

## **Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau**

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha  
UFMA  
lucianosfacanha@hotmail.com

**Resumo:** Na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, Rousseau responde às questões que aparecem no verbete *Genebra*, publicado no volume VII da *Enciclopédia*. D'Alembert fazia uma defesa da comédia e dos comediantes, que eram rebaixados socialmente e tidos com pouca estima na Europa, como também sugere montar uma companhia de teatro em Genebra, considerando que através de espetáculos decentes ajudaria a educar o gosto dos cidadãos dessa nação específica e quiçá influenciar toda a Europa numa possível reforma no que se refere à arte. Tal iniciativa despertaria as nações para uma delicadeza de sentimento que resultaria em bons costumes sociais. Retomava, assim, o papel do teatro a partir da opinião aristotélica de expurgação dos sentimentos de terror e piedade, adaptando-os da tragédia para a comédia – papel que Rousseau irá recusar de forma veemente, pois o filósofo não era a favor da ideia de que os espetáculos expurgam os vícios dos homens e os educam para as virtudes. Contudo, para Rousseau o objetivo principal dos espetáculos teatrais é o de agradar e entreter, e, segundo o filósofo, *o teatro em geral é um quadro das paixões humanas*. Apesar de atestar que o homem é uno, Rousseau nos lembra de que esse homem uno vai sendo modificado pelas religiões, pelos governos, pelos costumes, leis, preconceitos, climas, etc. E, entre si, os homens tendem a se tornar diferentes, e a depender da época e do lugar em que vivem. Como, então, o mesmo espetáculo poderá agradar e entreter todas as civilizações? É a pergunta que Rousseau faz e responde dizendo que as espécies de espetáculos vão se adequando conforme os gostos diversos das nações, os seus hábitos e costumes. É baseado nessa observação que o filósofo, diferentemente de d'Alembert, não atribui ao teatro o poder de modificar os sentimentos e costumes, mas antes de reproduzi-los e, com algum esforço, de enfeitá-los. Portanto, a crítica de Rousseau a essa arte de agradar tão perniciosa, execrada na figura do teatro francês da época, sustentava indiretamente o modelo político-aristocrático vigente.

**Palavras-chave:** Rousseau, teatro, paixões, etnocentrismo, gosto, costumes.

*Theater, a board of human passions: criticism to ethnocentrism, corruption of taste and mores  
degeneration in Rousseau*

**Abstract:** In the *Letter to d'Alembert about spectacles*, Rousseau answers to the questions which arise in the Geneva entry, published in volume VII of *Encyclopaedia*. D'Alembert defended comedy and the comedians, who were socially lowered and seen with low esteem in Europe, as well as suggests to create a theater company in Geneva, considering that through decent spectacles would help to educate the taste of this specific nation citizens and, maybe, influence the whole Europe in a possible reform towards art. Such initiative would awake the nations to the delicacy of feelings which would end up in good social mores. It would resume, this way, the theater role from the aristotelian opinion of terror and pity feelings purging, adapting it from tragedy to comedy – role that Rousseau will strongly deny, because the philosopher was not in favor of the idea that spectacles would purge men addictions and educate them to the virtues. Yet, to Rousseau the main objective of theater spectacles is to please and entertain, and, according to the philosopher, *the theater in general is a board of human passions*. In spite of topping up that man is one, Rousseau reminds us that this man one will be modified by religions, by the governments, by the mores, laws, prejudices, climates, etc. And, among themselves, men tend to become different, and to depend upon the time and place



in which they live. So, how the same spectacle may please and entertain all civilizations? This is the question that Rousseau makes and answers, by saying that the kinds of spectacles will be adapting according to the diverse tastes of nations, their habits and mores. It is based on this observation that the philosopher, differently from d'Alembert, does not attribute to theater, the power to modify the feelings and mores, but before reproducing them and, with some effort, adorn them. Therefore, Rousseau criticism to this art to please so pernicious, execrated in the scene of french theater of the time, indirectly sustained the in force political-aristocratic model.

**Key-words:** Rousseau, theater, passions, ethnocentrism, taste, mores.



## Introdução: elaboração e rompimento

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

A questão se dá nas fronteiras nem sempre bem delimitadas e sempre mal vigiadas entre literatura e filosofia. Ora, desde a *Poética* de Aristóteles, passando pela *poética* de Horácio, o teatro havia se livrado da carga negativa atribuída por Platão, para se tornar algo útil e bom à população. E se em Platão o teatro é o lugar dos simulacros e da observação enganosa, pois o poeta produz apenas um simulacro e está três graus afastado da verdade, em Aristóteles a representação teatral da tragédia tem o efeito positivo de purificar, ou purgar as paixões por meio da catarse, através dos sentimentos de terror e da piedade.

No verbete *Genebra* escrito para a *Enciclopédia* no século XVIII, o filósofo e matemático d’Alembert faz uma defesa da comédia e dos comediantes, vistos como socialmente inferiores, ao mesmo tempo em que propõe montar uma companhia de teatro na república de Genebra, o que ajudaria a educar o gosto dos cidadãos, e assim acaba retomando o papel do teatro a partir da opinião aristotélica que fazia referência à expurgação dos sentimentos de terror e piedade. A intenção de d’Alembert era adaptá-los da tragédia para a comédia, mudança que Rousseau considerava inapropriada.

