

Da imitação teatral, ou “Ensaio extraído dos Diálogos de Platão”

Jean-Jacques Rousseau

ORIGINAL *De l'imitation théâtrale*. In: *Œuvres complètes*. t. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, 1995, p. 1195-1211.

De l'imitation théâtrale. In: *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XVI. *Théâtre / Écrits sur le théâtre*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 657-673.

TRADUÇÃO Fabio Stieltjes Yasoshima | Universidade de São Paulo (USP)

Apresentação

O texto intitulado *Da imitação teatral* foi escrito por Rousseau provavelmente no mesmo ano da redação e publicação de sua *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos teatrais*¹ (1758), embora a advertência do próprio filósofo (datada do final de agosto de 1763) seja um forte indicativo de que tenha sido remanejado cinco anos após seu primeiro esboço.² Certo é que sua primeira publicação se deu em 1764.³

Não por acaso, este breve texto, cujo interesse foi decerto ocultado pela eloquência da *Carta*, apresenta uma afinidade com ela⁴ que vai muito além da mera sincronia entre as datas de elaboração desses dois escritos.

¹ Ver Rousseau, 1995, p. 1-125; 2020, p. 355-494.

² Ver Schulthess, 2012, p. 651-652.

³ Ver Schulthess, 2012, p. 655.

⁴ Para não falar de outros escritos do filósofo genebrino, como o *Discurso sobre as ciências e as artes*, no qual Rousseau – como bem observou Maria das Graças de Souza, em nota à sua tradução do mesmo *Discurso* –, também faz “uma adaptação de passagens de Platão”, mais precisamente da *Apologia de Sócrates* (22c-23b); e o faz, como aponta Daniel Schulthess, à maneira de uma “colagem”, tal como mais tarde procederá na composição sobre a imitação teatral. Schulthess observou precisamente que, no *Discurso*, esse mesmo “Sócrates da

Ora, assim como a célebre *Carta* que, como bem lembra Franklin de Mattos, “consumou sua ruptura [de Rousseau] com os filósofos ilustrados e cujas circunstâncias de composição se originam [...] na biografia de Voltaire” (Franklin de Mattos, 2012, p. 91), o opúsculo sobre a imitação teatral também teve como pano de fundo a querela com seu arquirrival e chegou mesmo a descortinar o imenso desgosto do autor de *Sémiramis* por esta “bagatela” (segundo a definição que Rousseau dá na advertência a seu próprio texto). Com efeito, em carta datada de 20 de março de 1764, Voltaire escreve ao matemático suíço Gabriel Cramer: “A imitação teatral de J.J.: uma obra enfadonha e detestável. Esse Jean-Jacques é um verdadeiro patife”. (Gouhier, 1983, p. 199 e 413 n. 40). Ademais, como aponta Henri Gouhier, ao ouvir falar deste escrito de Rousseau, Voltaire supõe tratar-se de “uma sequência à Carta sobre os espetáculos”, porquanto escreve ao mesmo Cramer, em carta de 8 de março do mesmo ano: “Para mim, será um prazer se o sr. Cramer quiser enviar-me as últimas golfadas de J.J. contra o teatro.” (Gouhier, 1983, p. 199 e 413 n. 38). Três dias mais tarde, provavelmente após ter passado os olhos pelo texto *Da imitação teatral*, Voltaire confessaria a um amigo de Rousseau que este escrito “desse pobre Jean-Jacques” não mereceria a “honra” de ser queimado, pois sequer seria lido (carta a Moulou, datada de 11 de março de 1764); após o que arremata, com uma tirada mordaz: “Temo que o homem se torne completamente louco: os devotos dirão que é uma punição divina”. (Gouhier, 1983, p. 199 e 413 n. 39).

Todavia, mais importante do que a notória rivalidade entre Voltaire e Rousseau⁵ – a qual não poderia deixar de se manifestar, em se tratando da publicação de um texto sobre teatro – é o fato de que, ainda hoje, podemos colocar a seguinte questão, ao lermos essas reflexões do autor genebrino, explicitamente calcadas em passagens de diferentes diálogos platônicos, sobretudo *A República*⁶: afinal, teria Rousseau “assimilado o poeta de Platão ao ‘poeta’ do século XVIII, que é essencialmente um autor dramático”? (Wyss, 1995). Ora, seria descabido tentar reconstituir aqui o pensamento do séc. XVIII – sobretudo o de Voltaire e Diderot, bem como as reflexões do próprio Rousseau – sobre o teatro.⁷ Contudo, como bem observou Luciano Façanha, vale

Apologia platônica aparecia como testemunha privilegiada da tese geral, por sua crítica virulenta dos ‘poetas’ e dos ‘artistas’”. (Rousseau, 2020, p. 48; Schulthess, 2012, p. 651).

⁵ Sobre esse tema, ver Belaval, 1978, p. 371-384.

⁶ Segundo Daniel Schulthess, tudo leva a crer que Rousseau tenha utilizado uma edição líonesa de 1550 da tradução latina de Platão realizada por Marsílio Ficino (Schulthess, 2012, p. 654). Ver (abaixo) nota sobre os diálogos platônicos a partir dos quais Rousseau compôs o ensaio em questão.

⁷ Sobre esse tema, ver Franklin de Mattos 2001 e 2012.

lembrar que, assim como na *Carta*, a mesma “negatividade da *mimesis* teatral tratada por Rousseau [...] recebeu um tratamento pormenorizado” no texto *Da imitação teatral*. Além disso, ainda de acordo com Façanha, “o interessante é que Jean-Jacques, além de acompanhar e remontar à condenação de Platão aos poetas, no livro X da *República* (595a-608b), explicou e justificou a crítica platônica à *mimesis*, sem deixar de incluir alguns outros pontos, como uma espécie de atualização à sua negatividade mimética para a cena teatral do século XVIII”. (Façanha, 2019, p. 223 n. 12).

Nesse sentido, é curioso notar que, muito embora certas passagens do seu ensaio sobre a imitação teatral – decerto inspiradas em Platão – claramente se afastem da argumentação platônica⁸, a ponto de imprimir-lhe um acento crítico que se estende até mesmo à figura do *philosophe*⁹, o escrito *Da imitação teatral* contribuiu sobremaneira para projetar uma “imagem platonizante” de Rousseau, chegando mesmo a transformá-lo, ainda no século XVIII, em um “arauto de Platão” (Schulthess, 2012, p. 655).

De todo modo, o tom e, sobretudo, o valor deste “ensaio extraído dos diálogos de Platão”¹⁰ – breve composição cuja relevância é certamente maior do que aquela que lhe atribui Rousseau no “prólogo”¹¹ da *imitação teatral* –, são, sem sombra de dúvida, inequívocos, e encontram-se energicamente expressos nesta indicação da *Carta a d’Alembert*, da qual foi expurgado: “Pois não é bom que nos mostrem toda sorte de imitações, mas apenas as das coisas honestas, e que convenham a homens livres.” (Rousseau, 2020 [1758], p. 476).

