p. 179). Esse ator não se presta e é malgrado de todos. Ele observará os modelos para conhecimento da alma humana, do mundo e de suas experiências no intuito de que o teatro aperfeiçoe o dom da natureza:

Os grandes atores, argumenta ele, não se abandonam ao sentimento, mas “imitam tão perfeitamente os sinais exteriores do sentimento que somos iludidos por eles.

⁵² Segundo Franklin de Matos (2001, p. 40), desde Aristóteles, o verossímil depende, em última instância, da opinião comum, isto é, do público.

Seus gritos dolorosos lhes estão anotados na memória, seus gestos de desespero são cuidadosamente ensaiados, eles sabem o momento preciso em que suas lágrimas começarão a fluir.” O ator que confia na imaginação simpática atua erraticamente e quando muito produz o efeito da vida, mas não da arte, já que as imagens da paixão no teatro não constituem verdadeiras imagens, mas são acentuadas e idealizadas de acordo com as regras e as convenções da arte. (CARLSON, 1997, p. 155).

É evidente que essas três fontes da arte interpretadas na visão de Diderot refletem o conflito inaugurado na modernidade. Dessa forma, o grande ator é nomeado como aquele que busca entregar o real significado de sua imitação teatral, já que:

[...] a arte é um produto de cuidadoso estudo e preparação, e não da espontaneidade; na verdade, o grande poeta delinear tão claramente os seus personagens que os atores terão apenas de apresentá-los sem serem tentados a acrescentar o que quer que seja deles mesmos para efeito emocional ou de clareza [...]. (CARLSON, 1997, p. 155).

Matos (2001, p. 37) enfatiza que, para Diderot, “[...] a verossimilhança não é uma regra arbitrária, generalização ilegítima de observações empíricas, mas um princípio fundamental da arte dramática[...]”. Através dela, a arte da imitação consegue comover a sensibilidade do homem e causar uma “ilusão duradoura” com as impressões dos espetáculos. O poeta dramático⁵³, além de usufruir da “[...] arte, tempo, espaço e circunstâncias comuns para compensar o maravilhoso e fundar a ilusão [...]” (DIDEROT, 1986, p. 67), dispõe da liberdade para dotar os acontecimentos da natureza e ajustá-la em seu benefício, tornando-se tão fácil agir os homens com as imitações dos modelos ideais diante de suas observações externas.

Essas regras do teatro com nova noção poética são encontradas no próprio *Discurso* no qual Diderot “[...] ensina a elaborar o plano de uma peça, ali a dominar o diálogo, o monólogo, a exposição, o ato, a cena e mesmo o entreato; mas adiante ainda ao mostrar como desenhar os caracteres [...]” (MATOS, 2001, p. 45). Nos modelos contidos em suas peças, “Diderot nos deixou *O Filho Natural* e *O pai de Família*, comédias que procuram levar o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio do exemplo da virtude recompensada [...]” (MATOS, 2001, p. 173, grifo do autor).

Ao constatar uma nova moldura para a dramaturgia, os preceitos determinados no teatro por conveniência são contestados. Nos diálogos da peça-conversa entre Dorval e o narrador, é possível enxergar essas mudanças ao exibir que a apresentação contada por Dorval

⁵³ Aquilo que se diz aqui do narrador épico, guardadas as particularidades de cada gênero, vale também para o poeta dramático. Verídico e mentiroso, o poeta será verossímil e, ao mesmo tempo, maravilhoso, se recorrer às “pequenas circunstâncias”, “simples”, “naturais” e, aparentemente, inimagináveis. A verossimilhança, a ilusão resultam, pois, de um sutil jogo de compensações entre o comum ou do leitor “o prestígio da arte”. (MATOS, 2001, p. 39).

tem o dever de atrair o espectador para que seja identificado com as cenas e os “quadros”⁵⁴ da história um verdadeiro drama familiar, como se estivesse na janela a observá-lo.

Dorval - É o suficiente. Entretanto, é preciso dizer-lhe tudo. Quando a obra ficou pronta, mostrei-a a todos os personagens para que cada um acrescentasse ou suprimisse o que achasse necessário, retratando-se assim de forma ainda mais verdadeira. Mas aconteceu uma coisa que eu não esperava e que contudo, é muito natural. É que eles, atendo-se mais à situação presente ao passado, num dado ponto, suavizaram a expressão, em outro, atenuaram um sentimento; mais adiante, justificaram um incidente. Rosali quis parecer menos culpada aos olhos de Clairville; Clairville quis mostra-se ainda mais apaixonado por Rosali; Constance quis demonstrar ainda mais ternura pelo homem que é agora seu marido; e a verdade dos personagens sofreu em alguns trechos. A declaração de Constance é uma delas. E sei que as outras não escaparão ao refinamento do seu gosto. (DIDEROT, 2008, p. 104).

As regras teatrais utilizadas são analisadas na *Primeira Conversa* quando Dorval embarca no “caráter ficcional” em algumas cenas, mas estas seguem respeitando a regra das três unidades na construção do drama diante dos acontecimentos para benefício da veracidade da obra, como explica:

Eu ficaria muito aborrecido de ter tomado alguma liberdade que contrarie esses princípios gerais da unidade de tempo e da unidade de ação, e creio que nunca se é severo demais no tocante à unidade de lugar. Sem essa unidade, o desenvolvimento de uma peça é quase sempre confuso e tortuoso [...]. (DIDEROT, 2008, p. 100).

Desse modo, os acontecimentos retidos precisam ser distribuídos de maneira que as situações ressoem com os costumes do público.

Há, na composição de uma peça dramática, uma unidade de discurso que corresponde a uma unidade de tom na declamação. São dois sistemas que variam, não digo da comédia para a tragédia, mas de uma comédia ou de uma tragédia para outra. Se não fosse assim, haveria um defeito ou no poema ou na representação. Os personagens não teriam entre si a ligação, a conveniência à qual devem estar submetidos, mesmo nos contrastes. Seriam sentidas, na declamação, dissonâncias que feririam. Seria reconhecido no poema um ser não adaptado à sociedade na qual o teriam introduzido. (DIDEROT, 2008, p. 121).

O ator é o grande responsável por exprimir essa arte no teatro diante de um drama bem representado, principalmente ao combinar o discurso com a pantomima⁵⁵ para que o homem tenha clareza da mensagem e a reconheça em cena. “A voz, o tom, o gesto, a ação, isso é o que pertence ao ator; e é o que nos comove, sobretudo no espetáculo das grandes

⁵⁴ Embora os Diálogos sobre o filho natural afirmem que “uma cena muda é um quadro; é um cenário animado”, é bom que se diga que o conceito de quadro não se define apenas pela pantomima. Ele se opõe à cena declamada, ao verbo, e tanto pode ser extra-verbal, fundado no gosto, como no caso da mãe piedosa, quanto pré-verbal, preenchido por gritos, gemidos ou sussurros, a exemplo do caso do pai desesperado e de outros, sobre os quais Diderot insiste em outros lugares: o quadro do herói ferido no Filoctes de Sófocles, e “o quadro do amor materno” proporcionado por Clitemnestra diante do sacrifício de Ifigênia. Girando em torno desses dois pólos diferentes, a função do quadro, para Diderot, é potencializar o discurso. (MATTOS, 2009, p. 14).

⁵⁵ Perdemos uma arte, cujo recursos os Antigos conheciam bem. O pantomimo representava outrora todas as condições sociais; os reis, os heróis, os tiranos, os ricos, os pobres, os habitantes das cidades, os do campo, escolhendo de cada categoria o que lhe é característico; em cada ação, o que ela tem de tocante. (DIDEROT, 2008, p. 118).

paixões. É o ator que atribui energia às palavras. É ele quem conduz aos ouvidos a força e a verdade da inflexão [...]” (DIDEROT, 2008, p. 120). É a ação dele que conduzirá a instrução para os deveres e bom gosto.

Em vez do diálogo tradicional, rítmico, rimado e altamente autoconsciente, Diderot preconiza (e usa em sua própria peça) frases truncadas e irregulares copiadas da fala cotidiana. A pantomima, diz ele, deve ser frequentemente desenvolvida no lugar da declamação. Nas cenas de grande emoção, o poeta deve facultar aos atores a liberdade que os compositores dão aos grandes músicos de desenvolver uma passagem segundo sua inspiração. (CARLSON, 1997, p. 148).

Por isso, o teatro dramático se consolida, nas palavras de Diderot (1986, p. 106) em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, “[...] tendo preconceitos a destruir, vícios a perseguir e ridículos a desprezar, todo povo precisa de espetáculos, mas que lhe sejam próprios [...]”. Até o governo pode se aproveitar do teatro dramático ao utilizá-lo como instrumento para que alguma mudança aconteça nos costumes e nas leis da cidade, tal como os antigos⁵⁶ buscaram estudar a natureza humana para que no palco tivesse o que mostrar diante dos acontecimentos em benefício da formação do espírito grego.

Um novo gênero entre a comédia e a tragédia serviria muito mais diante dos comportamentos sociais como “[...] um homem de negócios, o político, o cidadão, o administrador público, o marido, o irmão ou a irmã e o pai de família poderiam agora servir como centro de um drama [...]” (CARLSON, 1997, p. 149). Nesse caso, o teatro parece servir como bem aos homens, o que consiste na insistência dos filósofos de utilizar os poetas imitativos no compromisso do “amor à virtude e o ódio ao vício”, tendo em vista o progresso dos homens em sociedade.

Assim, a posição sobre espetáculos a partir de Voltaire e Diderot ampliaram os conceitos da representação teatral moderna francês. Ao repensar o sistema da encenação clássica de imitação que aproxima a natureza humana e os fatos dos cidadãos, estende-se o diálogo iniciado desde Platão para o espaço dado ao uso dos poetas e da arte na educação da cidade pelas convenções teatrais. Nas palavras de Carlson (1997, p.150), isso condiz “[...] em vez de se concentrar nos erros do passado, dever-se-ia considerar as possibilidades do futuro.”

Portanto, o século XVIII consolida-se na história com a proposta de projeto de instrução pública através dos espetáculos, mesmo que em algumas cidades essa instrução fosse vista como algo negativo para seus cidadãos. Apostava-se no novo ideal de Ilustração que mostra o quanto a expressão artística diante das transformações filosóficas pode

⁵⁶ Aquele que não aprecia a leitura dos antigos jamais saberá quanto o nosso Racine deve ao velho Homero. (DIDEROT, 1986, p. 47).

direcionar para a formação da virtude e dos costumes como foi apontado por d’Alembert em um verbete intitulado de *Genebra*, visto logo após.

3.2 O teatro da depravação em *Genebra*

No ano 1757, o verbete “*Genève*” foi publicado no sétimo volume da *Enciclopédia* para conhecimento dos cidadãos. Franklin de Matos (2001, p. 130) disserta que, para o colaborador⁵⁷ da escrita desse verbete, o empreendimento da *Enciclopédia* tem dois significados que leva a compreender a relevância do seu artigo: “enquanto” *Dicionário* “deve conter a descrição dos “princípios gerais” e dos “detalhes mais essenciais” de cada ciência e da arte, já “enquanto” *Enciclopédia* “deve expor a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos.” É por isso que o intuito do verbete “Genebra” é demonstrar acerca da história, da política e da geografia da cidade, mas, ao se deparar com alguns homens ilustres⁵⁸ desapontados com as leis que ainda prevaleciam na República, o filósofo Voltaire, que se encontrava na região, descreve o episódio conforme abaixo:

Como se pode imaginar, Voltaire se pôs inconsolável... Ora, por esse tempo d’Alembert chegou a Genebra a fim de documentar-se para um verbete sobre a cidade, a ser escrito para a Enciclopédia. Foi recebido com grandes honrarias e, na volta, deixou-se ficar alguns dias no Délices. Voltaire queixou-se amargamente para o amigo e o resultado não podia ser outro: em 1757, quando o artigo apareceu, havia nele “grandes elogios, mas também uma sombra: por que Genebra não possui um teatro, o que forma o gosto e purifica os costumes”?¹⁴ Em nome dos “bons costumes” e do “progresso das artes” – termos para ele solidários –, d’Alembert exortava assim os genebrinos a rever a decisão que proibia o teatro na cidade. (MATTOS, 2009 p. 16).

Desse modo, d’Alembert se debruçou na apresentação de críticas às normas encontradas na cidade, bem como na exposição de que, no cenário político de “quase 60 anos,” desde Calvino, as ciências e as artes foram barradas de avançarem na cidade. A proibição das companhias de comédia ultrapassava os próprios cidadãos que buscavam seu esclarecimento, afirmando que os espetáculos teatrais supostamente favoreciam a instrução da juventude ao bom costume e ao refinamento do gosto dos cidadãos às condutas dos comediantes.

⁵⁷ Conforme, Salinas Fortes (1985, p. 49) Além de sua colaboração na *Enciclopédia*, aliás, Jean Lerond d’Alembert (1717-1783) deixou outras obras importantes, tendo também sido um matemático de primeira grandeza.

⁵⁸ Em uma carta de Voltaire a Denis Diderot é possível perceber a decepção das peças impedidas de serem encenadas na cidade, cito Voltaire: “Agradeço-vos do fundo do coração, senhor por vossa atenção e vossa obra. Ela tem coisas eternas, virtuosas e de um gosto novo, como tudo que fazeis. Mas permiti-me dizer que me aflijo vendo-vos fazer peças de teatro que não são encenadas[...].” (DIDEROT, 1986, p. 139).

Igualmente, Platão ordenou em sua República, na cidade de Genebra, o temor pelo “[...] o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude [...]” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 180), como argumenta d’Alembert (*apud* ROUSSEAU, 2015, p. 180),

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 sentimento 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.

Nesse sentido, Façanha (2010) comenta que d’Alembert utiliza-se do convencimento para enaltecer a República de Genebra e seus cidadãos, fazendo com que estes confiem na ideia de que o teatro ajudaria no progresso da sociedade. Vale lembrar que a lei de inibição dos espetáculos dos comediantes ocorre devido à condição do artista na sociedade. A arte por si mesma poderia ser remediada para o bem de todos.

O preconceito bárbaro contra a profissão de comediante, a espécie de aviltamento a que rebaixamos esses homens tão necessários no 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. Em nosso país, um comediante de bons costumes é duplamente respeitável; mas raramente lhe somos conhecidos por isso. (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 180-181).

A própria condenação dos atores por preceitos morais demonstra a culpa da sociedade em não estabelecer uma escola de virtude. O filósofo d’Alembert acreditava que a valorização dos comediantes levaria as companhias a serem bem-vistas. Em toda a Europa ganharia a veneração, as pessoas teriam bom gosto e desenvolveriam talento. Servindo de exemplo, outras nações se espelharam em buscar da sua “morada dos prazeres honestos”. A cidade “teria a glória de ter reformado a Europa.”

Genebra seria a definição de virtude. Além de tudo, na cidade, os jovens possuíam educação gratuita na universidade intitulada de “academia” e uma biblioteca pública com grande acervo, na qual todos os cidadãos dispõem da leitura para se tornarem esclarecidos. Não tem sentido algum um povo “mais culto do que qualquer outro lugar” que não possa desfrutar das ciências e de “todas” as artes, citando-o: “[...] todas as ciências e quase todas as artes foram tão bem cultivadas em Genebra que ficaríamos surpresos de ver a lista dos cientistas e dos artistas de todo gênero que esta cidade produziu nos últimos dois séculos [...]” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 182).

Em resposta a uma objeção filosófica de Rousseau, a qual será vista adiante, expõe-se que os espetáculos não podem ser considerados apenas uma diversão. Tanto a ciência quanto as artes não são prejudiciais aos costumes da sociedade civilizada, pois elas devem ser usadas justamente contra a ociosidade dos homens como escola de bons costumes e virtude:

Parece, portanto, que os espetáculos, se considerados só pelo aspecto de diversão, podem ser oferecidos aos homens, pelo menos como um brinquedo que se dá a crianças que estejam sofrendo. Mas não foi apenas um brinquedo que pretenderam dar-lhe, e sim lições úteis disfarçadas sob a aparência do prazer. Não apenas quiseram distrair essas crianças adultas de seus sofrimentos, como também que esse teatro, onde aparentemente só vão para rir e para chorar, se tornasse para elas, quase que sem que desse por isso, uma escola de costumes e de virtude. Eis aí, senhor, aquilo e que V. Sa. acredita o teatro incapaz; V. Sa. Até lhe atribui um efeito absolutamente contrário e pretende prová-lo. (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 194).