Contudo, conforme observa Matos (2009), a argumentação desse poderoso libelo, que foi a *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, “constituiu um dos acontecimentos mais importantes do século XVIII; além de ter ocasionado a ruptura definitiva de Rousseau com os *philosophes*”<sup>1</sup>.

Durante o momento de elaboração da *Carta a d’Alembert*, Rousseau narrou, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chama de segunda revolução, a qual deveria terminar com uma crise dramática e com uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta sobre os espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente com seu grande amigo Diderot. Foi ainda uma obra escrita em apenas quinze dias e que muito orgulhava Rousseau, sobretudo pelos motivos e condições das circunstâncias de sua composição, como narra nas *Confissões*:

Minha *Carta a d’Alembert* fez um grande sucesso. Todas as minhas obras o fizeram, porém, esta me foi muito mais favorável. Ensinou o público a desconfiar das insinuações do partido holbáquico. Quando eu partia para o Ermitage, ele predisse, com sua suficiência ordinária, que ali não ficaria nem três meses. Quando os holbaquianos viram que eu tinha ficado vinte meses ali e que, obrigado a sair, fixei minha moradia no campo ainda, sustentaram que era pura obstinação; que em meu retiro eu me entediava a morrer; mas que, atormentado pelo orgulho, preferia morrer vítima de minha teimosia, a me desdizer e voltar a Paris. A *Carta a d’Alembert* respirava uma doçura d’alma que se percebia não ser fingida. Se em minha solidão eu me tivesse amargurado com orgulho, o meu trabalho disso se ressentiria. Reinava certo azedume em todos os escritos que fizera em Paris: tal amargor não transpareceu no primeiro que fiz no campo. Para aqueles que sabem observar, eis um reparo decisivo. Viram que eu tinha entrado em meu elemento (ROUSSEAU, 1948, p. 455).

No entanto, a amizade entre Diderot e Rousseau, que foi travada desde 1742, duraria até o ano de 1757 (mesmo ano da primeira edição do *Filho Natural*), quando apareceu o tomo VII da *Enciclopédia* com o

<sup>1</sup> Endore (1962, p. 206) destaca o sucesso da *Carta Sobre os Espectáculos* afirmando que “Voltaire ficou perplexo ao ver a *Carta* de Rousseau obter retumbante sucesso. A maior aclamação que Rousseau até então recebera. Os livreiros de Paris e Genebra não conseguiam imprimir um número de exemplares suficiente para fazer frente às encomendas. Em toda a parte, os teólogos corriam aos seus púlpitos, com elogios a Rousseau por seu ataque contra o teatro. E a coisa despertou tal agitação entre os intelectuais europeus, que mais de quatrocentos livros e folhetos foram escritos a favor e contra a *Carta*. Aumentando, consideravelmente a correspondência de Rousseau”.

artigo *Genebra*, escrito por d'Alembert, provocando vivos protestos do partido devoto e o rompimento definitivo entre esses filósofos. Porém, antes de esse verbete ser publicado, em uma das últimas visitas de Diderot a Rousseau no Ermitage, o genebrino ressaltou sobre a fala de seu amigo:

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

Ao noticiar-lhe a publicação do verbete, Rousseau percebeu as mostras da adesão de Diderot à empreitada da *Carta*, mas, também, sentiu uma espécie de estímulo, de certa forma ardilosa, para que se movimentasse a escrever sobre a temática do teatro.

Provavelmente, nesse ponto Rousseau tinha razões concretas para desconfiar do incentivo de Diderot ao se manifestar sobre a temática do teatro. Primeiramente, o genebrino suspeitava que por trás desse artigo, escrito por d'Alembert, estava Voltaire, o qual, um pouco antes da publicação, se instalara pelos arredores de Genebra devido à permissão do Conselho dessa república. Adquirindo uma belíssima propriedade, *As Delícias*, durante esse período, tentou instalar, mesmo que de forma clandestina, os espetáculos na república de Jean-Jacques; escreveu suas peças e, burlando as leis que impediam os espetáculos, Voltaire fingiu submeter-se aos usos e costumes dessa república. No entanto, seu empreendimento era, de fato, a introdução da comédia entre os costumes genebrinos, além de ser um modo de situar a cidade com sua trupe de comediantes. Em segundo lugar, Rousseau tinha consciência de que mesmo Voltaire e Diderot considerando o teatro não apenas uma diversão, mas um poderoso instrumento de instrução – o que constituía a discordância entre eles –, os meios que deveriam ser postos em prática para potencializar esse poderoso instrumento divergiam. Conforme Franklin de Matos:

Voltaire fazia questão de fugir de certo tom familiar burguês que estava cada vez mais em moda na cena do século XVIII. Ele fazia isso porque achava que o teatro devia ser teatral. Que o teatro devia ser uma transfiguração, nos transportar para um outro mundo. Embora transportar-nos para um outro mundo significava transportar-nos para um lugar onde iríamos discutir questões relativas ao nosso próprio mundo (MATOS, [ca 2005]).