⁸ Sobre a incompatibilidade entre o esforço de Platão no sentido de “reconfigurar os horizontes culturais da cidade harmoniosa e unida” e o pensamento de Rousseau sobre o teatro, ver Schulthess. 2012, p. 651 *et seq.*

⁹ Como nesta contundente passagem: “Objetar-me-eis que o filósofo tampouco pratica todas as artes de que fala, e que frequentemente estende suas ideias tão longe quanto o poeta estende suas imagens. Admito; mas o filósofo não se apresenta como conhecedor da verdade: ele a busca, ele examina, discute, amplia nossas visões, instrui-nos até ao se enganar; ele apresenta suas dúvidas como dúvidas, suas conjecturas como conjecturas, e só afirma o que sabe. O filósofo que raciocina submete suas razões ao nosso juízo; o poeta e imitador apresenta-se como juiz. Ao apresentar-nos suas imagens, ele as declara em conformidade com a verdade: ele é, portanto, obrigado a conhecê-la, caso sua arte tenha alguma realidade; e ao pintar tudo, ele aparenta tudo saber. O poeta é o pintor que produz a imagem; o filósofo é o arquiteto que delinea o plano: um não se digna nem mesmo se aproximar do objeto para pintá-lo; o outro calcula antes de traçar”. (Rousseau, 1995, p. 1204). Ver também Rousseau, 2012, p. 666 n. 1.

¹⁰ Subtítulo acrescentado pelos editores do texto estabelecido por Daniel Schulthess (Rousseau, 2012, p. 657).

¹¹ Basta confrontar o já mencionado qualificativo (“bagatela”) que lhe atribui Rousseau, na advertência ao texto que ora apresentamos, com estas linhas dos *Diálogos de Rousseau, juiz de Jean-Jacques*: “[...] A *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, [A *Nova*] *Heloísa*, *Emílio*, o *Contrato social*, os *Ensaio sobre a paz perpétua* e *sobre a imitação teatral*, e outros escritos – não menos dignos de estima – que deixaram de vir a lume são frutos do retiro de J.J. Duvido que algum filósofo tenha meditado mais profundamente, quicá mais proveitosamente, e escrito mais em tão pouco tempo.” (Rousseau, 1999, p. 202; negrito nosso).

Bibliografia

- Belaval, Y. (1978). “Voltaire ou Rousseau”. *Revue Internationale de Philosophie*, Paris. V. 124-125, fasc. 2-3, 32^e année, p. 371-384.
- Diderot, D. (2015). *Encyclopédia, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Volume 5: Sociedade e artes. Org. Pedro Paulo Pimenta; Maria das Graças de Souza. Trad. Maria das Graças de Souza *et al.* São Paulo: Editora Unesp.
- Façanha, L. S. (2019). “Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau”. *DoisPontos*, [S.l.], v. 16, n. 1, Ago. 2019, p. 214-235.
- Gouhier, H. (1983). *Rousseau et Voltaire: portraits dans deux miroirs*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Homero (2018). *Iliada*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora/SESI-SP Editora.
- Mattos, F. (2001). *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____ (2012). “A querela do teatro no século XVIII – Voltaire, Diderot, Rousseau”. In: Espíndola, Arlei de (org.). *Rousseau: pontos e contrapontos*. São Paulo: Editora Barcarolla; Discurso Editorial, 2012, p. 83-95.
- Platão (2006). *A República – ou sobre a justiça, diálogo político*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____ (2010). *As Leis, ou da legislação e Epinomis*. 2^a ed. Trad., notas e introdução Edson Bini. Prefácio de Dalmo de Abreu Dallari. Bauru: Edipro.
- Rousseau, J.-J. (1995a). *De l’imitation théâtrale*. In: *Œuvres complètes*. t.V. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, p. 1195-1211.
- _____ (1995b). *Lettre à d’Alembert*. In: *Œuvres complètes*. t.V. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, p. 1-125.
- _____ (1999). *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques – suivis de Le Lévite d’Éphraïm*. Présentation, notes et dossier documentaire par Érik Leborgne. Paris: Flammarion.
- _____ (2004). *Emílio, ou Da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2012). *De l’imitation théâtrale*. In : *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XVI. *Théâtre / Écrits sur le théâtre*. Genève; Paris: Slatkine; Champion, p. 657-673.

- _____ (2020). *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos teatrais*. In: *Escritos sobre a política e as artes*. Trad. Pedro Paulo Pimenta *et al.* São Paulo; Brasília: Ubu Editora; Editora UnB, p. 355-494.
- _____ (2020). *Escritos sobre a política e as artes*. Trad. Pedro Paulo Pimenta *et al.* São Paulo; Brasília: Ubu Editora; Editora UnB.
- Schulthess, D. (2012). “De l’imitation théâtrale”. In: *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XVI. *Théâtre / Écrits sur le théâtre*. Genève; Paris: Slatkine/Champion, p. 651-655.
- Wyss, A. (1995) “Appendice I – De l’imitation théâtrale”. In: *Œuvres complètes*. t.V. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, CCXCXIX-CCC.

Da imitação teatral

Advertência¹

Este pequeno escrito é apenas uma espécie de excerto de várias passagens em que Platão trata da imitação teatral.² Minha contribuição limitou-se a coligi-las e encaidé-las na forma de um discurso contínuo, em vez da forma de diálogo que apresentam no original. O que ensejou esse trabalho foi a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*; mas, como não pude incorporá-lo comodamente a ela, deixei-o de lado para ser empregado em outro lugar ou totalmente suprimido. Desde então que, ao deixar as minhas mãos, esse escrito passou a integrar, não sei como, um negócio que não me dizia respeito. O manuscrito voltou para mim, mas o livreiro o reclamou como tendo sido por ele adquirido de boa-fé, e quanto a isso não quero contradizer aquele que lhe cedeu. Eis como essa bagatela se dá a lume hoje.

Quanto mais penso no estabelecimento de nossa república imaginária, tanto mais me parece que lhe prescrevemos leis úteis e apropriadas à natureza do homem. Julgo, sobretudo, que importava fixar, como fizemos, limites à licença dos poetas, e proibir-lhes todas as partes de sua arte que dizem respeito à imitação. Nós até retomaremos, se quiserdes, esse assunto, agora que as coisas mais importantes foram examinadas; e, esperando que não me denunciareis a esses perigosos inimigos, eu vos confessarei que considero todos os autores dramáticos como os corruptores do povo ou de todo aquele que, deixando-se divertir com suas imagens, não é capaz de considerá-las a partir de seu verdadeiro ponto de vista, nem de aplicar a essas fábulas o antídoto de que necessitam. Por mais que respeite Homero, seu modelo e seu

¹ Todas as notas de rodapé identificadas com asterisco são da autoria de Rousseau; as demais notas são do tradutor. (N. T.)