Ele contra-argumenta as objeções que colocam o teatro como instrumento perigoso aos homens, mas, caso ocorresse, deve-se considerar que a sociedade já esteja corrompida. Os efeitos podem ser danosos para aqueles que não preservarem as suas virtudes e os bons costumes, contrariando “a um povo que conservou seus bons costumes.” Isto culmina com a visão sobre a comédia que tem o objetivo⁵⁹ de corrigir os defeitos dos homens pelos ridículos e não pelos vícios, fazendo-os enxergar a origem dos próprios vícios:

E que maneira mais eficaz de atacar nossos ridículos do que nos mostrar que eles tornam os outros maus à nossa custa? Em vão diria V.Sa. que na comédia somos mais impressionados pelos ridículos que ela representa do que pelos vícios de que esse ridículo é a origem. (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 205).

Em virtude disso, o filósofo recorre ao dramaturgo Voltaire, que morava na cidade de Genebra e contava as vantagens sobre a instalação do teatro, principalmente ao receber vários estrangeiros em sua casa. Ao comprar um castelo, intitulado de *Ferney*, Voltaire queria que os convidados apreciassem as peças teatrais de sua autoria, como uma espécie de teatro particular, mesmo que na cidade fossem proibidos os espetáculos. Em uma carta de agradecimento ao dramaturgo Diderot pelo envio do novo tomo da *Enciclopédia*, Voltaire comenta:

Malgrado este interesse, não pude trabalhar muito em vosso novo tomo. Comprei a duas léguas do meu Délices uma terra ainda mais retirada, onde conto acabar com meus dias em tranquilidade, mas onde me vejo obrigado a muitos cuidados nos primeiros anos. Estes cuidados são divertidos [...]. (DIDEROT, 1986, p. 140).

⁵⁹ Se umas poucas comédias se afastam desse louvável objetivo e são quase que unicamente uma escola de maus costumes, podemos comparar seus autores a esses heréticos que, para proferirem a mentira, abusaram às vezes da cátedra de verdade (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 205).

Nessa relação, Marvin Carlson (1997, p. 145) coloca que d’Alembert mostra o equívoco das leis ao “proscrever o teatro para proteger a juventude” no verbete e insinua que “[...] teve até a vantagem de possuir estrangeiros célebres, que a sua localização agradável e a liberdade de que se goza levaram a ali se instalar [...]” (D’ALEMBERT, 2015, p. 182).

A própria estrutura da cidade com a indústria, agricultura e os hospitais demonstra as condições receptivas para os seus cidadãos. Contudo, com a religião⁶⁰, ao julgar não aceitar as artes por ser constituída por uma organização eclesiástica presbiteriana, os pastores que não dispunham de muitos privilégios, descrevem: “Nada de bispos, nada de cônegos; não que se desaprove o episcopado; mas como não creem que seja de direito divino, julgaram que pastores menos ricos e menos importantes do que os bispos convinhem mais a uma pequena República [...]” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 183). Os ministros passaram por um longo período de prova sobre seus costumes para serem admitidos como clero da cidade.

No entanto, um ato causado pelo juriconsulto da cidade, Calvino, contra um teólogo, Servet, deixou todos perplexos com tamanha reserva sobre o episódio, ao ponto que “um bom francês gostaria de apagar” da história. Servet foi condenado por católicos e protestantes à prisão pelas pregações do antitrinitarismo e por outras acusações, depois queimado como herege por ordem do conselho de Genebra. Essa execução causou tanto desagrado que passou a ser vergonhoso contar essa história de Genebra diante do progresso do homem:

‘Não é’, diz o sr. De Voltaire, ‘um pequeno exemplo do progresso da razão humana que se tenha impresso em Genebra, com a aprovação pública [no *Ensaio sobre a história universal*, do mesmo autor], que Calvino tinha uma alma atroz, assim como um espírito esclarecido. O assassinio de Servet hoje parece abominável’. Cremos que os elogios devidos a essa nobre liberdade de pensar e de escrever devem ser partilhados igualmente pelo autor, seu século e Genebra [...]. (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 184, grifo nosso).

d’Alembert acredita que “[...] muitos pastores de Genebra têm como única religião um socinianismo perfeito, rejeitando tudo que chamamos ‘mistérios’ [...] e imaginando que o primeiro princípio de uma verdadeira religião é não propor à crença nada que se choque a razão [...]” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 185). Com base nisso, os eclesiásticos de Genebra estavam limitados apenas às suas funções, servindo de “exemplo da submissão às leis” aos cidadãos. “Nada de imagens, nada de círio, nada de ornamentos nas

⁶⁰ Ao chegar nessa questão, d’Alembert lembra que “[...] vamos, pois, entrar neste detalhe; mas rogamos aos leitores que se lembrem de que somos aqui apenas historiadores, e não controversistas. Nossos artigos de teologia destinam-se a servir de antídoto a este, e narrar não é aprovar. Remetemos, portanto, os leitores aos verbetes EUCARISTIA, INFERNOS, FÉ, CRISTIANISMO etc. Para premuni-los de antemão contra o que vamos fazer.” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 183).

igrejas [...]” (D’ALEMBERT *apud* ROUSSEAU, 2015, p. 186). Caso chegue na cidade, “as artes ganhariam”. Logo, a própria pregação e os cantos seriam reformados.

De todo modo, em Genebra, o “Ser supremo é honrado” com “decência e recolhimento”, totalmente diferente de outras igrejas. Por essa razão, “obriga a crer que eles são quase tão felizes” na cidade. Mas, para chegar a essa tal condição de esclarecimento, todos devem participar do progresso para que não se tenha mais tarde uma sociedade corrompida como as nações anteriores. A abertura do teatro garante aos homens mostrar seus deveres como cidadão e, além disso, de aliviá-los dos males e da sociedade que tanto sufocam a vida e ensinar suas almas a encontrarem a verdade, os sentimentos honestos e a virtuosidade.

d’Alembert conseguiu chamar a atenção da querela com projeto do teatro no verbete Genebra, após ser publicado na *Enciclopédia*. Esse esclarecimento muito contribuiu para o entendimento e defesa dos filósofos que estimavam o teatro não apenas como diversão, mas como um instrumento pedagógico. A tarefa de outros pensadores resignaram-se sobre a polêmica ao mostrar as suas devidas argumentações.

Assim como o filósofo Jean-Jacques Rousseau antecede algumas objeções sobre o projeto que será apresentado a seguir, supondo que a ideia expressa por d’Alembert não era, na verdade, do filósofo enciclopédico para que as leis determinadas em Genebra fossem revogadas, mas antes pudesse ser, Rousseau, como cidadão de Genebra, manifestará a todos que a ideia apostada pelos homens da sociedade é ilusória. Ele irá entregar ao teatro o poder pedagógico para educar os costumes e a virtude, como será apresentada em seguida.

3.3 A negativa de Rousseau aos espetáculos

Enquanto os enciclopédicos expõem sobre o projeto do teatro, o filósofo Jean-Jacques Rousseau⁶¹ refere de forma contrária através de uma *Carta ao Sr. d’Alembert*. Suas ideias foram marcadas pela total ruptura com os homens letrados, mas nem por isso Rousseau deixou de defender Genebra, sua cidade natal, o que mantinha o cidadão longe do teatro estendido na *Enciclopédia* e dos prejuízos morais causados pelo estabelecimento das ciências e das artes para o conhecimento de todos.

Com base nisso, observa-se que o filósofo retoma na modernidade a postura platônica quanto à instalação das companhias de comédia em Genebra, principalmente ao

⁶¹ Segundo Matos (2001, p. 174), “[...] ergueu-se de repente uma voz discordante, não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, mas para contestar a própria pretensão de se dar ao teatro uma missão civilizadora.”

buscar identificar qual a verdadeira função do teatro em relação à formação dos cidadãos como os de Genebra. Essa é uma conduta muito propositiva quando a filosofia no século XVIII tem constância na formação humana desde os antigos. Desse jeito, Franklin de Matos descreve que a *Carta*, escrita em 1758, dá prosseguimento às ideias apresentadas no *Primeiro Discurso* sobre o progresso do homem. Assim, Façanha e Silva (2019, p. 223) reiteram que essa mesma *Carta* é dividida em dois momentos, o primeiro corresponde ao conteúdo das peças teatrais e à representação, e o segundo à análise dos efeitos do teatro por meio das cenas.

A partir desse caminho traçado, o filósofo, mais uma vez, mostra ser contrário às ideias iluministas de progresso como frisou sobre as ciências e as artes. Ao anunciar que o teatro é um entretenimento perigoso para homens que vivem para as suas necessidades, o divertimento provocado pelos espetáculos ocupa maior parte do tempo da vida dos homens, quando, na verdade, deveria estar voltado para o trabalho e os deveres como cidadão. Uma leitura que parece endossar a aproximação com a cidade estruturada por Platão diante do modelo de formação da *areté* humana, como explica Rousseau na *Carta*, faz referência ao homem de acordo com a natureza:

A condição de homem tem seus prazeres, que derivam de sua natureza, e nascem dos trabalhos, dos relacionamentos, das necessidades; e esses prazeres, tanto mais doces quanto mais sã é a alma de que os frui, tornam aquele que deles sabe gozar pouco sensível a todos os outros prazeres. Um pai, um filho, um marido, um cidadão têm deveres tão caros a cumprir que não lhes deixam nada a subtrair ao aborrecimento. O bom emprego do tempo torna-o ainda mais precioso, e quanto mais o aproveitamos, menos tempo temos a perder. (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

Nessa concepção sobre o homem, Franklin de Matos (2001) assegura como “prova ilusória” atribuir poder pedagógico sobre os espetáculos, uma vez que, ao contrário da natureza, o teatro acaba separando os homens uns dos outros, fazendo com que se encantem pelos personagens de suas peças e gerando sentimentos como “[...] chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos à custa dos vivos [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 45). Nessa ideia, Marvin Carlson (1997, p. 146) acrescenta, ainda, que o teatro serve como tema agregador ao levantar diversos problemas de ordem moral. Entretanto, o prazer provocado sobre os homens, sendo “bom ou ruim”, desperta dúvida quanto à utilidade e aos efeitos desses entretenimentos para os cidadãos.

Ao acompanhar os sentimentos do público, as paixões humanas são colocadas no palco para que o espectador se sinta envolvido com os personagens em cena⁶², pois seus

⁶² A cena é um quadro das paixões, cujo original está no coração do público, de tal modo que existe uma relação de espelhamento e cumplicidade entre um e outro. (MATOS, 2001, p. 175).

efeitos podem provocar modificações nas condições naturais dos homens, assim como as religiões, os governos, os costumes, os preconceitos e o clima mantêm-se em diversos povos e nações. Nessa visão, Rousseau define que o único objetivo do teatro é agradar o público, por isso, os espetáculos são feitos de acordo com o gosto e os costumes de cada sociedade.

Um povo intrépido, grave e cruel quer festas mortíferas e perigosas, onde brilham o valor e o sangue-frio. Um povo feroz e ardente quer sangue, combates, paixões atrozes. Um povo voluptuoso quer música e danças. Um povo galante quer amor e polidez. Um povo brincalhão quer gracejos e coisas ridículas. (ROUSSEAU, 2015, p. 46).

O teatro pode ser bom apenas para determinado tipo de nação, dependendo do lugar e do tempo em que ele se encontra, levando ao questionamento “a existência de algum teatro específico para os homens”. Em Genebra, o autor de qualquer obra não teria muito êxito quanto ao público e apontaria evidências da necessidade de fazer com que o público se reconheça no palco para que seu caminho até o teatro se realize.

Com essa premissa, Rousseau considera que os espetáculos não têm qualquer preocupação de ensinar o povo a virtude e, muito menos, considerar o poder de mudar os costumes em bons, algo que parece resgatar o arrazoamento filosófico de Platão em sua nova República, principalmente ao julgar o poder das poéticas nas ações humanas, como a tentativa de fazê-lo imitar de forma artificial, sem qualquer possibilidade de elucubração. Ademais, insere como acerto do autor⁶³ o desejo de conquistar um grande público ao adaptar sua obra aos costumes dos homens: “[...] sem essa precaução nunca se tem êxito e o próprio sucesso dos que tomam esse cuidado não raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador artificial [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 48).

Como exemplo, Rousseau menciona o teatro grego, pois, segundo ele, os gregos não se preocupavam com os efeitos das tragédias e das comédias nos espetáculos. Os gregos respeitavam as máximas⁶⁴ e levavam ao público as histórias do seu país para serem contadas como algo sagrado, dado pelos deuses. Rousseau inclui, ainda, que “[...] os gregos eram os únicos homens livres por natureza, esse povo lembrava-se com um forte sentimento de prazer de suas antigas desgraças e dos crimes de seus senhores [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 108). Os gregos instruíam a todo momento, sem a necessidade de buscar fatos de acordo com os costumes para se tornar melhor.

⁶³ Se quiser agradar terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico, se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência. (MATTOS, 2009, p. 17).

⁶⁴ O teatro tem suas regras, suas máximas sua moral à parte, assim como sua linguagem e seus trajes. (ROUSSEAU, 2015, p. 54).

Seus espetáculos nada tinham da mesquinha dos de hoje em dia. Seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões; os atores não precisavam fazer os espectadores pagarem, nem contar com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para ter certeza do jantar. (ROUSSEAU, 2015, p. 108).

Levando essa crítica em consideração, Rousseau (2015) ressalta que o teatro das Luzes francesa, na tentativa de se encaixar na poética do teatro para modificar os homens, torna a “virtude amável e vício odioso”, o que não condiz com o sentimento do público no moderno, diferindo-se dos aspectos sociais dos gregos. Um exemplo é o dramaturgo Molière, considerado grande expoente da comédia do século XVII por Voltaire e Diderot, que “[...] corrigiu o teatro cômico, atacou as modas, os ridículos; mas nem por isso chocou o gosto do público; ele obedeceu e desenvolveu, como foi o caso também de Corneille, por seu lado [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 47).

Entre essas peças dadas por Rousseau na *Carta*, os professores Façanha e Silva (2019, p. 39) destacam outra qualidade de arte teatral em que “[...] é inútil querer considerar que as peças de Menandro feitas para Atenas, ficassem bem em Roma, onde sob a República, serviriam mais os espetáculos dos gladiadores exaltando a coragem e o valor dos romanos, inspirando nos cidadãos o amor da crueldade e do sangue.” Além disso, a comédia e a tragédia converteram-se em obras decadentes para a modernidade aos olhos do filósofo ao fazer investidas na moralidade e na virtude dos homens, explicando que não está nela o papel de ensinar a fazer o bem e a condenar o mal.

Nesse aspecto, Rousseau (2015) afirma que o homem não é ator para representar em sociedade como se estivesse o tempo todo em um teatro. Essa premissa conduz a sinalização do que o filósofo buscou fazer acerca da representação teatral e da política, do quanto a arte teatral é utilizada como instrumento da vida pública dos homens modernos. Ao relacionar a representação entre o sujeito e o objeto representado em uma mesma condição que está para além do palco, nota-se que os cidadãos parisienses estão inseridos dentro de demonstrações representativas, sobre o qual muito proferiu Platão em sua atitude filosófica acerca dos poetas. O filósofo introduziu a educação na forma que convém em suas encenações.

Na modernidade está assente na sociedade a necessidade dos homens em relação ao outro e, ao mesmo tempo, o distanciamento do próprio eu. O corpo político simboliza a representação da vontade soberana ou o modo de apossar-se de forma aparente, assim como um ator que representa um personagem no palco do teatro e que necessita vestir-se da máscara do seu personagem.

Essa perspectiva mostra a concepção revelada pelo filósofo desde os avanços das artes, marcada pela diferença entre o estado de naturalidade e a sociabilidade do homem, quando o ser se tornou quase invisível pelo parecer ao depender do olhar do outro. Segundo Pissara (2017, p. 220), “[...] aparência, ficção e representação são então as bases da vida em sociedade, na qual todos só agem regulados pela aparência, o vício é dissimulado por uma aparente virtude, a máscara esconde o verdadeiro rosto daquele que se representa para si próprio.” A política, em especial, tomada pela aparência, é usada pelo legislador como forma de conduzir os homens à sociedade, mantendo-os distante da corrupção moral diante dos interesses particulares e públicos.

Assim, a representação torna-se algo vital para os homens em sociedade devido à forma com que as pessoas são entregues às representações na sociedade, na qual pertence apenas ao legislador o poder de controlar os efeitos através de leis. Fortes (1997, p. 113) revela o “[...] ponto extremo que as leis, enquanto cristalizações da vontade, enquanto manifestações congeladas da vontade, passam a ser disfarce e dissimulação e é nesse ponto que a existência da *comunidade* é pura ficção enganosa [...]”, sobretudo ao fazer o homem entregar a sua liberdade em troca de segurança⁶⁵, como descreve mais ainda:

E isto se dá em virtude da própria natureza de uma coletividade qualquer. O mal da representação é essencial à vida coletiva e a única saída é tentar neutralizar parcialmente os efeitos da sua atuação. Pessimismo de Rousseau? Talvez. Mas, mais ainda: o mal da representação seria uma tendência natural de que, aliás, a tendência do governo no sentido de usurpar sempre o poder soberano seria apenas uma modalidade particular, uma especificação. (FORTES, 1997, p. 114).