Já Diderot considerava que o teatro tinha um claro objetivo moral. No entanto, e aí começa a discordância entre Voltaire e Diderot, este contestava com veemência que o teatro francês era dominado pela comédia e pela tragédia clássica, e que ainda seria capaz de ensinar os homens, de aperfeiçoá-los moralmente. Para Diderot, o teatro estava repleto de regras arbitrárias que deram certo no passado, mas que, nem por isso, deviam se submeter ao dramaturgo como queriam os clássicos. Esse teatro, segundo Diderot, se tornou uma espécie de prisão. Assim, ao fazer um diagnóstico da cena francesa, Diderot discordava de Voltaire, pois o que o autor desejava não era apenas a reabilitação dos costumes através do teatro, mas a própria reabilitação da cena; desejava não apenas a valorização da palavra, mas aquilo que era próprio do teatro, a importância dos cenários, do figurino, do gesto e da pantomima; “além de sugerir que o teatro deveria se escrever em prosa e não em verso (como sugerira Voltaire), ou seja, a prosificação do texto dramático” (MATOS, [ca 2005]). Então, era evidente, comenta Franklin de Matos, “que o grande adversário da reformulação da cena de Diderot, o grande mestre da Ilustração, não era outro que não o ‘patriarca das luzes’ Voltaire”, ou seja, o teatro clássico francês. Foi contra o gosto voltaireano que Diderot preferiu os antigos e Shakespeare a Racine; e afirmou: “que nós devemos repensar o sistema dos gêneros clássicos e inventar um gênero intermediário que coloque entre a Tragédia e a Comédia clássica e que seja capaz de imitar as ações mais comuns da vida” (MATOS, [ca 2005]). Esse gênero ficou conhecido nas escolas de teatro como drama burguês. Seria o gênero mais adequado para exprimir a natureza humana, tal como ela é, e não como fizeram as convenções. A proposta contra Voltaire era que o teatro tomasse um banho de realismo; que o teatro se aproximasse da realidade cotidiana:

Mas, certamente, por senso estratégico, Voltaire e Diderot nunca resolveram publicamente as suas discordâncias em relação a esse poderoso instrumento do século XVIII. Destarte, nas próprias fileiras do enciclopedismo, surgiu a voz dissonante que ficaria responsável por essa tarefa, era Jean-Jacques Rousseau, com sua *Carta a d'Alembert*, não com o objetivo de pôr em dúvida este ou aquele ponto do teatro iluminista, mas, tendo por finalidade, contestar a própria pretensão que se dá ao teatro uma missão civilizadora (MATOS, [ca 2005]).

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

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

Além da publicação da *Carta*, que culminaria não só no rompimento com Diderot, mas com os demais filósofos, a decisão específica de cortar laços com o amigo filósofo ocorreu por um endereçamento de uma obra literária<sup>2</sup>, como outrora imaginou a resposta de Voltaire pelo *Cândido*. Esse meio indireto, quer dizer, nesse caso nem tanto, deixou bastante óbvias as intenções que Rousseau destinou a Diderot. Destarte, ele confessou anos depois, no Livro X das *Confissões*: “Resolvi romper para sempre com Diderot; só hesitei quanto ao modo; pois percebera que as rupturas secretas sempre redundavam em meu prejuízo, pois deixavam a máscara de amizade nas mãos de meus mais cruéis inimigos” (ROUSSEAU, 1948, p. 451).

## 2 O nervo da querela: função pedagógica do teatro

De uma maneira geral, os iluministas não só escreviam peças como valorizavam teoricamente as questões do teatro. Logo, o teatro era um poderoso veículo de comunicação de grande influência junto ao público. Vários intelectuais passaram a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias, somando-se a isso a influência exercida pelos filósofos. Com efeito, o teatro se tornou um objeto de muitas disputas no século XVIII, ainda que o nervo da querela ocorrida nesse período correspondesse à questão da função pedagógica do teatro, ou seja, o teatro era visto como instrumento de instrução, que enveredava pelo campo da filosofia, dividindo autores que estavam envolvidos, de uma forma ou de outra, no mesmo empreendimento que foi a *Enciclopédia*<sup>3</sup>.

Para exemplificar, Matos [ca 2005], lembra que Voltaire

<sup>2</sup> Ver sobre isso o artigo *Diderot e Rousseau: sobre uma suposta conversa acerca dos solitários no romance filosófico moderno*, que trata do rompimento entre Rousseau e Diderot, durante o momento de elaboração da *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Rousseau narra, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chamava de “segunda revolução”, que deveria terminar por uma crise dramática e por uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta Sobre os Espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente, com seu grande amigo Diderot. Nesse momento, Rousseau recebe de Diderot a obra *Filho Natural*. Esse fato acaba culminando no rompimento entre os amigos, pois Diderot emprestara, a uma das personagens [Dorval] do *Filho Natural*, esta réplica: ‘Só o homem mau é solitário’. Rousseau decide que ela lhe é dirigida, e se sente profundamente ferido. Tanto que, mesmo de forma rápida, mas, em muitas ocasiões, ele desenvolve uma contra-argumentação: ‘para ser mau, seria preciso dispor de vítimas, portanto, viver em sociedade, não na solidão. Se estou só, ao contrário, eu desejaria, não poderia prejudicar os outros; o solitário é, pela força das coisas, bom.’ (FAÇANHA, 2017, p. 231-258).