² O presente texto de Rousseau combina passagens extraídas, sobretudo, do livro X, 595a et seq., e do livro III, 386a-388e [*ibidem*, p. 87 et seq.], da *República* [trad. bras.: *A República* – ou sobre a justiça, diálogo político. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 381 et seq.]; mas também de *As Leis*, Livro VII, 816d-817c [trad. bras.: *As Leis, ou da legislação e Epinomis*. 2ª ed. revista. Tradução, notas e introdução de Edson Bini. Prefácio de Dalmo de Abreu Dallari. Bauru: Edipro, 2010, p. 312-313], e outros diálogos, tais como: *Íon*, *Górgias* e *Fedro*. (N. T.)

primeiro mestre, não creio lhe dever maior consideração do que à verdade; e para começar por assegurar-me dela, antes de tudo irei buscar o que é imitação.

Para imitar um objeto, dele é preciso ter a ideia. Essa ideia é abstrata, absoluta, única e independente do número de exemplares que possam existir desse objeto na natureza. Essa ideia é sempre anterior à sua execução, pois o arquiteto que constrói um palácio tem a ideia de um palácio antes de iniciar o seu.³ Ele não fabrica o modelo, ele o segue, e esse modelo encontra-se antes de tudo em seu espírito.

Limitado por sua arte a esse único objeto, esse artista só é capaz de fazer seu palácio ou outros palácios semelhantes: mas há outros muito mais universais, que são tudo o que pode executar qualquer artífice no mundo, tudo o que a natureza produz, tudo o que os próprios deuses podem fazer de visível no céu, na terra e nos infernos. Compreendeis que esses artistas tão maravilhosos são pintores, e até o mais ignorante dos homens pode fazer a mesma coisa com um espelho. Vós me direis que o pintor não produz essas coisas, mas suas imagens: da mesma maneira faz o artífice que as fabrica realmente, já que ele copia um modelo que existia antes delas.

Vejo aqui três palácios bem distintos. Primeiramente, o modelo ou a ideia original que existe no entendimento do arquiteto, na natureza, ou pelo menos em seu autor, com todas as ideias possíveis de que ele é a fonte. Em segundo lugar, o palácio do arquiteto, que é a imagem desse modelo; e, enfim, o palácio do pintor, que é a imagem daquele do arquiteto. Assim, Deus, o arquiteto e o pintor são os autores desses três palácios. O primeiro palácio é a ideia original, existente por si mesma; o segundo é a sua imagem; o terceiro é a imagem da imagem, ou o que chamamos propriamente de imitação. De onde se segue que a imitação não ocupa, como se acredita, o segundo grau, mas o terceiro na ordem dos seres, e que, como nenhuma imagem é exata e perfeita, a imitação é sempre um grau mais afastada da verdade do que se pensa.

O arquiteto pode fazer vários palácios a partir do mesmo modelo; o pintor, vários quadros do mesmo palácio; mas quanto ao tipo ou modelo original, ele é único. Pois se supuséssemos que dele existissem dois semelhantes, eles não seriam mais originais: teriam um modelo original, comum a ambos, e apenas este seria o verdadeiro. Tudo o que afirmo aqui sobre a pintura é aplicável à imitação teatral; mas antes de chegar a esse ponto, examinemos mais detalhadamente as imitações do pintor.

³ Nesse exemplo, Rousseau substitui o moveleiro que fabrica camas, tal como aparece no texto original da *República* de Platão, pelo arquiteto que, a partir da ideia de palácio, projeta e constrói uma dessas suntuosas residências. (N. T.)

Não somente ele imita em seus quadros apenas as imagens das coisas, a saber: as produções sensíveis da natureza e as obras dos artistas; ele nem mesmo busca apresentar exatamente a verdade do objeto, mas a aparência: ele o pinta tal como parece ser, e não tal como é. Ele o pinta sob um único ponto de vista e, ao escolher esse ponto de vista a seu bel-prazer, ele torna, segundo lhe convém, o mesmo objeto agradável ou disforme aos olhos dos espectadores. Assim, jamais depende deles julgar o próprio objeto imitado, mas são forçados a julgá-lo com base em certa aparência, e como apraz ao imitador; não raro eles até o julgam só pelo hábito, e o arbitrário toma parte até mesmo na imitação.*

A arte de representar os objetos é muito diferente da arte de fazer com que sejam conhecidos. A primeira agrada sem instruir; a segunda instrui sem agradar. O artista que delineia um plano e toma as medidas exatas não faz nada muito agradável à vista; logo, seu trabalho é procurado apenas pelas pessoas do ofício. Mas aquele que traça uma perspectiva deleita o povo e os ignorantes, pois não os faz conhecer nada, e só lhes apresenta a aparência do que já conheciam. Acrescentai o fato de que, como a medida nos apresenta sucessivamente uma dimensão e depois outra, por meio dela descobrimos lentamente a verdade das coisas; ao passo que a aparência nos apresenta

* A experiência nos ensina que a bela harmonia não deleita um ouvido não instruído, que é unicamente o hábito que nos torna agradáveis as consonâncias, e nos permite distingui-las dos intervalos mais discordantes. Quanto à simplicidade das relações, sobre a qual quiseram fundamentar o prazer da harmonia, mostrei no verbete “Consonância”, da *Enciclopédia*, que esse princípio é insustentável, e creio ser fácil provar que toda a nossa harmonia é uma invenção bárbara e antiquada que só ao longo do tempo se tornou uma arte de imitação. Um magistrado estudioso que, em seus momentos de lazer, em vez de ir ouvir música, diverte-se aprofundando seus sistemas, descobriu que a relação da quinta é de dois a três apenas por aproximação, e que essa relação é rigorosamente incomensurável. Ninguém seria capaz de negar que seja assim pelo menos em nossos cravos, em virtude do temperamento; o que não impede que essas quintas assim temperadas nos pareçam agradáveis. Ora, onde se encontra, num caso como esse, a simplicidade da relação que deveria torná-las assim para nós? Ainda não sabemos se o nosso sistema de música não é fundado sobre puras convenções; não sabemos se os seus princípios não são totalmente arbitrários, e se qualquer outro sistema, substituído por esse, não seria capaz, pelo hábito, de nos agradar igualmente. É uma questão discutida noutra parte. Por uma analogia bastante natural, essas reflexões poderiam provocar outras a respeito da pintura: sobre a tonalidade de um quadro, sobre a harmonia das cores, sobre certas partes do desenho das quais o arbitrário talvez participe mais do que se pensa, e em relação às quais a própria imitação pode ter regras de convenção. Por que os pintores não ousam empreender imitações novas, cuja novidade é a única coisa que possuem contra elas mesmas, e além disso parecem concernir inteiramente à arte? Por exemplo, para eles é um jogo fazer com que uma superfície plana pareça em relevo: por que então nenhum deles tentou conferir a aparência de uma superfície plana a um relevo? Se eles fazem com que um teto pareça uma abóbada, por que não fazem com que uma abóbada pareça um teto? As sombras, dirão eles, mudam de aparência sob diversos pontos de vista; o que não ocorre com as superfícies planas. Afastemos essa dificuldade, e peça-mos para um pintor pintar e colorir uma estátua de modo que pareça plana, regular e da mesma cor, sem nenhum desenho, sob uma única luz e sob um único ponto de vista. Essas novas considerações talvez não se revelem dignas de serem examinadas pelo amador esclarecido que tão bem filosofou sobre essa arte. (N. A.) [Ver os capítulos XII e XIII do *Ensaio sobre a origem das línguas em que se fala da melodia e da imitação musical*, in: Rousseau, 2020, p. 331 sq.; e também os verbetes “Harmonia” e “Melodia”, na edição brasileira da *Enciclopédia de Diderot e d’Alembert*; v. 5, 2015 (N. T.)]

tudo a um só tempo e, sob a presunção de uma maior capacidade de intelecção, deleita os sentidos ao seduzir o amor-próprio.