Rousseau parece preocupado com a cidade justa e a forma com que o legislador deve seguir para se manter mais próximo da natureza, buscando a própria vontade geral para solucionar o problema, uma vez que, pela concepção de Franklin de Matos (2001), se torna possível aos indivíduos demonstrarem sua “coexistência” e diminuir a possibilidade de qualquer representação da vontade geral. Já para Rousseau, segundo Salinas Fortes (1997, p. 112), a natureza é “[...] uma ideia reguladora que pode ser representada de diversas maneiras, mas que está necessariamente para além de todo representante [...]”. O intuito é mensurar as representações políticas sobre os homens, como no teatro, em que o ator utiliza a máscara da representação para agir como personagem.

Esse é o verdadeiro mal da representação quando se delega a vontade soberana, a vontade geral pode tornar-se sinônimo da vontade particular, o que equivale a dizer da desigualdade e, nesse momento, o mal intervém. Quando o povo se dá

⁶⁵ Quer dizer: os homens decidem renunciar à liberdade natural em troca de segurança, e assim atribuem autoridade política a um indivíduo (ou assembleia) que passa a governar em nome do bem público. (MATOS, 2001, p. 155-156).

representantes sua liberdade desaparece; a representação é proporcional à ausência do representado, é a não-presença. Esse simulacro representativo desfigura seu modelo original, é essencialmente outro, porque quer no lugar do outro. (PISSARRA, 2017, p. 222).

Desse jeito, Rousseau estabelece a criação de sua República na obra *De l'imitation théâtrale* (*Da imitação teatral*), apelando diretamente a Platão: “[...] desenvolvendo comentários retirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República* [...]” (CARLSON, 1997, p. 146, grifo nosso). O filósofo mostra a necessidade da criação de leis adequadas à natureza do homem ao impor limites às imitações dos poetas, principalmente na afirmativa dada pelos dramaturgos de que os espetáculos podem instruir os homens para bons costumes, como o próprio d’Alembert. Na verdade, o teatro moderno se detém no efeito moral de que nada traria de vantagem aos cidadãos, muito menos comoveria quando está mais favorável a corromper do que encher o palco de luxo, enfeite e extravagâncias, distanciando-se da verdadeira ocupação que os homens da cidade deveriam ter, como descreve o genebrino: “[...] não é bom deixar a homens ociosos e corruptos a escolha de suas diversões, para que eles não as imaginem de acordo com suas inclinações viciosas e não se tornem tão perniciosos nos prazeres quanto nos negócios [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 87).

Nesse sentido, acredita-se que os autores dramáticos e os defensores do teatro na modernidade, “[...] como corruptores do povo, ou de qualquer um que, se deixando entreter por suas imagens, não é capaz de considerá-las sob seu verdadeiro ponto de vista, nem de dar a tais fábulas o corretivo que elas precisam [...]” (ROUSSEAU, [s.d.], p. 3). Iniciando pelo ator, este, “[...] ao praticar a arte de mentir e de apresentar-se sob falsas aparências, é inevitavelmente corrupto, enquanto as mulheres, ao negar sua modéstia natural, também o são particularmente [...]” (CARLSON, 1997, p. 147).

A própria renomada Paris se tornou símbolo dessa depravação quando os costumes e a virtude tiveram menos significado do que a aparência e a riqueza, conforme a visão de Rousseau no seu *Primeiro Discurso*. O teatro francês, como reflexo dessa sociedade, buscava a perfeição no palco com “[...] ações célebres, grandes nomes, grandes crimes e grande virtude na tragédia; o cômico e o engraçado na comédia [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 56). Essas obras não ensinavam os homens sobre a virtude e o costume, mas colocavam no teatro valores antigos que não refletem a humanidade na modernidade. Começando pela tragédia e a comédia, ambas nascidas dos gregos com ações dos seus personagens que podem ser perigosas para certos costumes e virtude de algumas cidades,

Examine. V. sa. a maior parte das peças de teatro francesas: encontrará em todos os monstros abomináveis e ações atrozes, úteis, se quiser, para dar interesse às peças e exercício às virtudes, mas certamente perigosas, pois acostumam os olhos do povo a

horrores que ele não deveria nem mesmo conhecer e a crimes que sequer deveria supor possíveis. (ROUSSEAU, 2015, p. 61).

Rousseau acredita que os espetáculos podem até ser bons ou maus em si mesmo, mas seus efeitos na cidade grande ou pequena podem modificar a convivência entre os homens. Na cidade grande, isso pode ser visto quando os homens são acometidos pelos prazeres e as necessidades, “[...] cheia de grande intrigante, desocupada, sem religião, sem princípios, cuja imaginação depravada pelo ócio, pela vagabundagem, pelo amor do prazer e por grandes necessidades [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 88). O teatro aqui só geraria monstros e inspiraria crimes para uma sociedade que está com costumes corrompidos.

Por outro lado, torna-se necessário para os homens se ocuparem diante de tamanha miséria, sendo necessário lembrá-los da honestidade perdida. Uma vez que na cidade pequena as paixões são menos vivas, os homens vivem de acordo com o que a natureza oferece, longe das necessidades de seguir modelos dados pelas próprias representações teatrais. A própria arte é adquirida por meio da tradição familiar, pela qual “[...] todos sabem desenhar, pintar e calcular um pouco; a maioria toca flauta, muito sabem um pouco de música e cantam afinado [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 91).

Nesse sentido, a virtude e os costumes são preservados de qualquer atrativo que desperte interesse contrário na cidade. Evitar esses espetáculos ajudaria a manter distante os prejuízos na estrutura social e política da cidade, como o desinteresse pelo trabalho, diminuição do trabalho, aumento das despesas, criação de impostos, aumento do luxo e mudanças nos costumes. Por isso, antes de julgar sobre a abertura de um teatro, deve-se primeiro saber sobre os costumes da cidade, principalmente se os espetáculos vão ser bons para o povo ou, ao contrário, irão corrompê-los.

Segue-se daí que, para julgar se é bom ou não abrir um teatro em alguma cidade, é preciso primeiramente saber se os costumes da cidade são bons ou maus; questão sobre a qual talvez não me caiba decidir relativamente a nós. De qualquer modo, tudo o que posso conceder a esse respeito é verdade que a comédia não fará mais mal, se mais nada puder fazer-nos mal (ROUSSEAU, 2015, p. 95).

Essa percepção leva a proferir sobre o gênero do teatro que abriu a discussão através de d’Alembert. Posto isso, a comédia vista no ordenamento da moral dos homens reside sob leis severas sobre as comediantes. Em face disso, Rousseau (2015, p. 95) questiona as leis que podem moderar os espetáculos em proveito dos bons costumes, visto que “Trata-se de saber se isso é possível: pois a força das leis tem sua medida, a dos vícios que elas reprimem também tem a sua.” (ROUSSEAU, 2015, p. 95). Nessa condição, Rousseau (2015) reitera que o filósofo Platão, quanto ao papel do legislador para remediar as leis para cidade,

ressalta que o governo não tem o mesmo poder sobre os costumes como Esparta⁶⁶, que obrigava os cidadãos a amar as leis e os costumes determinados na pólis (ROUSSEAU, 2015).

O poder do governante para agir sobre os costumes é atuante somente na opinião pública, mas se for para afastar de qualquer vestígio de violência, defender de algum preconceito, do julgamento do público e fazer com que homens sejam honrados na nação. Isto permite afirmar que até as leis estabelecidas podem ser incapazes de frear o teatro e os efeitos que podem coibir as comediantes, pois as opiniões públicas são difíceis de governar se for os comediantes que estiverem servidos de maus exemplos da cidade.

Se não existe perigo de corrupção, pergunta Rousseau, por que D'Alembert sugere que se use uma regulação sábia? Genebra já tem a única regulação segura: a proibição total dos atores. Se a proibição fosse relaxada, uma regulação menos 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. (CARLSON, 1997, p. 147).

Desse modo, as representações dos comediantes devem ser analisadas para o refinamento dos homens. Para os gregos, como inventores dessa arte, havia uma relação de obrigação com o Estado. Os comediantes não representavam os temas de suas peças, mas seus espetáculos eram feitos para comover a alma ao oferecer “[...] por toda parte, combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar aos gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimento de honra e glória [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 109).

Em contrapartida, Rousseau (2015) descreve desde o *Primeiro Discurso* que a Grécia não serviu de bom exemplo por muito tempo, já que os romanos não viam com bons olhos os comediantes em suas leis, levando a interpelar sobre qual era o talento dos comediantes a não ser a arte de imitar. Sobre a perspectiva da imitação⁶⁷, para Rousseau, essa arte está longe da verdade, pois o artista só reproduz o que convém e é agradável aos olhos do espectador. Essa condição pode apenas agradar ou instruir:

O artista que desenha um projeto e toma dimensões exatas não faz nada de muito agradável aos olhos, também sua obra é rebuscada apenas para as pessoas da arte. Mas aquele que traça uma perspectiva encanta o povo e os ignorante, isso porque ele não os fez conhecer nada, e lhes oferece somente a aparência do que eles já conheciam. Acrescentai que a medida, nos dando sucessivamente uma dimensão e depois outra, nos instrui lentamente com a verdade das coisas; ao passo que a aparência nos oferece o todo de uma só vez e, sob a opinião de uma grande

⁶⁶ Com tudo isso, nunca a Grécia, com exceção de Esparta, foi citada com exemplo de bons costumes; e Esparta, que não tolerava o teatro, não se preocupava em honrar os que nele se mostravam. (ROUSSEAU, 2015, p. 109).

⁶⁷ O Arquiteto pode fazer vários palácios em cima de um mesmo modelo, o Pintor, vários quadros do mesmo palácio; mas quanto ao tipo ou modelo original, ele é único: pois caso supuséssemos a existência de dois parecidos, eles não seriam mais originais; eles teriam um modelo original, comum a ambos; e somente ele seria o verdadeiro. Tudo o que digo aqui sobre a pintura é aplicável à imitação teatral. (ROUSSEAU, [s.d.], p. 4).

capacidade de espírito, encanta os sentidos ao seduzir o amor-próprio [...]. (ROUSSEAU, [s.d.], p. 5).

Dito isso, Rousseau (2015, p. 110) expõe que no espírito do comediante é tomado por “[...] uma mistura de baixaza, de falsidade, de ridículo orgulho e de indigno aviltamento [...]”. Seu ofício engana, leva a hábitos reprováveis e seduz aqueles que deixam aflorar os sentimentos pelos personagens, uma vez que a representação⁶⁸ oferece tudo sem menor conhecimento de causa para que o espectador tome a sua arte como belo pela aparência e pela ignorância do homem.

Por isso, deve-se desconfiar dos homens “[...] hábeis em todas as artes, versados em todas as ciências que sabem tudo, que ponderam sobretudo, e parecem reunir neles próprios os talentos de todos os mortais [...]” (ROUSSEAU, [s.d.], p. 5), principalmente 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 [...]” (ROUSSEAU, [s.d.], p. 14). Ora, nesse “[...] século em que reinam tão altivamente os preconceitos e o erro sob o nome da filosofia, os homens, embrutecidos por seu vão saber, fecharam o espírito à voz da razão, e o coração à voz da Natureza [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 111).

Desse modo, Rousseau (2015) volta-se para o comediante ao afirmar que as imitações são vendidas, deixando que suas representações tenham alguma dignidade para educar os homens. Em Genebra, esse desregramento levaria ao luxo exacerbado, mesmo a cidade sendo rica com o trabalho que a própria natureza ofertava. Os comediantes em Genebra teriam a dificuldade de sobreviver com a sua profissão pela maneira simples de viver dos genebrinos, como descreve:

O genebrino ama excessivamente o campo: podemos verificar isso pela quantidade de casas espalhadas ao redor da cidade. A atração da caça e a beleza das cercanias alimentam esse gosto salutar. Como as portas, fechadas durante a noite, retiram a liberdade de passear abastadas dormem na cidade durante o verão. Tendo passado o dia com seus negócios, cada qual parte à mais puro ar e gozar da mais encantadora paisagem que existe sob o céu. (ROUSSEAU, 2015, p. 126).

O teatro em Genebra só aumentaria a desigualdade ao fazer os homens saírem da realidade que os genebrinos viviam, com representações que não pertenciam à natureza, pois, no caso da comédia, “[...] em vez de nos curar de nossos próprios ridículos, a comédia nos trará os dos outros: ela nos convencerá de que estamos errados ao desprezarmos vícios tão estimados em outros lugares [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 148). Dessa forma, Rousseau (2015)

⁶⁸ A ilusão será tal que os tolos e as crianças se equivocarão e acreditarão ver os objetos que o Pintor, ele mesmo, não conhece; os artífices de arte dos quais ele não entende nada. (ROUSSEAU, [s.d.], p. 5).

reitera que o único jeito de os homens não se enganarem por esses espetáculos da imitação é utilizando a razão, pois a razão não tem qualquer efeito no teatro. O filósofo descreve o seguinte em sua obra *Da imitação teatral*:

Quais os recursos nos são oferecidos contra esses erros? Aqueles da avaliação e da análise. A suspensão do espírito, a arte de medir, de pesar, de contar, são os auxílios que o homem tem para verificar as relações dos sentidos, para que ele não julgue o que é grande ou pequeno, redondo ou quadrado, raro ou compacto, distanciando ou próximo, pelo que parece ser, mas pelo o que o número, a medida e o peso lhe dão por tal. A comparação, o julgamento das relações encontradas por essas diversas operações, pertencem incontestavelmente à faculdade racional, e esse julgamento está frequentemente em contradição com aquele que a aparência das coisas nos faz formular. (ROUSSEAU, [s.d.], p. 10).

Por isso, “amar a virtude e odiar os vícios” é a única razão, além da natureza, que faria com que os cidadãos se tornassem pertencentes aos homens. Todavia, essa questão pode ser finalizada pela diferença entre o teatro grego e moderno que está sendo entregue aos homens, como bem narra Carlson (1997, p. 151): “[...] os antigos tendiam a mostrar seus heróis sofrendo em virtude de causas externas, ou destino, enquanto os modernos tendem a mostrar o sofrimento resultante de causas internas, ou paixões.”

Rousseau (2015, p. 156) manifesta as lições perigosas do teatro francês para os homens diante dos “[...] nossos costumes degradados, nossos gostos mudados não se restabelecendo da mesma forma como se terão corrompidos; nossos próprios prazeres, nossos inocentes prazeres terão perdido o encanto e o teatro nos terá afastado deles para sempre.” Em razão do poder dado ao teatro, sem objetivo nenhum à instrução, as cenas francesas estão contaminadas, como mostra “[...] retrato dos espectadores corrompidos em Paris [...]” (ROUSSEAU, 2009, p. 17), constatando que esse teatro não tem compromisso com a moralidade e a virtude, e menos ainda com a verdade, já que a diversão era o único objetivo que oferecia à sociedade o poder de deter as paixões humanas.

Assim, acredita-se que Genebra está certa em não aderir os espetáculos franceses, pois eles representam a desigualdade e a escravidão na República, distanciando-se da verdadeira natureza do homem. Contudo, o filósofo como leitor da República de Platão leva-nos a averiguar qual a formação ideal para os cidadãos como de Genebra. Talvez essa seja a cura dos males para que não caia na depravação, como o caso de possuir os espetáculos enquanto fonte do desregramento dos costumes e da virtude dos homens.

Logo, embarca-se nas reflexões sobre o sistema pedagógico mais provável, considerado o ponto central das observações filosóficas de Rousseau diante da relação do teatro e da educação. Essa relação recebe crítica por sujeitar os cidadãos à corrupção e se opor à natureza, como será levantado no capítulo seguinte.

4 A EDUCAÇÃO NATURAL DO HOMEM

Neste capítulo veremos as ideias de uma verdadeira educação para os homens e os cidadãos de uma República. Com base nisso, o conhecimento do tratado de educação de Rousseau, em que apresenta Emílio, um aluno em processo de aprendizagem desde a infância acompanhado por preceptor, torna-se imprescindível para compreender o que o filósofo intitula como educação negativa ou doméstica. Emílio passará por experiências que irão levá-lo para próximo da natureza, o verdadeiro encontro com a essência para que seja bom homem e cidadão.

Diante disso, Rousseau mostra que um tipo de espetáculo festivo pode contribuir para o processo de formação que endossa a harmonia do homem com a natureza e a sociedade, sem inserção das representatividades que colocam o cidadão apenas como espectador e não parte da construção da sociedade que favoreça o bem comum.