<sup>3</sup> Rousseau (1948, p. 29-30) ressaltava que, apesar de sua ligação à *Enciclopédia*, fazia questão de enfatizar nas *Confissões* o seguinte: “que escrevi artigos para ela, que meu nome se encontra entre os dos autores”. Contudo, não podia silenciar sobre o conteúdo desse verbete, pois o filósofo afirmava: “preciso repudiar o que não aprovo, para que não me atribuam sentimentos que me são estranhos”. O que tornou a discussão ainda mais interessante era que, ao privilegiar o teatro como tema central, Rousseau paradoxalmente, para falar do teatro, falava contra o teatro.

foi o grande representante do teatro clássico francês do século anterior. E tinha Corneille, Racine e Molière as suas grandes expressões. Ele foi o defensor no século XVIII da poética clássica francesa, que havia sido codificada de uma vez por Boileau (1674), na sua conhecida *Arte Poética*<sup>4</sup>.

Inclusive, Cassirer (2007, p. 104) observa que “antes de Rousseau, a sensibilidade original parecia quase completamente esgotada na França”. Isso se deu, principalmente, pela “*Art poétique* de Boileau”, continua Cassirer (2007, p. 104), “que procurou separar cuidadosamente todos os gêneros isolados da poesia, a tragédia, a comédia, a fábula, o poema didático, a epigrama, e estabelecer cada um deles suas próprias leis”. Sem contar que “a estética parecia tirar suas conclusões dessa evolução somente quando considerava a forma poética cada vez mais como um mero adorno externo, como um apêndice casual que antes inibia que incentivava a verdade artística da representação”<sup>5</sup>.

Voltaire considerava que a arte era uma imitação da natureza, mas, ressalta-se, não era imitação de qualquer natureza, da natureza mesquinha; conforme Matos [ca 2005], “a arte era a imitação da natureza, contanto que se acrescentasse a imitação da *Bela Natureza*”, demonstrando perfeitamente o que o “Patriarca das Luzes” pensava sobre a tragédia:

Era uma imitação de ações elevadas, feitas com decoro em unidades de tom, com vistas a provocar o terror e a piedade no espectador, sendo muito teatral é que a tragédia poderia provocar esse sentimento no espectador. A tragédia para Voltaire deveria ser escrita em verso alexandrino, verso de doze sílabas (MATOS, [ca 2005])<sup>6</sup>.

Na tragédia clássica francesa, a realidade era posta entre paredes, ou seja, contrariamente a Diderot<sup>7</sup> (que discordava de Voltaire, embora isso não viesse à tona) e, também, a Rousseau. Para alguns autores, os dois filósofos antecipavam a sensibilidade romântica do século XIX, ficando evidente que:

<sup>4</sup> Matos [ca 2005] ressalta que Voltaire foi considerado “o maior dramaturgo francês do século XVIII. Durante sessenta anos, mais precisamente de 1718 quando estreou a sua primeira peça de teatro Édipo, até 1778 quando foi representada a última, *Irene*. Após ter passado muito tempo exilado, fora da França, quando voltou para Paris foi aclamado pelo seu público no palco da *Comédie Française*. Nesse período de sessenta anos Voltaire dominou soberanamente a cena trágica francesa”. O autor também destaca que, “uma das grandes paixões [de Voltaire], sem dúvida era o teatro, era um completo homem de teatro, gostava tanto da cena que reservava para si um papel de ator, mesmo nas peças que ele compunha. E a maneira como o ator Voltaire representava, segundo testemunhos contemporâneos, mostrava o que ele pensava, pois, quando representava, declamava, fazendo questão de acentuar os efeitos”.

<sup>5</sup> Cassirer (2007, p. 104) ressalta que para espíritos como “Fontenelle e La Motte-Houdar, a estética se transforma em exaltação da prosa porque só ela alcança a mais elevada clareza de expressão e de ideias, que evita o aspecto indeterminado e metafórico da expressão a fim de deixar falar somente a própria coisa em sua simples ‘naturalidade’”. Só para se ter uma ideia, na “tradução da *Iliada*, La Motte tentou relacionar o próprio Homero a essa medida de ‘naturalidade’ à forma da prosa até mesmo a tragédia e a ode a fim de livrá-las assim do seu excesso equivocado, do aspecto figurativo e alegórico e das ‘figures audacieuses’”.

<sup>6</sup> Matos [ca 2005] destaca que, para Voltaire, Racine (1639-1699) havia realizado com a maior perfeição a tragédia, e Shakespeare só demonstrava com as suas tragédias o desconhecimento completo em relação às regras desse gênero. Shakespeare afrontava as conveniências, as quais deviam ser apontadas no palco com as suas cenas brutais, cheias de sangue. Na tragédia clássica francesa, as tragédias brutais e as cenas de violência não eram mostradas para o espectador, simplesmente eram contadas, relatadas para o espectador. Mas Shakespeare costumava tingir de sangue o seu palco. ‘*Shakespeare*’, dizia Voltaire, ‘*confundia ilegitimamente os tons numa peça, ou numa mesma cena, ele passava de maneira ilegítima do riso às lágrimas. Ele misturava o riso às lágrimas. Ele misturava o alto com o baixo*’. Numa tragédia como *Hamlet*, ele colocava em cena um coveiro exumando uma ossada. Isso, para alguém que acreditava no ‘cogito’ da tragédia clássica francesa, era um absurdo, era uma monstruosidade. Então, para Voltaire, as ações baixas, o espetáculo do erro grosseiro que provocava o riso franco no espectador, as ações baixas, elas tinham seu lugar próprio, que era a comédia. As ações baixas não podiam aparecer numa tragédia. Destarte, a tragédia, desde a definição dada por Aristóteles na *Poética*, era uma imitação de ações elevadas. “[...] Bom, é bem verdade que, como dramaturgo, Voltaire nem sempre se ateu rigidamente a essa concepção verbal da tragédia, mas, Voltaire do ponto de vista formal não acrescenta nada à forma raciniana da tragédia. O máximo que ele faz é renovar o conteúdo da tragédia raciniana, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. Num outro texto, Franklin de Matos ainda enfatiza que, “Voltaire não quer inovar. Ele é um autor clássico, não é um moderno. Quer continuar com Racine; o máximo que ele quer é modificar o seu conteúdo” (MATOS, 2009).