As representações do pintor, desprovidas de toda realidade, nem sequer produzem essa aparência, a não ser por meio de algumas sombras vãs e de alguns frívolos simulacros que ele faz com que sejam tomados pelo próprio objeto. Se houvesse alguma mescla de verdade em suas imitações, seria preciso que ele conhecesse os objetos que imita; ele seria naturalista, artífice, físico, antes de ser pintor. Mas, pelo contrário, a extensão de sua arte fundamenta-se apenas em sua ignorância; e ele tudo pinta só porque não necessita conhecer nada. Quando nos apresenta um filósofo em meditação, um astrônomo observando os astros, um geômetra traçando figuras, um torneiro em sua oficina, para tanto ele tornea, calcula, medita, observa os astros? De modo algum; ele apenas pinta. Incapaz de explicar qualquer um dos objetos presentes em seu quadro, o pintor nos ilude duplamente por meio de suas imitações, seja ao nos oferecer uma aparência vaga e enganosa, da qual nem ele nem nós conseguiríamos distinguir o erro; seja ao empregar falsas medidas para produzir essa aparência, isto é, alterando todas as verdadeiras dimensões segundo as leis da perspectiva, de modo que, se o senso do espectador não percebe a alteração e limita-se a ver o quadro tal como é, ele irá se enganar quanto a todas relações das coisas que se lhe apresentam ou julgará serem todas falsas. Contudo, a ilusão será tal que os crédulos e as crianças serão induzidos em erro, e acreditarão ver objetos que o próprio pintor não conhece, e artífices de um ofício de que ele não entende nada.

Aprendamos com esse exemplo a desconfiar dessa gente entendedora, hábil em todas as artes, versada em todas as ciências, que sabe tudo, que pondera sobre tudo e que parece concentrar em si os talentos de todos os mortais. Se alguém nos disser que conhece um desses homens maravilhosos, asseguremos-lhe, sem hesitar, que é a vítima dos prestígios de um charlatão, e que todo o saber desse grande filósofo é fundado apenas sobre a ignorância de seus admiradores, que não são capazes de distinguir o erro da verdade, nem a imitação do objeto imitado.

Isso nos leva ao exame dos autores trágicos e de Homero, seu guia*; pois muitos asseguram que é preciso que um poeta trágico saiba tudo: que ele conheça a fundo as virtudes e os vícios, a política e a moral, as leis divinas e humanas; e que possua a ciência de todas as coisas de que trata, ou então nunca fará nada de bom. Busquemos,

* Era opinião corrente entre os antigos que todos os seus autores trágicos fossem apenas plagiários e imitadores de Homero. Alguém dizia das tragédias de Eurípides: “São os restos dos banquetes de Homero que um conviva leva para casa.” (N. A.)

então, se aqueles que elevam a poesia a esse ponto de sublimidade não se deixam enganar igualmente pela arte imitativa dos poetas; se sua admiração por essas obras imortais não os impede de ver quão longe elas se encontram do real, de compreender que são cores sem densidade, fantasmas ilusórios, sombras; e que, para traçar semelhantes imagens, não há nada menos necessário do que o conhecimento da verdade; ou então, se existe em tudo isso alguma utilidade real, e se os poetas conhecem de fato essa multiplicidade de coisas sobre as quais o vulgo acha que eles falam muito bem.

Dizei-me, meus amigos, se alguém pudesse escolher entre o retrato de sua amada e o original, qual deles pensaríeis que escolheria? Se algum artista pudesse produzir igualmente o objeto imitado e seu simulacro, acaso ele daria preferência ao último, enquanto objeto de alguma importância, e contentar-se-ia com a imagem pictórica de uma casa, quando poderia fazer uma casa de verdade? Logo, se o autor trágico realmente conhecesse as coisas que pretende pintar, se ele tivesse as qualidades que descreve, se ele próprio soubesse fazer tudo o que faz seus personagens representarem, não cultivaria os talentos deles? Não praticaria suas virtudes? Acaso não erigiria monumentos para sua própria glória, e não para a deles? E não preferiria ele próprio fazer ações louváveis a limitar-se a louvar as dos outros? Decerto o mérito seria completamente diferente; e não haveria razão para que, sendo capaz do máximo, ele se limitasse ao mínimo. Mas o que pensar daquele que quer nos ensinar o que não pôde aprender? E quem não riria ao ver uma multidão estúpida indo admirar todos os ardores da política e do coração humano apresentados por um estouvado de vinte anos, a quem o mais desajuizado do público não desejaria confiar a menor de suas ocupações?

Deixemos o que diz respeito aos talentos e às artes. Quando Homero fala tão bem do saber de Macáon⁴, não lhe exigimos que exponha seus conhecimentos sobre o mesmo assunto. Não procuramos saber dos doentes que ele curou, dos alunos que ele formou em medicina, das obras-primas de gravura e de ourivesaria que ele executou, dos artífices que ele instruiu, dos monumentos de sua indústria. Admitamos que ele nos ensine tudo isso, sem saber se em todas essas coisas ele é versado. Mas quando ele nos fala da guerra, do governo, das leis, das ciências que demandam o mais longo estudo e que têm a maior importância para a felicidade dos homens, ousemos interrompê-lo um momento e interrogá-lo desta maneira: Ó divino Homero! nós admiramos vossas lições; e, para segui-las, só esperamos ver de que modo

⁴ Na passagem correspondente da *República* (599b-c), Platão menciona Asclépio, que Rousseau substitui, aqui, por Macáon (um dos filhos do deus Asclépio), o qual figura no poema épico *Iliada*, atribuído a Homero. Cf. Homero, *Iliada* (2018). (N. T.)