4.1 A formação negativa de Emílio

Como primeira questão sobre o tratado de educação intitulado *Emílio ou Da Educação*, Rousseau dirige para uma “boa mãe que sabe pensar” o que deseja para uma “boa educação” aos seus filhos. Assim, são apresentadas as possíveis observações quanto à formação de uma criança desde o nascimento, uma instrução conduzida por quem possui a arte da formação humana⁶⁹, cuja intenção de cada fase de aprendizagem é ter o devido cuidado com o progresso desse ser em formação. Nessa condição, o filósofo chama a atenção dos homens letrados acerca do olhar para a criança enquanto criança, agitando a sociedade francesa ao colocar em evidência uma nova perspectiva pedagógica para o desenvolvimento humano estendendo a idade adulta, no propósito de que os homens transformassem em bons homens para cidade, afastados de qualquer possibilidade corrupção.

De acordo com Châtelet (1995, p. 277), a obra tem “[...] a escala que pode servir de medida a toda a pedagogia atenta a formar um homem, um indivíduo.” Nela é possível estimar o sistema filosófico de Rousseau, em que, mais uma vez, se difere do discurso filosófico do Iluminismo no projeto sobre homem, realizando um processo educacional para que, de fato, encontre o caminho na sociedade sem limitar as necessidades que não são

⁶⁹ Jovem institutor, eu vos prego uma arte difícil, a de governar sem preceitos e de tudo fazer não fazendo nada. Essa arte, concordo, não é de vossa idade; não leva a que brilhem primeiramente vossos talentos, nem a vossa valorização junto aos pais; mas é a única suscetível de dar resultado. (ROUSSEAU, 1995, p. 113).

condizentes à sua própria natureza. Isso é semelhante à educação da Grécia antiga que visava à formação integral dos homens pela *Paidéia*, que tinha como significado a “criação dos meninos” no século V.

Dessa forma, destaca-se que durante o século XVIII empregava-se o discurso em volta dos dicionários, dos livros, da música, do teatro, dos contos e das belas-artes em geral. Rousseau buscava apresentar as ideias através de um manual de formação de cidadão de um estado organizado. Sua intenção consistia em ordenar a execução de uma educação para que os futuros cidadãos fossem instruídos por completo e não desfigurados pelas instituições sociais, a exemplo dos preconceitos enraizados na sociedade que afasta o homem de si mesmo. Tal fato é constatado nas cenas dos palcos teatrais dos filósofos/dramaturgos do progresso, como sinaliza Rousseau no começo de suas obras sobre a sociedade:

Tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem. Ele obriga uma terra a nutrir as produções de outra, uma árvore a dar fruto de outra; mistura e confunde os climas, as estações; mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo; transtorna tudo, desfigura tudo; ama a disformidade, os monstros; não quer nada como o fez a natureza, nem mesmo o homem; tem de ensiná-lo para si, como um cavalo de picadeiro; tem que moldá-lo a seu jeito como uma árvore de seu jardim. (ROUSSEAU, 1995, p. 9).

Diante dessa visão, o filósofo voltava-se para a mãe, incumbida da primeira educação da criança, como aquela que foi escolhida pelo Autor de todas as coisas para nutrir, proteger e educar. A mãe é a única que pode manter a criança longe dos infortúnios da vida humana, como reflete o filósofo ao apontar como primeira relação da cria: “[...] começamos a instruir-nos em começar a viver; nossa educação começa conosco; nosso primeiro preceptor é nossa ama [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 16). É ela que tem o símbolo mais próximo da natureza e que pode moldar a alma quando se mantém subserviente no papel de uma verdadeira mãe, de modo que seu fruto saiba viver bem, mantendo a conduta virtuosa como um cidadão ou um homem em sociedade.

Dessa forma, a educação rousseauiana torna-se a fonte mais importante da formação humana, uma vez que “[...] nascemos fracos, precisamos de força; nascemos desprovidos de tudo, temos necessidade de assistência; nascemos estúpidos, precisamos de juízo. Tudo o que não temos ao nascer, e de que precisamos adultos, é-nos dados pela educação [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 10). Ao realizar esse movimento para a educação que acredita, tendo como enfoque a lei da natureza, são apresentados os primeiros passos para que o homem não seja corrompido pela ignorância que o cerca em sociedade.

Os primeiros movimentos naturais do homem sendo os de se medir com tudo o que o cerca, e de aprender em cada objeto que percebe todas as qualidades sensíveis que lhe dizem respeito, seu primeiro estudo é uma espécie de física experimental relativa

à sua própria conservação, e de o afastam com estudos especulativos antes que tenha tomado conhecimento do seu lugar no mundo. (ROUSSEAU, 1995, p. 121).

Desse jeito, Rousseau (1995) manifesta uma educação que pode ser concedida por três mestres, a começar pela própria natureza, os homens e as coisas. Cada mestre se encaminha em direção à criança para que ocorra o desenvolvimento das faculdades e dos órgãos, o seu uso e o saber lidar com as coisas de acordo com as experiências adquiridas para que a sua formação seja bem conduzida.

O aluno em quem as diversas lições desses mestres se contrariam é mal educado e nunca estará de acordo consigo mesmo; aquele em que todas visam os mesmos pontos e tendem para os mesmos fins, vai sozinho a seu objetivo e vive em consequência. Somente esse é bem educado. (ROUSSEAU, 1995, p. 11).

Essa primeira ideia pode parecer inconcebível, mas o filósofo destina a criação do romance pedagógico à figura do personagem Emílio, o aluno imaginário, como o iniciante dessa formação. Mostra ainda aos leitores como deve ser orientado desde os primeiros passos de vida até o amadurecimento na idade adulta. Rousseau (1995), com esse aluno, não demonstra de forma concreta a realização dessa formação, mas declara que não existe nenhum agente que impeça que essa instrução natural ocorra. Por outro lado, torna-se a única chance de o cidadão da sociedade alcançar total êxito em sua formação, sobretudo ao aproximar o homem da natureza para encontrar a verdadeira essência, sem qualquer desvio de consciência pela estrutura da sociedade depravada.

Com isso, o filósofo cumpre a palavra de formar o homem ou cidadão⁷⁰, já que não pode educar para torná-los os dois ao mesmo tempo, principalmente ao avistar que, na ordem civil, o homem não consegue conserva-se até mesmo através de boas instituições, pois elas “[...] são as que mais bem sabem desnaturar o homem, tirar-lhe sua existência absoluta para dar-lhe outra relativa e colocar o eu na unidade comum, de modo que cada particular não se acredite mais ser um, que se sinta uma parte da unidade e não seja mais sensível senão no todo [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 13). Ademais, acrescenta Rousseau (1995, p. 13):

Aquele que, na ordem civil, deseja conservar a primazia da natureza, não sabe o que quer. Sempre em contradição consigo mesmo, hesitando entre suas inclinações e seus deveres, nunca será nem homem nem cidadão; não será bom nem para si nem para outrem. Será um dos homens de nossos dias, um francês, um inglês, um burguês; não será nada.

⁷⁰ O homem e o cidadão, qualquer que seja, não tem outro bem a dar à sociedade senão ele próprio; todos os seus outros bens nela se encontram a despeito de sua vontade; e quando um homem é rico, ou não goza de sua riqueza ou o povo dela também goza. No primeiro caso rouba dos outros aquilo de que se priva; no segundo, nada lhes dá. (ROUSSEAU, 1995, p. 214).

Igualmente, ocorre a divergência das instituições entre a pública e a comum, e a particular e a doméstica. Tal como se refere à República de Platão, uma obra de educação é necessária para aqueles que desejam instruir através de uma educação pública, algo que não se pode realizar na modernidade diante das instituições da sociedade dominadas por disposições inconvenientes, como aquela “[...] só serve para fazer homens de duas caras, parecendo sempre tudo subordinar aos outros e não subordinando nada senão a si mesmos [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 14), esquecendo que os homens devem ser educados para ocupar espaço na sociedade.

Uma visão que muito colabora com a afinidade de que Rousseau tem com Platão sobre a educação é quando Rousseau (1995) ressalta em sua obra que o filósofo antigo não escreveu um livro sobre política, mas um manual formador do homem para a estrutura de um Estado ideal e seus cidadãos. Contudo, ressaltando a modernidade, Rousseau (1995) expõe que não cabe mais essa instrução para a *pátria* e o *cidadão* quando a instituição pública não estabelece os fins claros de sua educação. “Não encaro como uma instituição pública esses estabelecimentos ridículos a que chamam colégios [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 14). Ao nascer fraco e sensível, esse mesmo homem tem a possibilidade de ser conduzido por diversos hábitos desagradáveis e estabelecidos na sociedade e que o afastam da verdadeira natureza humana.

O filósofo acreditava que o verdadeiro homem carece de “[...] agir como se fala; é preciso estar sempre decidido acerca do partido a tomar [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 13). Na ordem natural de Rousseau, a primeira vocação de todos é o estado de homem independente do caminho que está destinado a se formar. Antes de se prender em uma “unidade fracionária” da sociedade, o homem é chamado para a vida com o intuito de saber lidar com os males sem deixar se escravizar pelas instituições. Para começar essa orientação, Rousseau sustenta que a criança deve seguir um preceptor como guia de sua educação.

Não se pensa senão em conservar a criança; não basta; deve-se-lhe ensinar a conservar-se em sendo homem, a suportar os golpes da sorte, a enfrentar a opulência e a miséria, a viver, se necessário, nos gelos da Islândia ou no rochedo escaldante de Malta. Por maiores precauções que tomeis para que não morra, terá, contudo, que morrer. E ainda que sua morte não fosse obra de vossos cuidados, ainda assim estes seriam mal entendidos. Trata-se menos de impedi-la de morrer que de fazê-la viver. Viver não é respirar; é agir; é fazer uso de nossos órgãos, de nossos sentidos, de nossas faculdades, de todas as partes de nós mesmos que nos dão o sentimento de nossa existência. (ROUSSEAU, 1995, p. 16).

Por essa razão, deve julgar esse aluno imaginário aberto a todos os acontecimentos da vida humana para que a cada situação que ocorra seja possível suportar e não deixar que se ajuste aos importunos da sociedade, pois “[...] o homem que mais vive não é

aquele que conta maior número de anos e sim o que mais sente a vida [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 16). Diante disso, o autor supracitado discorre sobre a primeira infância, quando a criança é cercada pelas próprias vestes para que seus movimentos sejam cessados, impedindo de realizar o seu primeiro progresso, como “[...] de fortalecer, de crescer e alterar sua constituição,” não é à toa que “os países onde enfaixam as crianças são os que mais exibem corcundas, mancos, cambaios, raquíticos, aleijados de todo tipo [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 18).

Isso constitui a prova do costume antinatural que afasta a criança da liberdade dos movimentos para modelá-los de uma forma que não incomode os outros. A própria mulher que é destinada a tornar-se mãe e à vida doméstica, mas que não cumpre o papel ao seu filho, ao lar e ao marido, segundo Rousseau (1995), se trata de uma mostra da degeneração que afeta a natureza humana. Torna-se embaraçoso uni-lo cada um aos seus deveres que a própria natureza impõe, principalmente as famílias que estão em formação nos costumes da ordem moral da sociedade degenerada.

O espetáculo comovente de uma família em formação não mais prende os maridos, não impõe mais diferencia aos estranhos; respeita-se menos a mãe cujos filhos não se veem; não há mais achego nas famílias; o hábito não reforça mais os laços do sangue; não há mais pais, nem mães, nem filhos, nem irmãos, nem irmãs; mal se conhecem todos; como se amariam? Ninguém mais pensa senão em si. Quando a casa não passa de uma triste solidão, divertir-se alhures. (ROUSSEAU, 1995, p. 21).

Com efeito, a criança não segue o caminho da regra da natureza, pois “[...] em não havendo mãe, não pode haver filho [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 22). Em virtude disso, revela que a mãe que leva a criança para as mais diversas experiências como enfrentar a vida⁷¹ ensina a adquirir força e vigor no corpo e na alma. Os caprichos, as birras e os gritos da primeira infância são sinais que uma verdadeira mãe não pode deixar de amassar, pois a criança está sujeita à servidão das paixões desenfreadas, algo que não pertence à sua natureza, e sim ao fruto do erro por tê-lo dado uma condução melhor. Tanto quanto o pai, o verdadeiro preceptor do filho, no qual a vida destina como encargo a cumprir, tem um poder reservado de instrução⁷².

Todavia, caso de fato isso não ocorra, os pais dispõem-se em entregar para um terceiro esse compromisso, tais como os mestres das instituições da sociedade. Por mais que o filósofo Rousseau veja como inconveniente a ação que compete à natureza familiar, ele estabelece que o aluno tem que ser acompanhado por um único governante, aquele que possui

⁷¹ Felizes os que só conhecem na infância os males físicos, males bem menos cruéis, bem menos dolorosos do que os outros e que bem mais raramente do que eles nos fazem renunciar à vida! (ROUSSEAU, 1995, p. 23).

⁷² Quem não pode pagar os deveres de pai, não tem o direito de ser pai. Não há nem pobreza, nem tarefas, nem respeito humano que o dispensem de nutrir seus filhos e de educá-los ele próprio. (ROUSSEAU, 1995, p. 25).

qualidade necessária para reger uma criança, semelhante à ideia de um preceptor para um bom governante, aquele que irá ensinar os deveres do homem, tal qual aqueles que devem ser instruídos para a cidade como os antigos.

É muito diferente, concordo, acompanhar um jovem durante quatro anos do que orientá-lo durante vinte e cinco. Dais um governante a vosso filho já formado; eu quero que tenha um antes de nascer. Vosso homem a cada lustro pode mudar de aluno; o meu só terá um. Vós distinguis o preceptor do governante: uma loucura! Distinguis o discípulo do aluno? Há somente uma ciência a ensinar às crianças: é a dos deveres do homem. Essa ciência é uma e o que quer que tenha dito Xenofonte da educação dos Persas, ela não se partilha. De resto eu chamo governante, de preferência a preceptor, o mestre dessa ciência porque se trata menos para êle de instruir que de conduzir. Ele não deve dar preceitos, deve fazer com que os encontrem. (ROUSSEAU, 1995, p. 28).

Como recomenda-se decidir, um bom governante necessita de um aluno ideal para educar, ou seja, “[...] deve servir de exemplo à de seus semelhantes [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 29). Isso expõe a diferença dos homens desde o clima, a cultura e a condição social para que a educação possa ser efetiva como a da natureza, pois, através dela, o homem torna-se “[...] adaptável a todas as condições humanas [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 29). Exemplo disso é a relação dos pobres e ricos apresentada na obra, na qual os pobres têm a educação como fundamental, mas sem muita escolha, e os ricos possuem algo de acordo com a sua condição e que menos serve para si e a sociedade.

A riqueza corrompe. Os ricos se tornam reféns dos instrumentos e de seus efeitos. Desse modo, “[...] quanto mais nos afastamos do estado de natureza mais perdemos nossos gostos naturais; ou melhor, o hábito cria em nós uma segunda natureza que substituímos a tal ponto à primeira, que nenhum de nós conhece mais esta [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 155). Por isso, Emílio será desprovido dos pais para atender às exigências do contrato com seu preceptor de servir à natureza, que é viver para os deveres e longe dos males que vigoram na sociedade. A educação, na concepção de Rousseau (1995), ocorre antes mesmo de a criança falar e entender as coisas, pois ela aprende pelas sensações afetivas e depois pelas representatividades dos objetos que estão ao alcance dos seus olhos e interesses.

A partir do momento em que a criança começa a distinguir os objetos, cumpre variar os que se lhe mostram. Naturalmente todos os novos objetos interessam o homem. Sente-se ele tão frágil que teme tudo o que não conhece: o hábito de ver novos objetos sem ser afetado por eles destrói tal temor. As crianças criadas em casas limpas, onde não existem aranhas, têm medo das aranhas e esse medo se prolonga na idade adulta. Nunca vi camponês, homem, mulher ou criança, ter medo de aranha. (ROUSSEAU, 1995, p. 43).

Por outro lado, a imaginação e a memória ainda não estão despertadas, somente as coisas que afetam as sensações e dão sentidos aos movimentos: “[...] ela aprende a sentir o

calor, o frio, a dureza, a moleza, o peso, a leveza dos corpos, a julgar de seu tamanho, de sua forma, e de todas as suas qualidades sensíveis [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 45). A partir do entendimento de suas necessidades, seja ela boa ou ruim, a criança passa a utilizar os gritos e choros como uma linguagem, embora não pronuncie nenhuma palavra articulada. É justamente nessa fase que se apresenta o perigo, pois esses mesmos gritos e choros podem tornar-se ordens para conquistar aquilo que lhe agrada.