<sup>7</sup> Diderot contestava que a cena francesa clássica ainda tivesse poder para aperfeiçoar os homens, julgando, dessa maneira, que o teatro clássico francês já havia se esgotado, pois não preenchia a sensibilidade do homem moderno e não dava mais conta dos novos problemas. Assim, acabou vinculando-o ao “*drama*”. Sobre isso, Carlson (1997, p. 147) destaca: “Diderot começou a desenvolver seu novo interesse: a dramaturgia. Produziu duas obras de notável originalidade acompanhadas de ensaios sumamente significativos,



Voltaire se faz defensor da manutenção da *poética* e do teatro clássico francês, que para o mesmo é absolutamente necessário observar a rigidez da teoria dos gêneros da poética clássica, quer dizer, cada gênero ocupa o lugar assinalado por regras bem precisas que decorrem da sua essência (CARLSON, 1997, p. 147).

Jean-Jacques divergia desses filósofos, desqualificando a tragédia e o drama, além da comédia, pois duvidava que o teatro fosse capaz de fornecer algum tipo de instrução e tivesse algum poder de ensino: “ao agradar, o espetáculo não ensina e, ao ensinar, não agrada”. O teatro moderno era uma *cena privatizada* que, ao invés de juntar os homens, acabava separando-os. Ademais, o teatro não tinha nenhum compromisso com a moralidade, já que, “antes de qualquer coisa, [era] uma diversão”. Conforme o filósofo:

Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; e se é verdade que o homem precisa de entretenimento, V. Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso (ROUSSEAU, 1995b, p. 15)<sup>8</sup>.

O teatro também não tinha compromisso com a virtude<sup>9</sup>, mas com as *paixões dos homens*. Segundo o filósofo, o objetivo principal dos espetáculos era o de agradar e entreter. “A cena teatral”, sustenta Rousseau (1993, p. 41), “é um quadro das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público”.

Ora, Rousseau (1993, p. 44) enfatiza que não somos capazes de nos pôr no lugar de quem não se parece conosco, pois “o teatro purga as paixões que não temos e fomenta as que temos”, isto é, não há identificação entre o espectador e a cena. A tragédia ressalta ações elevadas demais e a comédia mostra homens inferiores, pela caricatura, por objetos ridículos, pois os vícios não seriam motivo de desprezo, mas de riso.

Em *A Nova Heloísa*, onde o filósofo importa trechos importantes da *Carta a d’Alembert* para a Segunda parte do romance, ele acentua que as peças trágicas, em voga no momento, são pouco emocionantes, pois não se encontram sentimentos naturais e quase nenhuma verdadeira ligação com o coração humano. Sobre isso, Rousseau (1994) ratifica: “não oferecem elas nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem” (ROUSSEAU, 1994, p. 227).

Sem desmerecer a representação trágica, o filósofo explica sua importância, mas justifica a sua aparição a partir de fatos reais:

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

<sup>8</sup> Referência brasileira: **Carta a d’Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993. p. 39.

<sup>9</sup> Rousseau, ao analisar a **virtude**, retomou o conceito nos mesmos moldes que o filósofo Montesquieu abordou em sua obra *O Espírito das Leis*, como *amor da pátria*, para ilustrar a relação da virtude e do Estado virtuoso enquanto partes que se completam: “A virtude, numa república, é uma coisa muito simples: é o amor pela república; é um sentimento e não uma série de conhecimentos. O último homem do Estado pode possuir este sentimento, assim como o primeiro. [...] O amor à pátria nos dá a bondade dos costumes, e bondade dos costumes nos leva ao amor à pátria. Quanto menos conseguimos satisfazer nossas paixões particulares, mais nos entregamos às gerais” (MONTESQUIEU, 1993, p. 54). A virtude só podia ser possível no acontecimento de identificação entre indivíduos e Estado, ou seja, no amor legítimo à pátria, sem a satisfação de meras vontades individuais, mas a partir das vontades gerais. Desse modo, os sentimentos e as necessidades eram legitimados por leis e instituições sociais fortes. Conforme Montesquieu (1993, p. 55), “o amor à igualdade e à frugalidade são extremamente estimulados pelas próprias igualdade e frugalidade [...] Logo, é uma máxima verdadeira aquela que diz que, para que se ame a igualdade e a frugalidade numa república, é preciso que as leis as tenham estabelecido”. Nesse sentido, a *Carta a d’Alembert* acabou integrando a questão do teatro a essa perspectiva. Conforme Matos [ca 2005], “pega o caso particular do teatro e tenta provar que o teatro é estranho à virtude, é estranho ao amor à pátria e da igualdade e que não se deve unir ao teatro uma missão pedagógica”, ademais, “o teatro sempre foi o que é, o teatro grego não é o teatro moderno, entretanto os filósofos na sua mania de versatilidade costumam não levar em conta esses costumes”. Portanto, a *Carta a d’Alembert* tornou-se uma grande justificativa do patriotismo de Rousseau, um evidente elogio à sua pátria, aos costumes e à constituição de Genebra.