vós as praticais; se vós sois realmente o que vos esforçais por parecer; se vossas imitações não ocupam o terceiro lugar, mas o segundo a contar da verdade, vejamos em vós o modelo que pintais para nós em vossas obras; mostrai-nos o comandante, o legislador e o sábio, dos quais nos ofereceis tão audaciosamente o retrato. A Grécia e o mundo inteiro celebram os dons dos grandes homens que dominaram essas artes sublimes cujos preceitos vos custam tão pouco. Licurgo conferiu leis a Esparta; Carondas, à Sicília e à Itália; Míno, aos cretenses; e Sólon, a nós. Quanto aos deveres da vida, à sábia administração da casa e à conduta de um cidadão em todas as idades, Tales de Mileto e o cita Anacársis apresentaram a um só tempo o exemplo e os preceitos. Será preciso ensinar a outros esses mesmos deveres, e instituir filósofos e sábios que pratiquem o que lhes foi ensinado? Assim fez Zoroastro com os magos, Pitágoras com seus discípulos, Licurgo com seus concidadãos. Mas vós, Homero, se é verdade que sobressaístes em tantos domínios; se é verdade que podeis instruir os homens e torná-los melhores; se é verdade que à imitação associastes a inteligência, e ao discurso, o saber; vejamos as obras que provam vossa habilidade, os Estados que instituístes, as virtudes que vos honram, os discípulos que fizestes, as batalhas que ganhastes e as riquezas que adquiristes. Acaso não granjeastes multidões de amigos e não fizestes com que todos vos amassem e vos honrassem? Como é possível que tenhais atraído somente Creófilo? E ainda fizestes dele um ingrato. Quê?! Um Protágoras de Abdera, um Pródico de Ceos, sem abandonar uma vida simples e retirada, reuniram seus contemporâneos ao seu redor e os persuadiram a aprender somente com eles a arte de governar seu país, sua família e a si próprios; e esses homens tão maravilhosos, como um Hesíodo, ou um Homero, que tudo sabiam, que tudo podiam ensinar aos homens de seu tempo, foram negligenciados a ponto de andarem errantes, mendigando no mundo inteiro e cantando seus versos de cidade em cidade, como vis saltimbancos! Nesses séculos rudes em que o peso da ignorância começava a se manifestar, em que a necessidade e o desejo de conhecimento concorriam para tornar útil e respeitável qualquer homem um pouco mais instruído que os outros, se esses tivessem sido tão eruditos quanto pareciam ser, se tivessem possuído todas as qualidades que faziam brilhar com tanta pompa, eles teriam sido considerados prodígios, teriam sido procurados por todos, cada qual ficaria ansioso para tirar proveito deles, para deles dispor, para mantê-los por perto; e aqueles que não os pudessem fixar em sua companhia prefeririam segui-los mundo afora a perder uma

oportunidade tão rara de se instruírem e de se tornarem heróis semelhantes àqueles que fizeram com que eles admirassem.*

Convenhamos, portanto, que todos os poetas, a começar por Homero, em suas representações não nos apresentam o modelo das virtudes, dos talentos, das qualidades da alma, nem os outros objetos do entendimento e dos sentidos que eles não possuem em si próprios, mas as imagens de todos esses objetos tiradas de objetos estranhos; e que, nesse sentido, eles não se encontram mais próximos da verdade, quando nos apresentam os traços de um herói ou de um comandante, do que um pintor que, ao pintar um geômetra ou um artífice, não leva em conta o ofício do qual ele nada entende, mas somente as cores e a figura. Assim os nomes e as palavras iludem aqueles que, sensíveis ao ritmo e à harmonia, deixam-se fascinar pela arte encantadora do poeta e se entregam à sedução pela atração do prazer; de modo que tomam pelos próprios objetos as imagens de objetos que não são conhecidos por eles nem pelos autores, e temem desenganar-se de um erro que os deleita, seja ao ludibriar sua ignorância, seja pelas agradáveis sensações que acompanham esse erro.

De fato, retirai da mais brilhante dessas representações o encanto dos versos e os ornamentos alheios que a embelezam; despojai-a do colorido da poesia ou do estilo, e deixai apenas a intenção, tereis dificuldade em reconhecê-la, ou, se for reconhecível, não mais agradará: como essas crianças mais graciosas do que belas, que, adornadas apenas com sua flor de juventude, perdem com ela todos os seus encantos, sem nada perder de seus traços.

Não somente o imitador ou o autor do simulacro conhece apenas a aparência do objeto imitado, mas a verdadeira compreensão desse objeto não cabe nem mesmo àquele que o produziu. Vejo neste quadro cavalos atrelados à carruagem de Heitor: esses cavalos têm arreios, freios e rédeas; o ourives, o ferreiro e o seleiro produziram esses diferentes objetos, o pintor os representou; mas nem o artífice que os fabrica, nem o pintor que os desenha sabe como devem ser: cabe ao estribeiro ou ao cocheiro que se serve deles determinar sua forma com base em seu uso; só a ele compete julgar se foram bem ou mal-executados e corrigir seus defeitos. Assim, em todo utensílio possível há três aspectos práticos a serem considerados, a saber: o uso, a fabricação e

* Platão não quer dizer que um homem resolutos em seus interesses e versado nos negócios lucrativos, ao fazer comércio da poesia, ou por outros meios, não possa enriquecer. Mas enriquecer e ilustrar-se com o ofício do poeta é muito diferente de enriquecer e ilustrar-se com os talentos que o poeta pretende ensinar. É verdade que poderiam alegar a Platão o exemplo de Tirteu; mas ele se livrou dessa dificuldade com uma distinção: considerando-o antes orador que poeta. (N. A.)

a imitação. Estas duas últimas artes dependem manifestamente da primeira, e não há nada imitável na natureza a que não possam ser aplicadas as mesmas distinções.

Se a utilidade, a correção e a beleza de um utensílio, de um animal ou de uma ação correspondem ao uso que se faz deles; se só depende daquele que os emprega indicar o modelo e julgar se esse modelo é fielmente executado: por menos que o imitador esteja em condições de se pronunciar sobre as qualidades dos objetos que imita, esse juízo não cabe sequer àquele que os produziu. O imitador segue o artífice cujo trabalho ele copia, o artífice segue o artista que dele sabe se servir, e só este último aprecia igualmente o objeto e sua imitação; o que confirma que as representações do poeta e as do pintor ocupam apenas o terceiro lugar depois do primeiro modelo ou a verdade.

Mas como o poeta, que só tem como juiz um povo ignorante a quem ele procura agradar, não irá desfigurar, a fim de deleitá-lo, os objetos que lhe apresenta?⁵ Ele imitará o que parece belo à multidão, sem se preocupar em saber se o é realmente. Se ele pintar o valor, terá Aquiles como juiz? Se pintar a astúcia, Ulisses o repreenderá? Pelo contrário, Aquiles e Ulisses serão seus personagens; Tersites e Dólón, seus espectadores.