Com isso, inicia-se a relação com a ordem social, pois essa linguagem será representada por outra quando tenta imitar sons sem compreensão das palavras. Trata-se de um caminho desaprovado por Rousseau, pois afasta-os do progresso natural de aprendizagem da linguagem ao serem forçados a pronunciar sons, mesmo com os órgãos naturalmente em desenvolvimento⁷³. É tirada da criança a autonomia de aprender a se comunicar, pois seus passos serão acelerados de acordo com o que a sociedade preconiza. Assim, nas instituições, os mestres pensam que estão no comando, mas a realidade é que a criança tira proveito através dos seus gestos ou gritos.

Dessa maneira, o genebrino prescreve que “[...] gostaria que as primeiras articulações que a obrigam a ouvir fossem raras, fáceis, distintas, amiudadamente repetidas e que as palavras que exprimem só dissessem respeito a objetos sensíveis, passíveis de serem primeiramente mostrados à criança [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 52-53). O que não ocorre nas escolas do progresso, as quais ocupam os alunos com reflexões frívolas, a repetir muito mal as palavras e a forçá-los à tentativa de que adivinhem, separando a criança do estado natural, como descreve Rousseau (1995, p. 55):

Estudando, acostumam-se a garatujar, a pronunciar negligentemente e mal; recitando, pior ainda: procuram as palavras com esforço, arrastam e alongam as sílabas; quando a memória vacila não é possível que a língua não balbucie também. Assim se contraem ou se conservam os vícios de pronúncia. Logo verão que meu Emílio não terá tais vícios ou, ao menos, que não os terá contraído pelas mesmas causas. Convenho em que o povo e a gente das aldeias caem em outro extremo, falam quase sempre mais alto do que necessário, pronunciando demasiado exatamente; têm as articulações rudes e fortes, acentuam demais, escolhem mal seus termos etc.

Nessa concepção, quando se trata da linguagem da educação convencional e da natureza na primeira fase de desenvolvimento da infância, acredita-se que se deve deixar as crianças aprenderem as “sílabas mais fáceis” para que, aos poucos, sozinhas, adquiram conhecimento daquilo que falam e do próprio corpo. Na medida em que a idade vai aumentando, ela saberá conviver com as suas necessidades para aprender por si mesma, bem

⁷³ Seu órgão, ainda mal desenvolvido, só pouco a pouco se presta à imitação dos sons que lhes impomos, e não é certo sequer que tais sons cheguem a seus ouvidos tão distintamente quanto aos nossos. (ROUSSEAU, 1995, p. 52).

como dispor dos lamentos, das dores e dos sofrimentos como lições que oferecem em seu crescimento.

Talvez essa educação possa ser vista como cruel ou negativa para a infância, mas, de acordo com Rousseau (1995, p. 61), é “[...] o momento de corrigir as más inclinações do homem; é na infância, quando as penas são menos sensíveis, que é preciso multiplicá-las, a fim de poupá-las na idade da razão [...]”. Em virtude de a criança ter o seu lugar, como não conhece, necessita passar pelos obstáculos da vida para que saiba conduzir suas vontades sem vícios e conversar antes que as instituições se submetam aos exageros e aos preconceitos que a distanciam do estado natural. Por isso, orienta-se conservar as crianças apenas nas dependências das coisas que fazem parte da natureza e nunca dos homens, que pertencem à sociedade, para não se corromper.

Não ofereçais jamais a suas vontades indiscretas senão obstáculos físicos ou castigos que nasçam das próprias ações e de que ela se lembre oportunamente. Sem proibi-la errar, basta que se a impeça de fazê-lo. Só a experiência e a impotência devem ser para ela leis. Não façais nenhuma concessão a seus desejos porque ela o pede e sim quando tiver necessidade disso. Que ela não saiba o que é obediência quando age, nem o que é domínio quando por ela agem. Que sinta igualmente sua liberdade nas ações dela e nas vossas. Supri a força que lhe falta, precisamente na medida em que dela se mostra necessitada para ser livre e não autoritária; que, recebendo vossos serviços com uma espécie de humilhação, ela aspire ao momento em que possa dispensá-los em que terá de se servir sozinha. (ROUSSEAU, 1995, p. 69).

A criança será direcionada de acordo com a sua idade a uma liberdade bem regrada diante do movimento da natureza. Com isso, culmina-se nas razões que Rousseau (1995) deseja para educar Emílio no campo longe das moralidades pregadas na sociedade. Na natureza, Emílio terá entendimento do que é a liberdade e a propriedade⁷⁴ com ajuda do preceptor, pois, com o passar da idade, alguns direitos e deveres a cumprir começam a aparecer de acordo com suas necessidades e das quais carece sustentar quando for para a ordem social, bem como aprender a fazer os primeiros movimentos para defender o que é seu. Um possível conflito dramático provocado pelo preceptor conduz Emílio a encarar o sentimento de injustiça, a exemplo do jardineiro apresentado no romance, quando o preceptor convida seu aluno para ajudá-lo a plantar favas, mas depois irá se deparar com a retirada do terreno de todo o trabalho feito no campo.

Um belo dia ela chega solícita com o regador na mão. Ó espetáculo, ó dor! todas das favas estão arrancadas, todo o terreno mexido, nem o lugar se reconhece mais. Ah, que aconteceu com meu trabalho, minha obra, o doce fruto de meus cuidados e de meu suor? Quem me arrebatou meu bem? Quem me pegou minhas favas? O jovem coração se revolta, o primeiro sentimento de injustiça nele verte seu triste amargor,

⁷⁴ Vê-se como a ideia de propriedade remonta naturalmente ao direito do primeiro ocupante pelo trabalho. (ROUSSEAU, 1995, p. 87).

correm as lágrimas; a criança desolada enche o ar de gemidos e de gritos [...]. (ROUSSEAU, 1995, p. 86).

O preceptor orientará diante do episódio com o intuito de que consiga manter Emílio em sua natureza primitiva com essa frustração. Dentre essas situações, outras serão cada vez mais presentes para a instrução das potencialidades naturais de Emílio, ou seja, para que a formação completa enquanto homem aconteça, o preceptor⁷⁵ não pode agir com precipitação nesses ensinamentos, pois, quando se quer que os deveres sejam cumpridos, deve-se muito menos tentar infligir a criança com castigos que nada têm de aprendizado. “Não há sujeição mais perfeita do que aquela que conserva a aparência da liberdade: cativa-se assim a própria vontade.” (ROUSSEAU, 1995, p. 114). Os resultados contrários à proposta de educação são exemplos disso, principalmente o momento de instruí-la moralmente à medida que ela consegue ter consciência de sua existência.

A criança é educada na mesma medida em que ela se torna medíocre nas instituições. Por isso, Rousseau (1995, p. 114) chega a explicar sobre os modelos que os mestres das instituições estão atacadados para seus alunos, esquecendo que, para além de todo conhecimento, existe uma ação que é importante para que a criança possa imitar e tenha o amadurecimento de determinadas ideias.

Sei que todas essas virtudes por imitação são virtudes de símio e que nenhuma ação é moralmente boa senão quando feita nessa intenção e não porque outros a fazem. Mas numa idade em que o coração nada sente ainda, é preciso induzir as crianças a imitarem os atos a que as queremos habituar enquanto aguardamos que o façam por discernimento e por amor ao bem. (ROUSSEAU, 1995, p. 94).

Como bem evidenciado por Rousseau (1995, p. 94) acerca da imitação em outras obras, a discussão no tratado não parece ser diferente ao apontar “[...] essa imitação degenera em vício na sociedade [...]”. Rousseau (1995) constata que os homens buscam imitar apenas para ter prestígio sobre os outros. Igualmente, a imitação é utilizada na educação das instituições ao formar as crianças, conduzindo ao não fazer uso de sua própria razão no tempo de despertá-la, sobretudo ao encher os alunos com diversos conhecimentos sem necessidade alguma, fazendo com que esse desenvolvimento sobrevenha até as crianças.

No campo, Emílio não terá esse desejo em virtude da própria falta de capacidade de discernir ainda na infância, “[...] seu cérebro liso e polido reflete como um espelho os objetos que se lhe apresentam [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 98). Desse jeito, o único conhecimento moral que virá a ter acesso diante de sua educação “é de não fazer mal a

⁷⁵ Assim, não vos vendo atento em contrariá-lo, não desconfiando de vós, nada tendo a vos esconder, ele não vos enganará, não vos mentirá; poderei estudá-lo à vontade e dispor ao redor dele todas as lições que lhe quiserdes dar, sem que ele pense nunca em receber alguma. (ROUSSEAU, 1995, p. 115).

ninguém”, como bem pontua Rousseau (1995). Essa concepção é mais clara quando se observa que a criança não tem o poder de julgamento, pois elas apenas “[...] retêm sons, formas, sensações, raramente ideias, mais raramente ainda suas ligações [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 98). Suas primeiras faculdades ainda estão se desenvolvendo naturalmente de acordo com o seu momento.

O próprio sistema de educação da ordem social determina que os pedagogos se mantenham esclarecidos de diversos estudos para ensinar os alunos sobre as ciências, esquecendo de apresentar o conhecimento das coisas que são verdadeiramente necessárias para a experiência da criança⁷⁶. Rousseau (1995, p. 99) manifesta que “[...] são estudos tão longe do homem, e sobretudo da criança, que seria espantoso que alguma coisa deles lhe pudesse ser útil uma só vez na vida.” Como ocorre na tentativa de ensinar várias línguas para as crianças, sem menor necessidade de fazer uso delas, elas apenas conseguirão falar uma diante da tentativa de imitar aqueles que a rodeiam⁷⁷.

Isso também remete ao estudo de história, como se os fatos históricos fossem de fácil entendimento para a criança, um conhecimento que é totalmente desprovido de prazer de instrução. Com base nisso, Rousseau (1995, p. 101) alimenta, ainda, que os responsáveis pela educação devem fazer um teste com as crianças: “[...] se quereis apreciar tais ações segundo suas relações morais, tentai fazer com que vossos alunos entendam essas relações e vereis então se a história moral é da idade deles.” Além do mais, o filósofo salienta que “[...] é fácil enfiar em suas bocas palavras, de reis, de impérios, de guerras, de conquistas, de revoluções, de leis; mas quando se trata de ligar palavras as ideias nítidas, longe estaremos de conversa do jardineiro Roberto com essas explicações [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 103).

Baseado nisso, expõe-se o quanto as histórias distorcem os interesses naturais para os vícios ao fazer aqueles que estudam transformarem-se com as depravações que a sociedade dispõe. É preciso preservar as crianças dessas convenções, deixá-las mais próximas das inclinações primitivas da natureza. Rousseau explica que o preceptor ou governante precisa tomar cuidado com os objetos que oferecem ao seu aluno. O próprio Emílio não lerá os livros que contêm fábulas ou histórias que retratam máximas morais que maquam a realidade dos

⁷⁶ Cumprem que se lembrem de que só trato aqui dos estudos da primeira infância; e, digam o que quiserem, não creio que até a idade de doze ou quinze anos, à exceção dos prodígios, alguma criança tenha algum dia aprendido realmente duas línguas. (ROUSSEAU, 1995, p. 99).

⁷⁷Qualquer que seja o estudo, sem a ideia das coisas representadas, os sinais representantes nada são. Circunscrevemos, portanto, à criança esses sinais, sem nunca fazer com que compreenda as coisas que representam. Pensando ensinar-lhe a descrição da terra, não lhe ensinamos senão a conhecer mapas; ensinamos-lhes nomes de cidades, de países, de rios, que ela não concede existirem senão no papel onde lhe mostram. (ROUSSEAU, 1995, p. 101).

alunos⁷⁸. As obras que muito se comparam aos argumentos do filósofo Platão, ao delimitar os poetas de suas inspirações, mostram o quanto os cidadãos em formação para a virtude e os costumes necessitam ser bem conduzidos para formarem-se enquanto homem, conforme exhibe Rousseau ao educar Emílio e restringir o uso dos livros:

Tirando assim todos os deveres da criança, tiro os instrumentos de sua maior miséria, isto é, os livros. A leitura é o flagelo das crianças e quase a única ocupação que sabem dar-lhes. Somente aos doze anos Emílio saberá o que seja um livro. Mas é preciso, ao menos, dirão, que saiba ler. Concordo: é preciso que saiba ler quando a leitura lhe for útil; até então ela só servirá para aborrecê-lo. (ROUSSEAU, 1995, p. 109-110).

De acordo com Rousseau (1995), muito se busca por métodos instruir as crianças, mas esquece-se que os modos, os desejos e a utilidade levariam a aprender através desses instrumentos da sociedade. Nessa oposição, Rousseau (1995) volta-se para os gregos ao questionar se os espartanos tiveram todos esses objetos para a instrução em favor de sua pátria, “[...] sempre feitos para vencer, esmagavam seus inimigos em qualquer espécie de guerra e os taramelheiros atenienses temiam tanto suas frases quanto seus golpes [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 114). As leis e os costumes dos espartanos estavam entregues ao coração dos cidadãos diante de qualquer guerra.

Na educação não seria diferente. A prática de exercício no cuidado com o corpo e com a alma, como bem ressaltou Platão em sua República, é um ponto evidente com a educação. Rousseau mostra a diferença dos homens da sociedade moderna que ainda insistem em deformar as crianças ao ajustá-las como adultas sem razão de ser. Na sociedade, as crianças são estimuladas a serem fortes, espertas e mais maduras do que a própria idade determina, enquanto no campo elas estarão seguindo as ordens da natureza de forma livre, explorando todas as habilidades que as experiências permitem inventar com a supervisão do seu preceptor.

É nesse cenário que Rousseau destaca que as crianças são imitadoras por serem utilizadas a aprender as formas dos corpos e a ter “[...] bons hábitos do corpo que se ganham com o exercício [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 145). Mas, como já havia se referido sobre, ratifica-se que não é bom deixar a criança imitar as imitações, pois seu aluno não pode aprender um modelo que representa a natureza. Elas precisam estar em contato com a originalidade da natureza.

⁷⁸ Como nós podemos cegar a ponto de encarar as fábulas como a moral das crianças, sem pensar que o apólogo, em as divertindo, as engana; que, seduzidas pela mentira, elas deixam escapar a verdade e que o que fazemos para tornar-lhes a instrução agradável as impede de dela aproveitar? As fábulas podem instruir os homens; mas é preciso dizer a verdade nua às crianças: desde que se a cubra com um véu, elas não mais se preocupam com tirá-los. (ROUSSEAU, 1995, p. 104).

Quero que tenha diante dos olhos o original e não o papel que o representa, que esboce uma casa diante de uma casa, uma árvore diante de uma árvore, um homem diante de um homem, a fim de que se acostume a bem observar os corpos e suas aparências e não a tomar imitações falsas e convencionais por verdadeiras imitações. (ROUSSEAU, 1995, p. 145).

Por esse motivo, no desenvolvimento da linguagem ou das três espécies de vozes⁷⁹ do homem, Rousseau não aprova que a criança faça recitação das tragédias e das comédias para que não provoque os sentimentos que ainda não tem conhecimento para lidar, como bem fizeram os dramaturgos clássicos diante da defesa dos espetáculos franceses. Com a própria música e o teatro imitativo não poderia ser diferente nessa formação, justamente por serem caracterizados como desnecessários aos olhos e às ideias de Emílio. Apesar de sua vã curiosidade, deve fazer com que ela não tenha contato com essas representações, deixando observar os objetos que é o espetáculo da natureza, sobretudo com a chegada da infância aos doze ou treze anos, quando não se tem como evitar a força do desenvolvimento de suas necessidades e logo mais a intelectualidade.

Não façais para a criança discursos que não pode compreender. Nada de descrições, nada de eloquência, nada de figuras, nada de poesia. Não se trata agora de sentimento, nem de gosto. Continuai a ser claro, simples e frio; o tempo de adotar outra linguagem nunca virá cedo demais. Educado no espírito de nossas máximas, acostumado a tirar todos os seus instrumentos de si mesmo, a não recorrer nunca a ninguém [...]. (ROUSSEAU, 1995, p. 177).

Ainda assim discorre: “tantos instrumentos inventados para guiar-nos em nossas experiências e suprir a precisão de nossos sentidos, fazem com que negligencemos exercitá-los [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 188). À medida que o interesse apareça, ocupá-la com as experiências da vida simples e seus sentimentos é um modo de proporcionar uma melhor orientação. Essa é a melhor atitude a fazer do preceptor. Emílio apenas terá acesso aos livros que retratam a educação natural como o primeiro dado pelo preceptor, que são algumas das obras do autor Robinson Crusóe. O filósofo assim discorre “[...] esse livro será o primeiro que meu Emílio terá; ele sozinho constituirá durante muito tempo toda a sua biblioteca e sempre terá nela um lugar importante [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 200).