A instituição da tragédia tinha, em seus inventores, um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade. Aliás, ela oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo e agradável na infelicidade dos persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara. Se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes; mas que me digam para que servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas. Mas que faz uma chama heroica e pura na alma dos Grandes? Não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis? Calcula a verossimilhança e a utilidade de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto! (ROUSSEAU, 1994, p. 227-228)<sup>10</sup>.

Na Comédia também não é diferente, a começar pelo fato de os personagens se encontrarem no palco e os comediantes nos bancos. Rousseau (1994, p. 228-229) enfatiza a mudança do cenário e a falta de pintores capazes de retratar, esses novos quadros:

Quanto à comédia, é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos como se retiram diante de um espelho as manchas do próprio rosto. Terêncio e Plauto enganaram-se em seu objetivo, mas antes deles Aristófanes e Menandro haviam exposto aos atenienses os costumes atenienses e posteriormente só Molière pintou ainda com maior ingenuidade os dos Franceses do século passado a seus próprios olhos. O Quadro mudou, mas não houve mais pintores. Agora copiam-se no teatro as conversas de uma centena de casas em Paris, Fora isso, nada se aprende sobre os costumes dos franceses. Há nessa cidade quinhentas ou seiscentas mil almas de que nunca se fala no Palco. Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto Marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, operários. Mas os Autores de hoje, que são pessoas de outro meio, considerar-se-iam desonrados se soubessem o que acontece no balcão de um Negociante ou na oficina de um operário; só desejam interlocutores ilustres e procuram na categoria social de seus personagens a elevação que não podem extrair de seu gênio. Os próprios espectadores tornaram-se tão delicados que temeriam comprometer-se na Comédia como numa visita e não se dignariam ir ver, numa representação, pessoas de condição abaixo da deles. São como os únicos habitantes da terra, todo o resto nada é a seus olhos. Ter uma Carruagem, um Porteiro, um mordomo é ser como todo mundo. Para ser como todo o mundo deve-se ser como pouquíssimas pessoas. Os que andam a pé não pertencem à sociedade, são Burgueses, homens do povo, pessoas do outro mundo e dir-se-ia que uma carruagem não é tão necessária para ser conduzido quanto para existir. E há desse tipo um punhado de petulantes que somente se contam a si mesmos em todo o universo e quase não merecem ser contados, a não ser pelo mal que fazem. É unicamente para eles que são feitos os espetáculos. Neles se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco e comediantes nos bancos. É assim que a Esfera do mundo e dos autores se contrai, é assim que a cena moderna não abandona mais sua entediante dignidade. Nela não se sabe mais mostrar os homens senão em trajes dourados. Parece até que a França somente é povoada de Condes e de Cavaleiros e que mais o povo é miserável e mendigo mais a representação do povo é brilhante e magnífica. O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los.

### 3 A publicação e a réplica: o teatro, suas cenas e a cidade

Quando d'Alembert (1993) publicou o verbete *Genebra*, ele enalteceu o governo dessa república, teceu excelentes comentários, tentou não esquecer nada para agradar seus cidadãos e fez algumas observações sobre as crenças religiosas desse local, as quais, de modo algum, estavam em plena concordância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais. No entanto, sua escrita escondia surpresas ao se manifestar a respeito do teatro, pois afirmava que Genebra se equivocara ao proscrever o teatro para proteger a juventude, assinalando a importância da implantação do teatro nessa cidade, lembrando a deferência desse instrumento que é o teatro no aperfeiçoamento do gosto e nos costumes dos povos. Ao exortar os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação do teatro na república, d'Alembert assinalava que era uma decisão que

<sup>10</sup> Rousseau (1993, p. 91) lembrou que, na *Carta à d'Alembert*, a tragédia grega nada tinha da mesquinha de sua atualidade, pois “seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões; [...] Esses grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar aos gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória”.





vinha desde o século XVI, onde Calvino<sup>11</sup> redigira a Constituição de Genebra, e tivera o cuidado de proibir a entrada daquilo que chamaram no século XVIII de Teatro de Comédia em Genebra. Foi percebido, nessa sugestão, um tom político, à medida que era solicitado que a estrutura política da república fosse modificada e suas leis revogadas, justamente pelo fato de ser constatado que as autoridades observavam na implantação da comédia um perigo em relação à corrupção da juventude. D'Alembert afirmava que os genebrinos não tinham nada contra o teatro em si mesmo, mas o proibiam porque temiam que seus jovens desenvolvessem o gosto pela liberdade e pelo luxo. Essas críticas aos costumes genebrinos eram contrapostas aos costumes franceses. O filósofo então sugeriu que fossem postas leis fortes para conter os comediantes e os possíveis exageros que aí ocorressem. Genebra teria espetáculos e costumes regulamentados, servindo de modelo a ser imitado por toda a Europa. Assim, mediante uma comissão proposta por autoridades de Genebra e em conformidade com seus usos e costumes,

se os atores eram frequentemente imorais, dizia d'Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda Europa (CARLSON, 1997, p. 146).

Essa República poderia ter a melhor companhia de teatro, afirmava d'Alembert (1993), contribuindo para a reabilitação do ofício dos comediantes.

Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimentos muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas. Uma outra consideração, digna de uma República tão sábia e tão esclarecida, deveria talvez levá-la a permitir os espetáculos. O preconceito bárbaro contra a profissão de comediante, a espécie de aviltamento a que rebaixamos esses homens tão necessários ao progresso e ao manutenção das artes, é certamente uma das principais causas que contribuem para o desregramento que neles censuramos; eles procuram nos prazeres uma compensação para a estima que sua condição não pode obter. [...] A estada nessa cidade, que muitos franceses consideram triste pela privação dos espetáculos, tornar-se-ia então a morada dos prazeres honestos, assim como a da filosofia e da liberdade: e os estrangeiros não ficariam mais surpresos de ver que, numa cidade onde os espetáculos decentes e regulares são proibidos, se permitem farsas grosseiras e sem espírito, tão contrárias ao bom gosto quanto aos bons costumes. (D'ALEMBERT, 1993, p. 153-154).

Com sua implacável pena, Jean-Jacques replicou a semelhante proposta: “eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar” (ROUSSEAU, 1993, p. 29).

Ora, muito da filosofia de Rousseau já era conhecida como um ataque contra o otimismo do progresso, portanto, esse ensaio sobre o teatro acabava se tornando, de certa forma, um prolongamento de seu texto inaugural, *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, que foi o escrito que celebrizou Rousseau. No texto ele já atacava a “mitologia das Luzes”. De acordo com Matos [ca 2005], “no seu mais caro postulado, porque nesse texto Rousseau havia negado que o progresso do conhecimento e da técnica, tal como ele vinha desde os princípios da humanidade tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem”.

<sup>11</sup> D'Alembert destaca no verbete *Genebra*, o seguinte: “Querendo tornar célebre sua cidade, esses povos chamaram Calvino, que gozava justamente de uma grande fama, literato de primeira classe, e escrevia em latim tão bem quanto possível numa língua morta, e em francês com uma pureza singular para a época; essa pureza, que nossos hábeis gramáticos admiram ainda hoje, torna seus escritos muito superiores a quase todos os do mesmo século, como as obras dos srs. de Port-Royal ainda hoje se distinguem pela mesma razão da rapsódia bárbara dos adversários e contemporâneos. Calvino, jurisconsulto hábil e teólogo tão esclarecido quanto o pode ser um herético, elaborou juntamente com os magistrados uma coletânea de leis civis e eclesiásticas aprovada em 1543 pelo povo e que se tornou o código fundamental da República (D'ALEMBERT, 1993, p. 149).

A *Carta a d'Alembert* não foi diferente em relação ao *Primeiro Discurso*, que acabou sendo adaptado à mesma perspectiva para a sua contestação da “ideia ilustrada de teatro pedagógico”, e mais, para a recusa da instalação do teatro na sua idealizada *República de Genebra*. Rousseau se colocou contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não demonstrava a colocação dessa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de atividade artificial. Talvez, por esse fator, sua postura poderia gerar efeitos imorais, dependendo das divergências que tivesse em torno das circunstâncias naturais de cada lugar.

#### 4 Atualização moderna da negatividade mimética: uma crítica à questão etnocêntrica

Carlson (1997) enfatiza que essa obra lançou Rousseau no papel de um Platão moderno, pois defendia uma república calvinista contra a corrupção do gosto e a degeneração dos costumes do povo. No final da *Carta*, o autor indaga:

Que lições para um povo de que todos os sentimentos ainda têm a retidão natural, que acredita que um celerado é sempre desprezível e que um homem de bem não pode ser ridículo! Como! Platão bania Homero de sua República e nós toleramos Molière na nossa! Que poderia acontecer-nos de pior do que assemelhar-nos às pessoas que ele nos pinta, mesmo às que ele nos faz amar? (ROUSSEAU, 1993, p. 121).

De fato, num ensaio acrescentado, intitulado *De l'imitation théâtrale (Da imitação teatral)*<sup>12</sup>, Rousseau apelou diretamente a Platão, “desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República*” (CARLSON, 1997, p. 146). O genebrino, na fileira do Iluminismo e com a sua conhecida radicalidade, levantou-se contra as afirmações de d'Alembert. Além disso, presumindo o envolvimento de Voltaire em tal empresa<sup>13</sup>, resolveu se manifestar a partir da especificidade da questão: *sobre a negatividade da implantação do teatro na República de Genebra* em contraposição a Paris, manifestando uma dura crítica à expressão artística dos espetáculos teatrais.

A *Carta* é, ela própria, um longo ensaio, explorando uma esfera tão ampla dos interesses de Rousseau, que foi chamada de sua própria enciclopédia. No entanto, o teatro serve como tema unificador, especialmente no tocante aos seus efeitos sobre as plateias (CARLSON, 1997, p. 146).

A *Carta* está dividida em dois grandes momentos: o primeiro, do ponto de vista do conteúdo das peças do teatro, a *representação*, e o segundo, pela análise dos efeitos do teatro por meio das *cenas*. Há, sem dúvida, muitos pormenores dentro da *Carta*, mas nem por isso menos importantes. Contudo, o interessante de se observar é que na realização dessa simbólica retomada da questão da *mimesis* teatral, Jean-Jacques ressaltou como a imitação dos costumes colaborou para a *corrupção do gosto* observada nos “progressos sofridos” pelo homem, dentro de uma perspectiva do declínio. O filósofo contrapôs a natureza à cultura, sugerindo que se consulte a natureza na recusa à imitação dos costumes dessa sociedade, necessariamente corrompida.