Objetar-me-eis que o filósofo tampouco pratica todas as artes de que fala, e que frequentemente estende suas ideias tão longe quanto o poeta estende suas imagens. Admito; mas o filósofo não se apresenta como conhecedor da verdade: ele a busca, ele examina, discute, amplia nossas visões, instrui-nos até ao se enganar; ele apresenta suas dúvidas como dúvidas, suas conjecturas como conjecturas, e só afirma o que sabe. O filósofo que raciocina submete suas razões ao nosso juízo; o poeta e imitador apresenta-se como juiz. Ao apresentar-nos suas imagens, ele as declara em conformidade com a verdade: ele é, portanto, obrigado a conhecê-la, caso sua arte tenha alguma realidade; e ao pintar tudo, ele aparenta tudo saber. O poeta é o pintor que produz a imagem; o filósofo é o arquiteto que delinea o plano: um não se digna nem mesmo se aproximar do objeto para pintá-lo; o outro calcula antes de traçar.⁶

⁵ Ver a *Carta a d'Alembert*: “Quanto à espécie dos espetáculos, o que a determina é necessariamente o prazer que proporcionam, e não sua utilidade. Se for possível encontrar neles a utilidade, tanto melhor; mas o objetivo principal é agradar, e, contanto que o povo se divirta, esse objetivo já estará suficientemente cumprido. Apenas isso sempre impedirá que possamos atribuir a essa sorte de estabelecimentos todas as vantagens das quais eles seriam suscetíveis, e muito nos iludimos ao formar deles uma ideia de perfeição que não conseguiríamos pôr em prática sem desagradar àqueles que acreditamos instruir.” (Rousseau, 2020, p. 372). Ver também *Emílio, ou Da Educação*, livro IV (Rousseau 2004 [1762], p. 496-497). (N. T.)

⁶ Ver *Apologia de Sócrates*, 21e-23c; *Íon*, 536d *et seq.*; *Górgias*, 455a-457c, 481b *et seq.* e 500e-503a; *Fedro*, 259e-262c. (N. T.)

Mas de medo que nos iludamos com falsas analogias, tratemos de ver mais distintamente a que parte, a que faculdade de nossa alma se relacionam as imitações do poeta; e consideremos, antes de tudo, onde se origina a ilusão das imitações do pintor. Os mesmos corpos vistos a diferentes distâncias não parecem do mesmo tamanho, suas figuras não parecem igualmente perceptíveis e suas cores também não parecem possuir a mesma vivacidade. Quando são vistos na água, eles mudam de aspecto: o que era reto parece descontínuo; o objeto parece flutuar na onda. Através de um vidro esférico ou côncavo, todas as proporções entre as linhas são alteradas; com a ajuda do claro-escuro, uma superfície plana mostra-se em relevo ou côncava, ao gosto do pintor: seu pincel grava linhas tão profundas quanto aquelas produzidas pelo cinzel do escultor, e nos relevos que produz sobre a tela, o tato, desmentido pela visão, deixa dúvidas sobre aquele em que se deve confiar. Todos esses equívocos encontram-se evidentemente nos juízos precipitados do espírito. É essa fraqueza do entendimento humano, sempre impaciente por julgar sem conhecer, que enseja todos esses prestígios por meio dos quais a óptica e a mecânica enganam nossos sentidos. Com base na simples aparência concluímos o que conhecemos e o que não conhecemos, e nossas falsas induções são a fonte de mil ilusões.

De que recursos dispomos contra esses equívocos? Os do exame e da análise. A suspensão do julgamento, a arte de mensurar, de pesar e de calcular são os meios que o homem possui para verificar os testemunhos dos sentidos, a fim de que não julgue o que é grande ou pequeno, redondo ou quadrado, rarefeito ou denso, distante ou próximo, pelo que parece sê-lo, mas sim pelo que lhe atribuem o número, a medida e o peso. A comparação e o julgamento das relações obtidas mediante essas diversas operações competem incontestavelmente à faculdade racionante, e esse julgamento encontra-se muitas vezes em contradição com aquele que nos leva a emitir a aparência das coisas. Ora, vimos acima que a mesma faculdade da alma não poderia emitir juízos contrários sobre as mesmas coisas consideradas a partir das mesmas relações. De onde se segue que não é a mais nobre de nossas faculdades, isto é, a razão, mas sim uma faculdade diferente e inferior, que julga com base na aparência e se entrega ao encanto da imitação. Era isso que eu queria exprimir mais acima, ao afirmar que a pintura, assim como, em geral, a arte de imitar, executa suas operações longe da verdade das coisas, unindo-se a uma parte de nossa alma desprovida de prudência e de razão e incapaz de conhecer por si mesma algo real e

verdadeiro.* Assim, a arte de imitar, vil por sua natureza e pela faculdade da alma sobre a qual ela age, não deixaria de sê-lo, ainda, por suas produções, pelo menos quanto ao sentido material que nos faz julgar os quadros do pintor. Consideremos agora a mesma arte empregada pelas imitações do poeta diretamente aplicada ao sentido interno, isto é, ao entendimento.

A cena representa os homens agindo voluntariamente ou por meio de coação, considerando suas ações boas ou más segundo o bem ou o mal que acreditam recair sobre eles, e, por causa delas, diversamente afetados pela dor ou pelo prazer. Ora, pelas razões que já discutimos, é impossível que o homem assim apresentado esteja de acordo consigo mesmo; e como a aparência e a realidade dos objetos sensíveis lhe apresentam opiniões contrárias, do mesmo modo ele aprecia diferentemente os objetos de suas ações, conforme estejam afastados ou próximos, em conformidade ou em oposição às suas paixões; e seus julgamentos, volúveis como elas, colocam constantemente em contradição seus desejos, sua razão, sua vontade e todas as potências de sua alma.

A cena, portanto, representa todos os homens (até mesmo aqueles que são apresentados a nós como modelos) afetados de maneira diferente do que devem ser para manter-se no estado de moderação que lhes convém. Ainda que um homem sábio e corajoso perca seu filho, seu amigo, sua companheira, enfim, o objeto mais caro a seu coração, não o veremos abandonar-se a uma dor excessiva e insensata; e se a fraqueza humana não lhe permite superar completamente sua aflição, ele irá temperá-la com a constância; um justo pudor lhe fará refrear uma parte de seus pesares; e, compelido a aparecer diante dos homens, ele coraria ao dizer e fazer, em sua presença, muitas coisas que diz e faz quando está sozinho. Uma vez que ele próprio não pode ser tal como gostaria, pelo menos se esforça por mostrar-se aos outros tal como deveria ser. O que o perturba e o agita é a dor e a paixão; o que o detém e o refreia é a razão e a lei; e, nesses movimentos opostos, sua vontade sempre toma o partido da última.

Com efeito, a razão quer que suportemos pacientemente a adversidade; que não agravemos o seu peso com lamentos inúteis; que não estimemos as coisas humanas acima de seu valor; que, ao lastimar seus males, não esgotemos as forças de que dispomos para suavizá-los; e que, enfim, por vezes consideremos que é impossível ao homem prever o futuro e conhecer-se o bastante a si mesmo para saber se o que lhe sucede é um bem ou um mal para ele próprio.