A obra mostra Crusóe sozinho e “[...] desprovido da assistência de seus semelhantes e dos instrumentos de todas as artes, provendo, contudo, a sua subsistência, a sua conservação, e alcançando até uma espécie de bem-estar [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 200). Nela, Emílio terá divertimento e instrução, assim como “[...] o meio mais seguro de elevar-se acima dos preconceitos e de ordenar seus julgamentos sobre verdadeiras relações das coisas

⁷⁹ O homem tem três espécies de voz, a voz falante ou articulada, a voz cantante ou melodiosa e a voz patética ou acentuada que serve de linguagem às paixões e que anima o canto e a palavra; a criança tem essas três espécies de voz, bem como o homem, sem as saber aliar da mesma maneira. (ROUSSEAU, 1995, p. 152).

[...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 200). Tal como se afastar das artes convencionais⁸⁰, aquelas levam os homens da sociedade a tê-las como necessidade, quando o trabalhador deveria ter apenas a ordem do dever como o mais importante.

Faço questão fechada de que Emílio aprenda um ofício. Um ofício honesto, pelo menos, direis. Que significa esta palavra? Não é honesto todo ofício útil ao público? Não quero que seja bordador, nem dourador, nem envernizador como o fidalgo de Locke; não quero que seja músico nem comediante, nem fazedor de livros. À exceção dessas profissões e outras que a elas se assemelham, que siga a que quiser; não pretendo perturbá-lo em coisa nenhuma. Prefiro que seja sapateiro a que seja poeta; prefiro que seja calceteiro a que faça flores de porcelana. Mas direis, os arqueiros, os espiões, os carrascos são gente útil. Só cabe ao governo fazer com que não sejam. (ROUSSEAU, 1995, p. 217).

Emílio não apenas viverá na natureza. Sua educação constitui a estima real da sociedade, mesmo que esta seja distinta em relação ao modo como os outros homens pensam, tendo conhecimento dos próprios e das coisas no uso de sua razão a partir da liberdade regrada pelo preceptor. Até suas paixões em fase de despertá-las serão instrumentos da conservação e da sua liberdade. Contudo, quando suas paixões naturais⁸¹, como o amor de si mesmo, transformarem-se em paixões desenfreadas⁸² da sociedade, como o amor-próprio, torna-se difícil dispersar dos homens a degeneração sofrida com tanta representação apreendida.

No caso de Emílio, as ordens recebidas podem acabar em revoltas e fazer com que as ações sejam por puro interesse, como declara Rousseau (1995, p. 247): “[...] o homem da sociedade está todo inteiro na sua máscara. Não estando quase nunca em si mesmo, quando está se acha estranho e mal à vontade. O que é, não é nada, o que aparece, é tudo para ele [...]”.

Com isso, ao seguir o método de educação natural, Emílio na adolescência terá acesso apenas ao espetáculo da vida real com o objetivo de prevenir qualquer imitação que propague vícios, erros e vaidade. Será exigido dele apenas que desfrute dos prazeres de suas necessidades naturais e do uso de sua razão, ou seja, o aluno de Rousseau aprenderá o que é preciso para saber viver sem cultivar a corrupção que impera na sociedade e para que não esteja sob o domínio dos homens.

⁸⁰ O mundo está cheio de artesãos e, principalmente, de artistas que não têm o talento natural da arte que exercem, e para a qual os orientaram desde a infância, seja determinado por outras conveniências, seja enganado por um zelo aparente que os teria impelido da mesma maneira para qualquer outra arte se a tivessem visto praticar. (ROUSSEAU, 1995, p. 218).

⁸¹ A fonte é natural sem dúvida, mas mil riachos a ela estranhos ampliaram-na; é um grande rio que aumenta sem cessar e no qual encontraríamos com dificuldade algumas gotas das primeiras águas. Nossas paixões naturais são muito restritas; são os instrumentos de nossa liberdade, tendem a conservar-nos. (ROUSSEAU, 1995, p. 235).

⁸² Eis como as paixões ternas e afetuosas nascem do amor a si mesmo, e como as paixões odientas e irascíveis nascem do amor-próprio. (ROUSSEAU, 1995, p. 237).

Rousseau (1995, p. 260) finaliza com a seguinte citação: “[...] assim, escolhendo com cuidado os exemplos, as lições, as imagens tornareis menos sensível, durante muito tempo, o agulhão dos sentidos e iludireis a natureza seguindo suas próprias direções.” Este é um possível modo de conter o progresso no processo de desenvolvimento de Emílio adolescente, que está eminentemente suscetível à desobediência do mestre e à crítica por diversas fraquezas diante da vaidade de sua idade. Essa condição possibilita a Rousseau (1995) apresentar ao jovem Emílio a experiência dos outros homens para conhecer a sociedade moralmente, como ter a confiança do mestre diante dos perigos e dos erros.

O homem é naturalmente bom e julgue o próximo por si mesmo; mas que veja como a sociedade deprava e perverte os homens; que encontre nos preconceitos deles a fonte de todos os seus vícios; que veja levado a estimar cada indivíduo, mas que despreze a multidão; que veja que todos os homens usam mais ou menos a mesma máscara, mas que saiba também que há rostos mais belos do que a máscara que os cobre. (ROUSSEAU, 1995, p. 267).

Tiram-se lições possíveis para tornar-se um homem longe dessas adversidades que corrompem a natureza humana. Essa é a melhor formação de história e da própria filosofia⁸³ que Emílio poderia receber. Não é à toa que Rousseau (1995) prega que, para conhecer bem, o homem precisa estudá-lo antes de julgá-lo, assim como os instrumentos da sociedade que conduzem a sua ação diante dos acontecimentos que sucedem as relações com outros homens, ainda mais os que estão presos nas aparências das histórias que contam e no teatro que atuam.

Para conhecer os homens é precisa vê-los agindo. Na sociedade ouvimo-los falando; mostram seus discursos, escondem suas ações: mas na história estão sem véus e os julgamos pelos fatos. Mesmo suas palavras ajudam a apreciá-los, porque, comparando o que fazem com que dizem vemos, ao mesmo tempo, o que são e o que querem parecer: quanto mais se mascaram, mas os conhecemos. (ROUSSEAU, 1995, p. 268).

Com idade para estudar as ciências e os homens, Emílio precisa saber dos perigos que foram evitados por muito tempo em sua educação para poder portar-se como homem em sociedade. Esse novo caminho de instrução consiste no entendimento “[...] de fazê-lo controlador de suas ações, de preveni-lo ao menos contra as surpresas dos erros, e de mostrar-lhe a descoberto os perigos de que se acha cercado [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 376). Esse é o jogo das representações, das opiniões e dos prazeres que reinam na sociedade, escravizando os homens.

⁸³ A história é, em geral, defeituosa porque só registra os fatos sensíveis e marcantes, que se podem fixar com nomes, lugares datas; mas as causas lentas e progressivas desses fatos, que não se podem apontar da mesma maneira, permanecem desconhecidas. Encontramos muitas vezes numa batalha ganha ou perdida a razão de uma revolução que, já antes da batalha se tornara inevitável. (ROUSSEAU, 1995, p. 271).

Desse modo, o preceptor levará Emílio a ter acesso aos livros antigos e modernos, aos espetáculos e à poesia da vida antes de conhecer o gosto estabelecido pelas instituições⁸⁴, pois elas são escolas de imitações dos homens ao agradá-los e ao incitar os interesses que não são seus naturalmente, afastando-se do verdadeiro gosto da natureza. Emílio saberá se colocar em sociedade sem medo dos modelos que encontrará no seu destino, como os preconceitos que lhe rendem por continuar na razão e o cuidado com os sentimentos em relação à sua destinada companheira de vida que encontrará.

Com toda essa concepção educativa de Rousseau para formar Emílio até a sua idade adulta, Salinas Fortes (1979, p. 81) atenta-se ao analisar a proposta de educação com a seguinte alegação: “[...] o que se notou menos foi que este romance é inteiramente - e isso desde o começo - um verdadeiro teatro pedagógico, *‘theatrum pedagogicum’* [...]”. Essa citação dá a entender que o tratado de educação do filósofo também não passa de um teatro diante de cada cena de formação, bem como a escolha representativa de Emílio, que pode ser vista como uma obra de arte que precisa ser educada para tornar um homem da sociedade civil, contracenando com a figura do preceptor.

Nesse caminho, as cenas dramáticas vividas por Emílio, baseadas na liberdade dada por seu preceptor, em determinada idade, levará a sua passagem para o outro lado, não mais como ator, e sim espectador da sociedade através das histórias, das ciências, das peças teatrais e dos livros reais da vida. Assim, ele saberá escolher em sociedade e encarar a vida pública.

Levo-o aos espetáculos para que estude, não os costumes e sim o gosto; pois é nesses espetáculos sobretudo que ele se mostra a quem sabe refletir. Deixai os preceitos e a moral, dir-lhe-ei; não é aqui que cumpre aprendê-los. O teatro não é feito para a verdade; é feito para lisonjear, para divertir os homens; não há escola em que se aprenda tão bem a arte de agradar-lhes e de interessar o coração humano (ROUSSEAU, 1995, p. 409).

Isso revela a relação que Rousseau tem com o teatro, mesmo que não ofereça apoio para que os espetáculos façam parte da instrução dos seus alunos, como se situaram no desejo do amparo do teatro no progresso. É com o espelho dessa decadência dos homens que Rousseau mostra a Emílio como deve encarar a realidade e proteger a sua felicidade, visto que também não tem como o homem fugir das instituições sociais, mas pode ser ensinado a ajustar-se sem se corromper pelos vícios, preconceitos que ordenam a moral e os costumes.

⁸⁴ Faço-o ouvir, para distraí-lo, a tagarelice de nossas acadêmicas; faço-o observar que cada um dos que as compõem vale sempre mais sozinho do que com os outros; assim tirará ele próprio a conclusão da utilidade desses belos estabelecimentos. (ROUSSEAU, 1995, p. 408).

Voltando à *Carta*, esse entendimento esclarece os motivos que o filósofo embarcou na procura de especificar o público para quem os espetáculos são mais bem destinados. Os efeitos das peças teatrais, em certo sentido, podem ser úteis para o lugar dos cidadãos que recebem. Desse modo, Rousseau revela que “o remédio é o próprio mal” interpretado pelas palavras de Starobinski (2001, p. 165), que mantém os homens sob vigilância diante de suas condições sociais e justifica a escrita da peça teatral com o intuito de conter as ações humanas para não fazer o mal, como:

Distrair o povo de suas misérias; para fazê-los esquecer-se dos chefes vendo seus palhaços; para manter e aperfeiçoar o gosto quando a honestidade está perdida; para recobrir-se de um verniz formal a feiura do vício; para impedir, numa palavra, que os maus costumes degenerem em banditismo. (ROUSSEAU, 2015, p. 94).

O caso de Paris é mencionado como lugar civilizado, onde o gosto da maioria é ruim e o povo é corrompido. Conforme Rousseau, em suas diversas obras, a condição humana pelas imitações e representações é analisada através das instituições da sociedade.

O homem social, cuja existência já não é autônoma, mas relativa, inventa sem cessar novos desejos que não pode satisfazer por si mesmo. Precisa de riquezas e do prestígio: quer possuir objetos e dominar consciências. Só acredita ser ele mesmo quando os outros o “consideram” e o respeitam por sua fortuna e sua aparência. (STAROBINSKI, 2011, p. 44-45).

Sendo assim, o filósofo genebrino conduz a melhor forma de instruir os homens diante das condições sociais, mesmo que seja impossível voltar os homens para a sua natureza primitiva, na mesma essência em que os progressos foram estabelecidos pelas instituições da sociedade. O que se observa é que Rousseau busca uma saída desse conflito na reconciliação do estado natural com a sociedade ao propor essa formação para o Emílio, o aluno ideal que vive em conformidade à sua natureza. Uma ideia que espelha a naturalidade dos cidadãos como da República de Genebra, que mesmo com a proibição das companhias de comédias, busca um espetáculo festivo sem precisar de atores principais em cena para representar algo, como será denotado no próximo tópico.

4.2 O espetáculo educacional de Rousseau

Diante de todo o caminho traçado, Rousseau (2015) mostra-nos que, para além da escrita de qualquer texto dramático ou fazer parte de uma tradição antiteatral, o teatro faz parte do cenário político e social que demonstra a diferente nuance do homem na história. Com isso, acredita-se que o espetáculo da festa cívica e os jogos tornam-se a melhor saída para os homens na modernidade do que os espetáculos teatrais adotados pelos

filósofos/dramaturgos do período, cuja única relação oferecida para o público era um divertimento inútil pelas encenações agradáveis aos olhos dos homens da cidade.

Em razão disso, a festa vira o antídoto do legislador para que se possa manter todos seguindo as leis da cidade, além de ser uma forma de incentivar a devoção do patriotismo para fazer cumprir os deveres e os direitos públicos, conservando o princípio da natureza humana, mesmo que não seja possível voltar à condição de uma pureza primitiva, como foi desenhado pelas mãos do Autor das coisas. Este, ao contaminar, através das relações sociais interessadas, que colocaram em situações de superioridade ou de inferioridade, o trato dos seus semelhantes, torna-os infelizes e escravos.

Em vista disso, Rousseau (2015) incide nessa aposta da festa pública por ser o único espetáculo destinado à preservação dos homens ao reunir todos diante dos seus prazeres, sem amarras aos divertimentos que não lhe pertencem e que não coloquem uns contra os outros. A festa nasce na cidade e está ligada aos homens sem máscaras e aos instrumentos artificiais presentes no espetáculo francês, o qual passou por diversas modificações no fazer teatro e na busca de ter público em sua plateia, como descreve Rousseau (2015, p. 157):

Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade.

Essa festa não tem a mesma estrutura de um espetáculo teatral, pois é fechada somente para alguns homens com condição favorável para fomentar as desigualdades entre eles. Os cidadãos desfrutam da festa ao ar livre não apenas como plateia, mas como atores e participantes do espetáculo, em uma relação que somente à liberdade estará submetido. Sobre isso, Pissarra (2017, p. 224) pontua ao descrever que “[...] a vida pública se torna um teatro vivo. Há apenas um espetáculo: a representação simbólica da pátria inscrita na memória de cada cidadão-ator.”

Vale ressaltar que Rousseau não menciona os espetáculos gregos⁸⁵ como referência para fazer a festa cívica dos modernos, apesar de admirar muito em sua *Carta* a forma como ocorria o teatro grego. Diante disso, endossa que a festa dos cidadãos está ligada aos sentimentos de acordo com a constituição da nação diante de suas celebrações, dos encontros festivos, das datas comemorativas e das cerimônias que refletem a ideia de pertencimento.

⁸⁵ 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 revistas todos os anos; prêmios públicos; reis do arcabuz, do canhão, da navegação. (ROUSSEAU, 2015, p. 157).

Isso é algo que já não ocorre nas grandes cidades e em lugares onde as desigualdades e os prejuízos transbordam para os homens ao ordená-los pelos vícios e pela corrupção. Mesmo ao acrescentar que os espetáculos desses espaços não sejam bons ou maus em si mesmo, mas ligados ao controle do gosto e dos costumes, os modelos que são colocados pelos atores no palco da representatividade diferenciam o homem comum do personagem.

A inverossimilhança acaba por adquirir um grau de verdade. O falseamento dos costumes, dos hábitos - enfim, do comportamento - ao transformar a todos em atores, acaba por converter a mentira em verdade, substituindo a prática da virtude pela corrupção, porque aquela já não pode ser ensinada. Em uma sociedade de atores que não é aquela de homens virtuosos - de verdadeiros cidadãos - a identidade se realiza ao separar as ações daquele que representa, da sua natureza. (PISSARRA, 2017, p. 225).

Como ocorreu a tentativa do teatro francês, segundo Rousseau, esses espetáculos não condizem com a realidade do homem moderno ou mesmo com a atitude de Diderot⁸⁶ de reformar os espetáculos como saída favorável para que os espetáculos sejam condizentes com o público. Essa audiência muito se aproxima da crítica à arte e ao teatro, conforme encontrado na obra do filósofo Rousseau diante do diagnóstico de degradação da arte dramática francesa. No entanto, a crítica do público não corresponde com a postura crítica do filósofo, que, mesmo com as diversas reformas, os espetáculos encontram sujeitos para agradar o público.

A festa pública torna-se o ideal de Rousseau por não necessitar dessas condições especiais para que o homem participe, uma vez que os cidadãos fazem parte da festa. Essa festividade não separa os homens da vida coletiva, pois os espetáculos cívicos não têm o intuito de agradar os cidadãos para que estes comecem ir a algum teatro, mostrando como se estivesse em cena no palco da cidade.

A festa tem uma íntima relação com a natureza, a liberdade e a verdade sem rodeios das encenações teatrais, ensinadas pelos acadêmicos de Dijon. A própria existência humana através da festa é celebrada de acordo com as condições sociais dos homens, como bem Rousseau expõe na *Carta* a relação do homem com a vida cívica em Genebra, estabelecida pela ordem pública.

Haveria no mundo um espetáculo mais brilhante do que ver, nesse amplo e soberbo lago, centenas de barcos, elegantemente equipados, partirem todos ao mesmo tempo, uma vez dado o sinal, para capturar uma bandeira no objetivo, e depois servirem de cortejo ao vencedor que retornar um triunfo para receber o merecido prêmio? Todos esses tipos de festas só custam o que estivermos dispostos a pagar, e só a afluência de pessoas já as torna magníficas. No entanto, é preciso tê-las visto entre os genebrinos, para compreender que entusiasmo o povo se entrega a elas. O genebrino fica irreconhecível: já não é aquele povo bem-comportado que não se afastar de suas

⁸⁶ Rousseau e Diderot quase nunca se põem no julgamento das formas históricas do teatro e no diagnóstico da degradação dos espetáculos na modernidade; só há disjunção entre suas análises para além da compreensão do fato histórico, na discussão da perfectibilidade possível do teatro. (PRADO JUNIOR, 2008, p. 274).

regras econômicas; já não é aquele demorado raciocinador que pesa tudo na balança no juízo, até a brincadeira. Ele é vivo, alegre, carinhoso; seu coração procura comunicar sua alegria e seus prazeres; convida, pressiona, força disputa os que chegam. (ROUSSEAU, 2015, p. 159).

Esse espetáculo impede que as representações estejam presentes e levem os homens a se distanciar da verdadeira natureza, conforme Pissarra (2017, p. 228): “[...] é na festa que a unidade primitiva pode ser encontrada, pois aí a presença original de todos pode ser restaurada [...]”. Isso refere-se, sobretudo, à cidade idealizada por Rousseau caso apresente abertura para a depravação, na busca de refrear as ilusões e os vícios que são propagados entre os homens.

A festa, então, serve como movimento para reunir a todos, colaborando na unidade da comunidade em um laço de afetividade com todos. Posto isso, o legislador deve se manter atento às celebrações cívicas diante da política e do social da cidade, uma vez que, através dele, a formação da comunidade é construída para todos e os interesses particulares não podem interferir no público.

Rousseau reforça que, para além de qualquer arte na cidade, a arte dos espetáculos cívicos é capaz de ser eficaz politicamente para atender aos conflitos que afligem todos de maneira igualitária, em benefício da própria justiça na cidade. Logo, a substituição do teatro consiste exatamente

[...] pela sua eficiência pedagógica na formação do espírito de comunidade entre os cidadãos. A admiração egoísta porque decorrente do amor-próprio, cede agora lugar à admiração da pátria. Não há mais lugar para a narcísica e dicotômica representação das sociedades corrompidas [...]. (PISSARRA, 2017, p. 228).

Com isso, essa festividade coloca todos na mesma condição social ao ensiná-los a desfrutar da alegria de viver para a cidade. Isso consiste em dizer que a festa feita pelos e para os cidadãos não coloca os indivíduos de uma nação em uma divisão de quem tem mais poder e riqueza por ter acesso ao ambiente fechado como o espaço de um teatro privado.

No *Segundo Discurso* do autor, ele nos mostra que a única desigualdade que os homens têm desde o nascer é a natural, referindo-se ao estado físico dos homens que se distinguem pela idade, saúde, alma e espírito, principalmente pela cidade, que convém apenas ser utilizada pelas manifestações cívicas, preservando os homens de qualquer degeneração. O cidadão não precisa comparar-se com os outros, já que eles se encontram bem na comunidade que habita e detêm os afazeres do ofício constituído por um Estado sólido.

Todas as sociedades juntam-se numa só, tudo se torna comum a todos. É quase indiferente em que mesa nos sentamos: seria a própria imagem das mesas da Lacedemônia se nelas não reinasse um pouco mais de profusão; mas essa mesma

profusão está então no lugar certo, e o aspecto da abundância torna mais comovente o da liberdade que a produz. (ROUSSEAU, 2015, p. 159).

O mesmo ocorre caso a estação não esteja favorável para realizar as festas em praça pública. Nessa ideia, Rousseau (2015) salienta que os bailes dos jovens que desejam o matrimônio⁸⁷ são uma festa propícia e honesta para a cidade, pois aproveitam a dança⁸⁸ e a música como reconciliação com a natureza. Elas promovem um contato direto sem qualquer mediação entre os homens na manifestação de suas emoções. É a dança e a música que impedem a divisão entre representante e representado, condicionando os cidadãos a se distanciarem da realidade como ocorre no teatro que separa o público e os atores no palco.

A festa coloca todos unidos, uma união que pode ser concretizada de modo afetivo à condição natural, sem fascínio pela vaidade e pelas paixões desenfreadas para que a relação se suceda, como bem visa o genebrino: “[...] o homem e a mulher foram feitos um para o outro. Deus quer que sigam seu destino, e certamente o primeiro e mais santo de todos os laços da sociedade é o casamento [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 159). Os jovens como filhos da cidade serão colocados a cultivar a virtude cívica para manter a construção do vínculo familiar até o encontro da racionalidade. Isso reforça a permanência na cidade para que não se deslumbre com os costumes e a moral a qual não pertence. Rousseau (2015, p. 163) descreve na *Carta*:

Tornando-se mais fáceis as ligações, os casamentos seriam mais frequentes; esses casamentos, menos circunscritos pelas mesmas condições, preveniriam as dissensões, moderariam a excessiva desigualdade, conservariam melhor o corpo do povo no espírito da sua constituição; esses bailes assim dirigidos parecer-se-iam menos com um espetáculo público do que com a reunião de grande família, e do seio da alegria e dos prazeres nasceriam a conservação, a concórdia e a prosperidade da República.

Os cidadãos estariam mais seguros em viver em sua própria pátria, bem como deixariam a cidade aberta para receber estrangeiros diante desses espetáculos cívicos. A cidade como Genebra não teria prejuízo como Paris, onde os prazeres e os divertimentos são condições para não respeitar as leis e a falta de sentimento ao patrimônio da nação. Igualmente, poderia fazer com que os cidadãos na Europa voltassem para a cidade natal em virtude das impressões deixadas, sendo totalmente contrários às ações observadas nas grandes cidades. Por isso, explana:

⁸⁷ Mas diga-me, então, alguém onde os jovens casadouros poderão tomar gosto um pelo outro e verem-se com mais decência e circunspeção do que numa reunião onde os olhos do público, incessantemente voltados para eles, os obrigam à reserva, à modéstia e a se observarem com o maior cuidado? (ROUSSEAU, 2015, p. 159-160).

⁸⁸ A dança torna-se um espetáculo desprovido de um código próprio, desloca-se, portanto, do plano das convenções para tornar-se uma linguagem acessível a todos, tal como o livro da natureza. (FREITAS, 2003, p. 136).

É preciso que cada um sinta que não poderia encontrar em outro lugar o que deixou em seu país; é preciso que um encanto invencível o chame de volta à morada que não deveria ter deixado; é preciso que a lembrança de seus primeiros exercícios, de seus primeiros espetáculos, de seus primeiros prazeres permaneça profundamente gravada em seu corações; é preciso que as doces impressões recebidas durante a juventude permaneçam e se fortaleçam numa idade mais avançada, enquanto mil outras se apaguem; é preciso que, em meio à pompa dos grande Estados e de sua triste magnificência, uma voz secreta lhes grite sem parar do fundo da alma: ah! onde estão as brincadeiras e as festas de minha juventude? Onde está a concórdia dos cidadãos? Onde está a fraternidade pública? Onde está a pura e verdadeira alegria? Onde está a paz, a liberdade, a equidade, a inocência? Vamos procurar tudo isso. Meu Deus! (ROUSSEAU, 2015, p. 165).

Ademais, nesse encontro, Rousseau (2015, p. 165) relata Esparta como o lugar em que os cidadãos eram instruídos de maneira a evidenciar o Estado com trabalho voltado para a cidade. Os espartanos estariam sempre reunidos, pois tudo era motivo de prazer e espetáculo. Eles “[...] consagravam a vida inteira a diversões que eram o principal negócio do Estado e a jogos de que só descansavam na guerra [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 165). Com isso, acredita-se que as moças da cidade como Genebra fosse que nem as mulheres espartanas por deterem a “honestidade pública” pela forma como são instruídas. “Por maior que seja a estima que tenho por meus compatriotas, sei muito bem quão longe estão dos lacedemônios, e das instituições destes últimos só lhes proponho aquelas de que ainda não são capazes [...]” (ROUSSEAU, 2015, p. 166).

Posto isso, Pissarra (2017) lembra que Rousseau admirava o teatro grego pela forma como os cidadãos eram prontamente educados. As festas gregas e os jogos olímpicos de Esparta colocavam todos sob a mesma condição, como a céu aberto e em um espaço circular com o intuito de que os cidadãos pudessem participar em comunhão, insistindo em dizer que seria melhor os cidadãos imitarem Esparta do que os espetáculos parisienses. Dessa forma, como ocorre ao mencionar Atenas, não como exemplo, mas como uma cidade que levou os homens a cultivar as belas-artes, as máscaras e o luxo em suas encenações, marca-se a percepção distinta entre as comunidades gregas diante dos conflitos morais e políticos que rodearam os gregos, assim como hoje imperam sobre os homens modernos.

O mesmo espírito orientou todos os antigos legisladores; todos eles buscaram laços que unissem os cidadãos à pátria, assim como uns aos outros, encontrando esses vínculos em determinados costumes, em cerimônias religiosas que pela sua natureza eram sempre exclusivamente nacionais, em jogos que mantinham os cidadãos reunidos por muito tempo; em exercícios que, aumentando a sua força física, fortaleciam também o seu amor próprio e sua auto confiança; em espetáculos que, lembrando-lhes a história dos seus antepassados, suas virtudes, tristezas e vitórias, interessavam o seu coração, inflamando-os e ligando-os fortemente a essa pátria com a qual eram mantidos sempre ocupados. As poesias de Homero eram recitadas aos gregos reunidos com toda solenidade - não em ambiente limitado, nos teatros, mediante pagamento - mas ao ar livre, para toda a nação. As tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, eram representadas muitas vezes para eles. Os prêmios com que eram coroados os vencedores dos jogos, sob a aclamação de toda a Grécia, os

motivavam permanentemente a enfrentar os desafios e buscar a glória, levando a sua coragem e suas virtudes a um tal grau de energia de que hoje não podemos fazer ideia, e que os modernos não chegam mesmo a considerar possível. (ROUSSEAU, 2003, p. 228).

Em certo sentido, Rousseau (2015) afirma que se pode prontamente apenas tirar o modelo⁸⁹ da manifestação sem recorrer à representação comum dos espetáculos teatrais, pois, na festa, o espectador tão somente representa a si mesmo, acionando uma unidade política e moral da comunidade. Nesse trecho é mostrado como os genebrinos são verdadeiros cidadãos familiarizados desde o nascimento⁹⁰ com a cidade e que, em Genebra, os bons costumes e as diversões simples fazem partes da vida do campo e da liberdade do povo.

A festa só acrescentaria se o espectador fosse mantido nesse ambiente republicano como o ideal espartano, ainda mais porque essas atividades festivas não demandam de um alto investimento para que ocorram. As festas populares estariam preservadas pela espontaneidade de todas as pessoas que são estimuladas a participarem, desfrutando da alegria⁹¹ que brota nos seus corações, seja criança, jovem, idoso, mulher e homem. Todos eles mantêm um laço com a pátria.

Que haja muitos jogos públicos, pois a mãe pátria tem gosto em ver seus filhos brincando! Que ela sempre preste atenção a seus filhos, para que possam sempre interessar-se por ela. Para dar um bom exemplo, é necessário abolir as diversões comuns das capitais (até mesmo nelas): o jogo, o drama, a comédia, a ópera. Que seja abolido tudo o que torna os homens efeminados; tudo o que os distraia, os isole, faça-os esquecer a pátria e os seus deveres; tudo o que torne possível fazê-los felizes em qualquer lugar, desde que sejam entretidos. É preciso inventar jogos, festivais e cerimônias tão peculiares a essa corte que não sejam encontrados em nenhuma outra. (ROUSSEAU, 2003, p. 233).

Por isso, o filósofo reforça a necessidade de serem mantidas as festas e os jogos públicos para que os cidadãos estejam espontaneamente alinhados com o interesse público da pátria, como bem estabeleceu a nova constituição da Polônia. Nesse documento, o legislador deve levar os seus concidadãos a estimarem a sua cidade natal através de uma formação que insista nesse amor para que todos sejam mantidos sob o ordenamento da sociedade enquanto comunidade.

⁸⁹ Eu oferecia as festas da Lacedemônia como modelo das que gostaria de ver em nossa 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. (ROUSSEAU, 2015, p. 167).

⁹⁰ Todo republicano autêntico recebeu com o leite materno o amor da pátria, ou seja, o amor à lei e à liberdade. Nesse amor se resume toda a sua existência; ele nada vê senão a pátria, vive só para ela. Quando está só, não é nada; se deixa de ter uma pátria, deixa de existir: se não está morto, está pior do que morto. (ROUSSEAU, 2003, p. 237).

⁹¹ Essa alegria é sem objeto e é universal. Daí a sua pureza. A comunidade aí se exprime no próprio ato de comunicação, e se torna por tema de sua exaltação. As consciências se abrem para fora porque são puras e não têm nada a ocultar; mas pode-se dizer também que elas se purificam porque souberam abrir-se uma para as outras. (STAROBINSKI, 2011, p. 134).

Como pode-se averiguar os motivos, presentes na obra *Considerações sobre o Governo da Polônia*, Rousseau recupera as ideias lançadas na *Carta* quanto no *Emílio ou da Educação*, onde ressalta o desenvolvimento de Emílio em cada etapa, com a instrução do caráter moral e dos costumes que os homens precisam receber para que sejam formados como cidadãos de um Estado centrado em uma unidade política.

A educação nacional só é adequada a homens livres, pois só eles podem ter uma existência coletiva e são verdadeiramente disciplinados pela lei. Um francês, um inglês, um espanhol, um italiano, um russo são todos praticamente iguais; todos deixam a escola já preparados para a servidão. Aos vinte anos, um polonês deve ser um polonês, não um indivíduo de qualquer outra origem. Espero que leia sobre o seu país logo que aprender a ler; e que aos dez anos esteja familiarizado com todos os seus produtos; aos doze, com todas as suas províncias, estradas e cidades; aos quinze deve conhecer toda a sua história; aos dezesseis, todas as suas leis. (ROUSSEAU, 2003, p. 237).

Qualquer imposição da sociedade fora da concepção de coletividade é ultrapassada, assim como o sentimento de amor-próprio que nasce da sociedade no lugar do amor de si, quando também surgem todas as virtudes humanas sem qualquer interferência da moral que coloque oposição de uns contra os outros. Por essa razão, a festa torna-se apropriada para favorecer o público com o espírito de igualdade⁹² e pela preservação dos valores fundamentais de uma República.

Isso é algo que dificilmente aconteceria com os teatros de Paris, onde os adereços, as aparências e o luxo estão nos impulsos dos interesses dos homens, o que não ocorre com os genebrinos, pois a festa pública leva os cidadãos a guardarem na memória a harmonia, a liberdade e a alegria de todos os participantes que vivenciaram os mesmos sentimentos. Tal como Rousseau observou no campo político, todos se identificam em uma mesma consciência, revelando o poder da identidade coletiva dos indivíduos como se estivesse na natureza.

Assim, o filósofo salienta um caminho possível para os homens em sociedade que pode ser para além do individual, mas, em respeito a uma ordem universal na instrução de um verdadeiro cidadão para a pátria, a festa cívica se transforma num elo de união entre os homens, fortalecendo a manutenção dos valores da República que se somam à vontade de toda a nação, diferente dos espetáculos teatrais que têm pouca possibilidade de reforçar os laços de familiaridade para a felicidade de todos.

4.3 A festa cívica

⁹² Não basta a dimensão pública e republicana, para que a festa seja uma festa. Ela deve manifestar a igualdade essencial que faz de cada indivíduo um membro da espécie da mesma forma que o outro, o que é igualmente essencial ao político do qual ela expressa a relação com a ordem do mundo, que lhe confere legitimidade. (VINCENTI, 2015, p. 22).

Em uma leitura da obra *As máscaras da civilização*, de Jean Starobinski (2001), concatena-se a compreensão de que Rousseau buscou nos males o remédio para a cura ao enquadrar a festa pública como instrumento de formação do cidadão, contrariando o projeto pedagógico apresentado pelos filósofos dramaturgos iluministas.

A ideia de Platão não coincide apenas com um ideal rousseauiano para uma República e, muito menos, a espera de que o genebrino expulse os dramaturgos da cidade com a chegada de uma possível filosofia como nova atualização. Contudo, pode-se considerar, ao tratar como medida, a moderação das atividades poéticas daqueles que participam do Estado na instrução dos cidadãos com os seus personagens heroicos através do jogo dicotômico do qual Fortes (1997)⁹³ revela a oposição do teatro e da festa em relação à natureza e à sociedade. Na modernidade, a diferença está na concepção abordada no período clássico, como mostra o tratado de educação a respeito.