* Não se deve entender aqui a palavra *parte* em um sentido estrito, como se Platão supusesse a alma realmente divisível ou composta. A divisão que ele concebe e que o faz empregar a palavra *partes* só tem por objeto diversos gêneros de operações pelas quais a alma é modificada, e que também são chamadas de *faculdades*. (N. A.)

Assim se comportará o homem judicioso e temperante, atormentado pela má fortuna. Ele se esforçará por tirar proveito de seus próprios reveses, assim como um jogador prudente procura tirar partido de uma carta ruim que o acaso lhe apresenta; e, sem se lamentar como uma criança que cai e chora ao lado da pedra que a feriu, ele será capaz de usar, se for preciso, um ferro salutar à sua ferida, e de fazê-la sangrar para curá-la. Diremos, portanto, que a constância e a firmeza nas desgraças são obra da razão, e que o luto, as lágrimas, o desespero, os gemidos pertencem a uma parte da alma oposta, mais débil, mais covarde e muito inferior à outra em dignidade.

Ora, é desta parte sensível e fraca que são extraídas as imitações tocantes e variadas que vemos na cena. O homem firme, prudente, sempre parecido consigo mesmo, não é tão fácil de imitar; e, quando esse for o caso, a imitação, menos variada, não será tão agradável ao vulgo, pois dificilmente ele se interessaria por uma imagem que não fosse a sua, e na qual não reconhecesse seus costumes nem suas paixões: jamais o coração humano se identifica com objetos que lhe parecem absolutamente estranhos. Outrossim, o hábil poeta, o poeta que conhece a arte de ter êxito, procurando agradar ao povo e aos homens comuns, tem o cuidado de não lhes oferecer a sublime imagem de um coração senhor de si mesmo, que só ouve a voz da sabedoria; mas ele encanta os espectadores com personagens sempre em contradição, que querem e não querem, que fazem ressoar pelo teatro gritos e gemidos, que nos forçam a lamentá-los, mesmo quando eles cumprem seu dever, e a pensar que a virtude é coisa triste, visto que ela torna seus seguidores tão miseráveis. É por esse meio que, com imitações mais fáceis e mais variadas, o poeta comove e, ainda, adula os espectadores.

Esse hábito de submeter às suas paixões as pessoas a quem nos fazem amar altera e modifica de tal modo nossos juízos sobre as coisas louváveis que nos acostumamos a honrar a fraqueza de alma designada como sensibilidade, e a considerar como homens duros e sem sentimento aqueles cuja severidade do dever prevalece, em todas as ocasiões, sobre afeições naturais. Pelo contrário, consideramos como pessoas de uma bondade natural aquelas que, vivamente afetadas por tudo, são o eterno joguete dos acontecimentos; aquelas que choram como mulheres a perda do que lhes era caro; aquelas a quem uma amizade desordenada torna injustas para servir seus amigos; aquelas que não conhecem outra regra senão a inclinação cega de seus corações; aquelas que, sempre elogiadas pelo sexo que as subjuga e que elas imitam, não têm outras virtudes, além de suas paixões, nem outro mérito, além de sua fraqueza. Assim, a igualdade, a força, a constância, o amor à justiça e o império da razão tornam-se gradualmente qualidades odiosas, vícios que depreciamos; os homens são

honrados por tudo aquilo que os torna dignos de desprezo; e essa inversão das opiniões salutares é o inevitável efeito das lições que vamos aprender no teatro.⁷

Portanto, é com razão que desaprovamos as imitações do poeta e que as colocamos na mesma posição que aquelas do pintor, seja por estarem igualmente afastadas da verdade, seja porque ambas, ao deleitar igualmente a parte sensível da alma e negligenciar a racional, invertem a ordem de nossas faculdades, e nos fazem subordinar o melhor ao pior. Como aquele que, na república, se ocupasse em submeter os bons aos maus e os verdadeiros dirigentes aos rebeldes seria inimigo da pátria e traidor do Estado, assim o poeta imitador leva as dissensões e a morte à república da alma, ao erigir e alimentar as mais vis faculdades à custa das mais nobres; ao consumir e empregar suas forças nas coisas menos dignas de ocupá-lo; ao confundir, mediante simulacros vãos, o verdadeiro belo com a atração enganosa que apraz à multidão, e a grandeza aparente com a verdadeira grandeza.

Que almas fortes ousarão julgar-se à prova do cuidado que toma o poeta para corrompê-las ou desencorajá-las? Quando Homero ou algum autor trágico mostramos um herói cheio de aflição, chorando, lamentando, batendo no peito: um Aquiles, filho de uma deusa, ora pondo-se deitado no chão e, com as duas mãos, jogando areia ardente sobre sua cabeça, ora vagueando pela costa como um desvairado e reforçando o barulho das ondas com seus pavorosos urros; um Príamo, venerável por sua dignidade, por sua idade avançada, por tantos filhos ilustres, revolvendo-se na lama, sujando seus cabelos brancos, fazendo ressoar a ária de suas imprecações e

⁷ Confrontar estes dois últimos parágrafos com a *Carta a d'Alembert*: “A cena, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original se encontra em todos os corações; mas, se o pintor não tivesse o cuidado de favorecer essas paixões, os espectadores logo ficariam aborrecidos e não desejariam mais ver-se sob um aspecto que teria feito com que desprezassem a si mesmos. Se a algumas delas ele empresta cores odiosas, é somente àquelas que não são gerais e que naturalmente odiamos. Assim, também com relação a isso, o autor apenas segue o sentimento do público; e então essas paixões de refugo são sempre empregadas para fazer valer outras, senão mais legítimas, ao menos mais ao gosto dos espectadores. Só a razão não serve para nada na cena. Um homem sem paixões, ou que sempre as dominasse, não poderia interessar a ninguém; e já se observou que um estoico, na tragédia, seria uma personagem insuportável. Na comédia, quando muito, ele faria rir. Que não se atribua ao teatro, portanto, o poder de modificar sentimentos nem costumes, os quais ele só pode observar e embelezar. Um autor que quisesse contrariar o gosto geral logo escreveria apenas para si mesmo. Quando Molière corrigiu a cena cômica, ele atacou as modas, os ridículos; mas nem por isso chocou o gosto do público: ele o seguiu ou o desenvolveu, como também o fez Corneille, por seu lado. Era o antigo teatro que começava a chocar esse gosto; pois, em um século que se tornara mais polido, o teatro conservava sua grosseria original. Assim, o gosto geral, ao ser modificado a partir desses dois autores, se suas obras-primas ainda estivessem a ser publicadas, hoje em dia eles inevitavelmente fracassariam. Os conhecedores em vão esforçam-se para admirá-los sempre; se o público ainda os admira, isso se deve mais por vergonha de contradizer-se do que por uma verdadeira impressão de seus encantos. Diz-se que uma boa peça jamais fracassa; realmente, eu o admito: é que uma boa peça jamais choca os costumes de seu tempo. Quem duvida que, em nossos teatros, a melhor peça de Sófocles não fracassaria brutalmente? Não conseguiríamos nos colocar no lugar de pessoas que não se parecessem conosco”. (Rousseau, 2020, p. 372-374) (N. T.)