Há no estado natural uma igualdade de fato real e indestrutível, porque é impossível nesse estado que a única diferença de homem para homem seja bastante grande para tornar um diferente do outro. Há no estado civil uma igualdade de direito quimérica e vã, porque os meios destinados a mantê-la servem eles próprios para destruí-la e que a força pública acrescida ao mais forte para oprimir o fraco, rompe a espécie de equilíbrio que a natureza colocara entre eles. Desta primeira contradição decorrem todas as outras que se observam na ordem civil entre a aparência e a realidade. (ROUSSEAU, 1995, p. 266).

Essa condição embarca na atenção dada ao desenvolvimento da arte ao longo da história em relação aos homens. A possibilidade de afastamento e a invenção de sua própria natureza diante dos efeitos “exacerba o ego típico ou ideal de cada um”, principalmente pela ideia abordada pelos filósofos que deliberam as companhias teatrais através de leis para a formação moral dos homens ou que corresponde à percepção de Rousseau sobre a criação de um grande teatro nacional na modernidade para que essa instrução aconteça. Contudo, esquece-se da particularidade de que cada espetáculo necessita para prender o homem comum em suas representações inconvenientes, algo que a festa cívica não oferece apenas para a única e exclusiva classe social como guia de reflexão política de uma cidade.

Starobinski (2001) ressalva que a festa ou os bailes da cidade também são teatralizados. Pode parecer um tanto conflitante a postura do autor, mas, apesar disso, observa-se que na festa há uma exercitação da ordem pública com a finalidade de preparar o homem para o exercício da vida civil, mesmo que se suceda de maneira diferente dos

⁹³ O método de Rousseau é, com efeito, um método “dicotômico”. É de um jogo de oposições que o texto de onde partimos da Carta a Beaumont- que vai além de simples resumo -, nos dá uma indicação precisa, ao estabelecer a proporção: Natureza/Sociedade X Ser/Parecer X Fazer/Dizer. (FORTES, 1997, p. 42).

espetáculos teatrais. Estes se desenvolvem por meio da representação dos atores com o uso da máscara do aparecer, pois, nas palavras de Starobinski (2001, p. 173), a “[...] alienação voluntária realizado pela universalidade dos contratantes do *Contrato social*: a obediência, a submissão, que são o mal se permanecem parciais, tornam-se o fundamento da legitimidade quando não excetuam nenhum indivíduo [...]”

Mesmo que isso sobrevenha, é possível notar que, para Rousseau, a festa não tem o mesmo grau de representação como os grandes espetáculos teatrais, visto que a espontaneidade, tal como a natureza, colocam todos em uma mesma unidade. Qualquer que seja o desregramento, este é dissipado entre os homens ao transformar a divisão instalada pelas companhias teatrais com as suas representações em uma reunião que coordena os cidadãos a se identificarem com o Estado pelos sentimentos de amor e civilismo em relação à cidade.

Pode-se suprimir o efeito separador do teatro, transportando o teatro para plano do “grupo em fusão”. o jogo de aparência e de imitação podia ser denunciado como corruptor quando implicava a solidão das consciências. Mas, como por um toque de varinha mágica, o parecer se torna benéfico quando se acompanhada troca universal dos olhares. (STAROBINSKI, 2001, p. 173).

De qualquer forma, entende-se que tanto o espetáculo como a festa têm um papel social pela condição definida nos costumes dos homens. O encontro da natureza proporcionada pela festa cívica torna possível que os cidadãos se mantenham em ordem na cidade de modo coletivo e tenham a liberdade de fazer parte dela, sem a interferência de alguma representação dominada pelos cenários e personagens, fazendo com que, mais tarde, seja convertido em uma exibição na busca de admiração pública.

Por isso, “[...] a festa primitiva é essencialmente ambivalente: ela é laço, união, fusão, no momento mesmo em que é diferenciação, em que é separação entre um sujeito que vê, compara e prefere e um objeto que se mostra ou um outro sujeito que se exhibe como um objeto [...]” (FORTES, 1997, p. 45-46). Como pode ser observado nitidamente pela diferença do aluno Emílio, o aluno instruído, conforme a natureza e os homens crescidos pelas instituições da sociedade, atua como cidadão.

Nesse cenário, nota-se que Emílio encontra-se mais perto do encargo dado por Rousseau do que os cidadãos de Genebra, mantidos em harmonia com relação à vida íntegra na cidade. Ao endossar a festa cívica, Emílio estaria preservado das eventualidades que não fazem parte do interesse público no proveito do bem comum com o auxílio de seu preceptor. Ele saberia apreciar a vida da forma que realmente estabelece a realidade diante das festas, das comemorações e de todo o jeito de ser, a exemplo do modo de vida simples que os

genebrinos possuíam antes de qualquer divertimento que não fosse as suas necessidades, aliás servindo muito bem como um lugar ideal para ser educado, conforme descreve a natureza, fazendo superar o conflito em relação à sociedade:

Se tal realização for possível, teremos aí a conjugação dos dois ideais que interligam a obra de Rousseau e despontam como referenciais máximos de seu pensamento, aos quais abraça por toda a vida: a natureza e a sociedade. Presentes em sua concepção de *homme*, tais ideais se transformam em elementos constitutivos de um ser que, saindo do estado de natureza através do aperfeiçoamento e adentrando o estado de sociedade, mantém, contudo, sua natureza. E o modo como o homem supera o conflito e se integra a um plano de conjugação das duas ideias é uma questão inteiramente pedagógica, uma tarefa moral que pode ser executada pelas instituições políticas e educacionais que atuam de forma sistemática na formação do homem e do cidadão, buscando sempre uma síntese entre os dois. (PAIVA, 2016, p. 216).

Rousseau atualiza o projeto pedagógico com o modelo de ideal da *Paidéia* grega na modernidade, cujo teatro grego e os espetáculos dramáticos tornaram-se pequenos para os homens diante das necessidades, pois delimitavam-se apenas a uma formação simples que se constituía em ter virtude e bons costumes, esquecendo de alimentá-los para enfrentar o jogo das aparências e das opiniões. Tudo isso levava a cultivar os vícios, a corrupção e as desigualdades da sociedade, principalmente para que a sua vontade individual não fosse maior do que a vontade da coletividade, ou seja, um homem e um cidadão que saibam viver em qualquer contrato social, com base nas leis que protegem a liberdade e a igualdade de todos da comunidade.

Nessa atitude, a festa transforma um vínculo de união regido pela vontade coletiva na República. Todos em comunidade estão preservados pelas representações que colocam a natureza humana em situação ilegítima no cumprimento do papel cívico na cidade. Dessa forma, Rousseau supera qualquer formalidade que não seja condizente com o laço afetivo da vida comum de uma coletividade e de uma pátria, pois o homem volta a viver em uma unidade que foi destituída socialmente para a liberdade e a igualdade de sua existência. As relações passam a ser construídas de maneira natural, assim como os valores morais e a participação política e social se tornam evidentes para todos na instituição.

Não há dúvida a respeito do desenvolvimento da identidade cívica de uma comunidade que resgata o estado de natureza dos homens antes de qualquer convenção, mas, ao partir do contrato, a vida de todos os cidadãos passa a estar entrelaçada com a cidade. Desse jeito, o ideal grego é atualizado na modernidade com Rousseau, diante da consciência política dos cidadãos sobre a vida pública, incluindo o domínio de qualquer conflito que atrapalhe a felicidade da comunidade de forma igual para todos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no trajeto realizado, observa-se que os filósofos dramaturgos do século XVIII poderiam ser os novos guardiões da cidade, como os poetas gregos que estavam instituídos na ocupação de homem do Estado para o ideal grego. O compromisso não se constituía apenas na instrução, mas na formação do homem como um todo, em relação à sua pátria. Ora, de outro modo, ao apostar na filosofia de Platão, que colocava os filósofos como possuidores do verdadeiro conhecimento e como governantes da cidade, era necessário expulsar os poetas em virtude do poder de suas narrativas imitativas utilizadas na música, no teatro e na poesia para fazê-los pensar na formação dos homens da cidade, bem como estimular atitudes para a criação de leis que os limitassem da ação de manter a alma humana virtuosa e justa na nova República. Desde a infância, as investidas da imitação eram precisas na possibilidade de se adquirir conhecimento.

Dessa maneira, Rousseau mostra o quanto os modernos espelham-se nos gregos ao tentar o projeto pedagógico para os homens na cidade, mesmo que as artes desfrutassem da filosofia para colocar no palco os temas que faziam parte dos interesses da sociedade. Assim, a leitura crítica da realidade com o discurso do progresso dos homens na sociedade moderna revela que o empreendimento lançado pelos filósofos/dramaturgos na querela sobre o teatro não oferece a formação para o cidadão e para o homem, como bem buscou Platão, que estabeleceu as bases entre a educação e o Estado na construção de uma República ideal. Essa condição mostra que Rousseau muito se aproximou da filosofia de Platão quando destaca que a arte, através do teatro e de seus espetáculos, não possui o poder pedagógico na modernidade para, de fato, formar o homem de uma cidade ideal, cujos princípios dos bons costumes prevaleçam para todos.

Nessa consideração, expõe-se que o teatro dramático francês que resume o gosto dos homens no palco com seus espetáculos não tem a menor capacidade de instruir, mesmo que os espetáculos não sejam tão maus em si, mas eles refletem imitações perfeitas das aparências. Além disso, o teatro busca conquistar os homens para participarem dos espetáculos como espectadores, como bem defendeu o d'Alembert, Diderot e Voltaire. Logo, o teatro que não tem qualquer compromisso com a verdade e suas cenas funcionam mais para evidenciar o retrato da sociedade diante de tanta civilidade refinada, que faz com que o homem se perca da virtude e dos bons costumes. As próprias leis determinadas na cidade contra as companhias de teatro para impor limites aos atores podem ser vistas como obrigação

e não como dever, fazendo com que os cidadãos busquem apenas atender às suas vontades individuais e não validar as ordens comuns a todos em comunidade.

Com isso, o genebrino coloca a arte, a educação e a política em harmonia com a natureza e a sociedade civil no intuito de manter longe de qualquer jogo de artificialidade e ilusão que os espetáculos possam distanciar com as representações dos costumes e da virtude. Como foi bem-vista, a educação dada ao aluno Emílio torna o exemplo mais apropriado, segundo Rousseau. Nesse resgate da natureza, a verdadeira essência humana é encontrada satisfatoriamente em cada desenvolvimento das faculdades, sem o derradeiro equívoco das representações e das instituições da sociedade, contaminada pela ação da polidez no progresso.

Nessa condição, deixa-se claro que é possível utilizar a própria arte em favor da solução do conflito da natureza e do homem em relação ao homem, principalmente ao ressaltar as condições humanas que fazem parte da vida, como a simplicidade, a espontaneidade, o prazer e as convivências festivas e alegres dos indivíduos, os quais possuem a liberdade e a paridade em uma cidade como a própria Genebra. A exemplo de Emílio, este foi educado para viver em qualquer localidade, mesmo que outros estejam sob condições das depravações e do embrutecimento. Emílio sabe desfrutar de tudo com consciência, sem ser iludido com as coisas e as pessoas que não estão próximas de sua inclinação natural.

Ao apontar outro espetáculo como a festa pública enquanto arte, a possibilidade de equilíbrio da sociedade civil e do homem para que os desejos de qualquer individualidade não se sobreponham à vida coletiva é que todos sejam vistos como iguais, distante das desigualdades que as máscaras do luxo, dos preconceitos e dos vícios possam infligir nos verdadeiros cidadãos, incluindo o progresso desordenado na sociedade.

A festa que coloca todos no espaço público, livres para mostrarem como são, possui apenas o interesse comum de todos, que é resolver problemas enquanto cidadãos de um contrato, pois não serão forçadas as representações que lhe tirem dos deveres e das obrigações na cidade. Assim, os homens podem ser verdadeiramente formados para serem virtuosos e terem bons costumes, despertando-os a voz da natureza e tornando-os cidadãos ideais para viverem em sociedade civil com amor e dedicação.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Editora: Edipro, 2011.
- BARROS, Gilda Naécia Maciel de. **Sólon de Atenas: a cidadania antiga**. 2. ed. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico- crítico dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CHÂTELET, François (org.). **História da Filosofia: De Galileu a J-J Rousseau**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. (2 volumes).
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**, volume 1. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios: volume 4: Política**. Tradução: Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Thomaz Kawauche. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios: volume 5: Sociedade e artes**. Tradução: Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Thomaz Kawauche. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (Coleção Elogio da Filosofia).
- DIDEROT, Denis. Carta sobre os surdos e mudos. *In*: GUINSBURG, J. **Obras II: Estética, Poética e Contos**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção “Textos”).
- DIDEROT, Denis. Adições à carta sobre os surdos e mudos. *In*: GUINSBURG, J. **Obras II: Estética, Poética e Contos**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção “Textos”).
- DIDEROT, Denis. Tratado sobre o belo. *In*: GUINSBURG, J. **Obras II: Estética, Poética e Contos**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção “Textos”).
- JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.
- FAÇANHA, Luciano da Silva; LEITE, José Assunção Fernandes; CARVALHO, Hernani Veloso. A refutação da representação poética na estruturação racional da cidade. **Revista: Conjectura: Filos. Educ.**, Caixa do Sul, RS, v. 22, n. 1, 2016.
- FAÇANHA, Luciano da Silva; SILVA, Antônio Carlos Borges. A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau. **Revista Ipseitas**, São Carlos, SP, v. 5, n. 1, p. 1-14, 2019.

FAÇANHA, Luciano da Silva; LEITE, José Assunção Fernandes; CRUZ, Eliete da Silva. Platão: crítica e censura a poesia. **Griot: Revista de Filosofia**, Bahia, v. 13, n. 1, 2016.

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

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Poética e estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões**. 2010. 530 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau**. **Revista dois pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 16, n. 1, 2019.

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: Editora Brasiliense, 1985.

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

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Paradoxo do espetáculo: política e 'poética em Rousseau**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

FREITAS, J. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação**. São Paulo: Humanitas, 2003.

HESIODO. **Trabalhos e os dias**. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1996.

HAZARD, Paul. **O pensamento Europeu no século XVIII**. 3. ed. Lisboa: Editora Presença, 1989.

MATOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**, n. 25, p. 17, ago. 2009.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAIVA, Wilson Alves de. A arte da representação cívica no Emílio de Rousseau. **Filosofia - Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Lisboa, v. 33, p. 211-224, 2016.

PAIVA, Wilson Alves de. A formação do homem no Emílio de Rousseau. **Rev. Educação e Pesquisa**, v. 33, n. 2, p. 323-333, 2007.

PAIVA, Wilson Alves de. **O Emílio e a formação do cidadão do mundo moderno**. Goiânia: UFG, 2005.

PIRES, Helderson Mariani. **A mentira-verdade do ator: o ofício do ator na Lettre à d'Alembert sur les spectacles de Jean-Jacques Rousseau**. 2011. 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

PISSARRA, Maria Constança. **Rousseau a política como exercício pedagógico**. São Paulo: Moderna, 2002.

PISSARRA, Maria Constança. **Rousseau, a festa coletiva e o teatro**. [S.l.]: ARTEFILOSOFIA, 2018.

PLATÃO. **A república**. Os pensadores, São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

PLATÃO. **As leis ou da legislação e epinomis**. São Paulo: EDIPRO, 1999.

PRADO JUNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Organização e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, J.-J. **Carta a D'Alembert sobre os espetáculos**. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1993.

ROUSSEAU, J.-J. Considerações sobre o Governo da Polônia e a sua Projetada Reforma. *In*: ROUSSEAU, J.-J. **Rousseau e as relações internacionais**. Tradução de Sérgio Bath; prefácio de Gelson Fonseca Jr. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003. p. 225-310.

ROUSSEAU, J.-J. **Discurso sobre as ciências e as artes**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

ROUSSEAU, J.-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

ROUSSEAU, J.-J. **Da imitação teatral**. Trad. Luciano Façanha. Maria Constança Pissarra. Igor Nascimento. [S.l.: S.n], [s.d.].

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

ROUSSEAU, J.-J. **Prefácio de narciso ou o amante de si mesmo**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau a transparência e o obstáculo**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editora Presença, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

VINCENTI, Luc. Rousseau e a ordem da festa. **Trans-Form-Ação**, Marília, SP, v. 38, p. 15-26, 2015.

VOLTAIRE, J. M. A. de. **Dicionário filosófico**. Tradução: Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

VOLTAIRE, J. M. A. de. **Carta inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário filosófico; O filósofo ignorante**. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).