apostrofando os deuses e os homens; quem de nós, insensível a esses lamentos, a isso não se entrega com uma espécie de prazer? Quem não sente crescer em si mesmo a sensação de que somos representados? Quem não louva verdadeiramente a arte do autor e não o considera como um grande poeta, por conta da expressão que ele confere a seus quadros e dos afetos que ele nos comunica? E, no entanto, quando uma aflição doméstica e real nos atinge, gabamo-nos de suportá-la com moderação, de não nos deixarmos consternar até às lágrimas; então consideramos a coragem que nos esforçamos para ter como uma virtude varonil, e nos julgaríamos tão covardes como mulheres, se chorássemos e gemêssemos como esses heróis que nos comoveram na cena. Não são espetáculos muito úteis esses que nos fazem admirar exemplos que nos envergonharíamos de imitar, e em que nos associam a fraquezas das quais temos tanta dificuldade de nos preservar em nossas próprias desgraças? A mais nobre faculdade da alma, ao perder assim o uso e o governo de si mesma, habitua-se a curvar-se à lei das paixões; ela já não reprime nossas lágrimas e nossos gritos; ela nos entrega à nossa compaixão para com objetos que nos são estranhos; e a pretexto de comiseração para com infortúnios quiméricos, longe de se indignar com o fato de que um homem virtuoso se abandone a dores excessivas, longe de nos impedir de o aplaudir em seu aviltamento, ela consente que nos regozijemos da piedade que ele nos inspira; é um prazer que acreditamos ter adquirido sem fraqueza e que experimentamos sem remorso.

Mas, ao nos deixarmos subjugar desse modo aos sofrimentos dos outros, como resistiremos aos nossos? E como suportaremos mais corajosamente nossos próprios males do que aqueles dos quais só percebemos uma imagem ilusória? Quê?! Acaso seremos os únicos que não teremos poder sobre nossa sensibilidade? Quem é que não irá se atribuir oportunamente essas ações às quais se presta tão facilmente? Quem é que será capaz de recusar a seus próprios infortúnios as lágrimas que ele prodigaliza àqueles de outro indivíduo? Digo a mesma coisa da comédia, do riso indecente que ela nos arranca, do hábito que nela adquirimos de transformar tudo em ridículo, até mesmo os objetos mais sérios e mais graves, e do efeito quase inevitável pelo qual ela transforma em bufões e galhofeiros de teatro os mais respeitáveis dos cidadãos. Digo a mesma coisa do amor, da cólera e de todas as outras paixões em relação às quais, ao se tornarem pouco a pouco mais sensíveis ao divertimento e ao jogo, perdemos toda força para resistir, quando elas realmente nos assaltam. Enfim, qualquer que seja o modo como consideramos o teatro e suas imitações, sempre observamos que, ao avivar e fomentar em nós as disposições que seria preciso conter e reprimir, ele faz reinar aquilo que deveria obedecer; longe de nos tornar melhores e mais felizes, ele nos torna

piores e ainda mais infelizes, e nos faz pagar, em nosso próprio prejuízo, pelo cuidado que, no teatro, tomamos em nos deleitarmos e nos lisonjearmos.

Quando, então, amigo Gláucon, encontrardes entusiastas de Homero; quando eles vos disserem que Homero é o mestre da Grécia e o mentor de todas as artes; que o governo dos Estados, a disciplina civil, a educação dos homens e toda a ordem da vida humana são ensinados em seus escritos; honrai seu zelo; amai e aceitai esses homens como dotados de raras qualidades; admirai com eles as maravilhas desse belo gênio; confessai-lhes de bom grado que Homero é o poeta por excelência, o modelo e o guia de todos os autores trágicos. Mas sempre considerai que os hinos em honra dos deuses e os elogios aos grandes homens são a única espécie de poesia que se deve admitir na república; e que, uma vez admitida essa Musa imitativa que nos encanta e engana com a doçura de seus acentos, logo as ações dos homens não terão mais por finalidade a lei, nem as coisas boas e belas, mas a dor e a volúpia; as paixões exaltadas irão reinar, em vez da razão; os cidadãos não serão mais homens virtuosos e justos, sempre sujeitos ao dever e à equidade, mas homens sensíveis e fracos que farão o bem ou o mal indiferentemente, conforme sua inclinação os arrastar. Enfim, jamais esqueçais que, banindo de nosso Estado os dramas e peças de teatro, não seguimos uma obstinação bárbara e não desprezamos as belezas da arte; mas preferimos as belezas imortais que resultam da harmonia da alma e do acordo de suas faculdades.

Façamos ainda melhor: para nos acautelarmos contra toda parcialidade, sem nada conceder a essa antiga discórdia que reina entre os filósofos e os poetas, não subtraiamos à poesia e à imitação nada do que elas possam alegar em sua defesa, nem nos privemos dos prazeres inocentes que elas possam proporcionar. Prestemos à verdade essa honra de respeitar até a imagem, e a liberdade de se fazer entender em tudo aquilo que a invoca. Impondo silêncio aos poetas, concedamos aos seus amigos a liberdade de os defender e de nos mostrar, se puderem, que a arte por nós condenada como nociva não é apenas agradável, mas útil à república e aos cidadãos. Escutemos suas razões com ouvido imparcial, e convenhamos de bom grado que teremos conquistado muito para nós mesmos, se eles provarem que podemos nos entregar sem risco a tão doces impressões. Caso contrário, meu caro Gláucon, tal como um homem sábio, apaixonado pelos encantos de uma amante, ao ver sua virtude prestes a abandoná-lo, rompe, ainda que a contragosto, uma cadeia tão doce, e sacrifica o amor ao dever e à razão; assim, entregues desde a nossa infância aos sedutores atrativos da poesia, e demasiado sensíveis, talvez, à sua beleza, não obstante nos muniremos de força e de razão contra seus encantos. Se ousarmos conceder algo ao gosto

que nos atraí, ao menos recearemos nos entregar a nossos primeiros amores: sempre diremos a nós mesmos que não há nada sério nem útil em toda essa pompa dramática. Emprestando às vezes nossos ouvidos à poesia, evitaremos que nossos corações sejam por ela iludidos, e não permitiremos que ela perturbe a ordem e a liberdade, nem na república interior da alma, nem naquela da sociedade humana. Tornar-se melhor ou pior não é uma escolha leviana, e não conseguiríamos pesar com muita exatidão a deliberação que a ela nos leva. Meus amigos, confesso que é doce se entregar aos prazeres de um talento encantador, por meio dele adquirir bens, honrarias, poder e glória; mas a potência e a glória e a riqueza e os prazeres, tudo se eclipsa e desaparece, como uma sombra, perto da justiça e da virtude.