Para Matos [ca 2005], o que Jean-Jacques estava querendo dizer para o público ilustrado, com a sua negativa à *mimesis* teatral, era:

<sup>12</sup> A negatividade da *mimesis* teatral tratada por Rousseau nessa *Carta*, também chamada de *Carta Sobre os Espetáculos*, recebeu um tratamento pormenorizado num pequeno texto, intitulado *De l'imitation théâtrale*, composto no mesmo período. Porém, não se sabe por quais razões o autor acabou não incluindo ao libelo; o interessante é que Jean-Jacques, além de acompanhar e remontar a condenação de Platão aos poetas, no livro X da *República* (595a-608b) explicou e justificou a crítica platônica à *mimesis*, sem deixar de incluir alguns outros pontos, como uma espécie de atualização à sua negatividade mimética para a cena teatral do século XVIII (ROUSSEAU, 1995a, p. 1195-1211).

<sup>13</sup> Matos [ca 2005] lembra que Jean-Jacques, com a sua imaginação dramática, certamente visualizou Voltaire à frente de um batalhão de comediantes, prontos a invadir Genebra, e a dissolver de vez a Constituição genebrina, pois este havia se instalado nos arredores de Genebra e vinha tentando burlar as leis que impediam a implantação do teatro na cidade.

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

Não se pode simplesmente falar de divertimentos públicos, perguntando “se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos”, diz Rousseau (1993, p. 40), mas “examinar uma relação antes de ter determinado os termos”. Para a república de Genebra, o filósofo não observava que o teatro trazia algum benefício, pelo contrário, muito prejuízo, e acrescentava à explicação uma questão antropológica:

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

Para um povo voluptuoso, os espetáculos devem conter música e danças. Para um povo galante, deve possuir romance a amor. Vê-se, através desses tópicos, que os espetáculos acentuam as paixões ao invés de moderá-las. Assim, quanto à espécie dos espetáculos, é determinada pelo prazer que proporcionam e não pela utilidade: “Eis aí de onde nasce a diversidade dos espetáculos, conforme os gostos diversos das nações” (ROUSSEAU, 1993, p. 41). O teatro é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações. O dramaturgo adula as paixões. Não poderiam apenas retratá-las, pois o povo não iria querer se ver numa perspectiva que o levasse a se desprezar. O autor só mostra como são más as paixões naturalmente odiadas. Então, para Rousseau, o teatro não modifica os costumes e, por isso, não pode ter o papel educador a que Voltaire e Diderot aspiravam. As únicas maneiras de modificar os costumes, na *Carta*, são as leis, a opinião e a atração do prazer. Para Rousseau, o efeito geral do teatro sobre os costumes se limita a reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e gerar nova energia para todas as paixões.

Ainda com Matos [ca 2005], conforme observação a respeito do que um grande estudioso da *Carta a d'Alembert* disse, “o teatro para Rousseau vale o que vale o seu público”. Ademais, a cena francesa era o retrato do seu público corrompido em Paris, portanto, não havia razão alguma para trazê-la a Genebra, que tinha no seu próprio povo, seu próprio governo. Aliás, Genebra era uma República e não uma monarquia, como a França do século XVIII. Diante disso, “se não existe perigo de corrupção”, perguntou Rousseau, “por que d'Alembert sugere que se use uma regulação sábia?”. Carlson (1997, p. 147) observa que:

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

Nesse sentido, Rousseau se contrapôs à mania universalizante da filosofia do Iluminismo de que tudo serve a todos de forma abrangente, deixando de lado a singularidade que se refere a algo bem específico, próprio de alguma coisa. Talvez por isso Rousseau defendesse Genebra dos efeitos teatrais, visto possuir essa República uma realidade bem singular.

Lévi-Strauss (2013, p. 47) observa que, no plano teórico, o genebrino distingue com memorável clareza e concisão o “objeto próprio do etnógrafo, do moralista e do historiador”. Em palavras de Rousseau (1978b, p. 174), “quando se quer estudar os homens, é preciso olhar em torno de si, mas, para estudar o homem, importa que a vista alcance mais longe; impõe-se começar observando as diferenças, para descobrir as propriedades”. Esse é o princípio extremo, segundo Lévi-Strauss (2013, p. 48), para atribuir conhecimento ao homem, “pois, para poder se aceitar nos outros, [...] é preciso antes recusar-se em si mesmo”, tendo em vista a diferença de cada povo, clima e lugar. Portanto, pelas vias da antropologia, “Rousseau abala tanto

quanto cremos a tradição filosófica”<sup>14</sup> (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 50). Talvez essa seja uma via possível para compreender a unidade profunda da obra de um pensador como Rousseau.

Ora, desde o início da *Carta a d’Alembert*, Rousseau nos diz que o homem é uno, com o objetivo de esclarecer que as circunstâncias e os elementos de diversas ordens produzem homens ou, mais enfaticamente, formas de sociabilidade diferentes.

Com isto, começa-se a perceber que Rousseau não é contrário ao estudo das diferenças, não é etnocêntrico<sup>15</sup>, com visão de mundo que considerasse sua nação socialmente mais importante que as demais, ou seja, não queria tornar a cultura genebrina superior. Essa concepção está mais próxima da defendida por d’Alembert. O genebrino fundamenta-se na valorização do conhecimento aprofundado do homem, aquele que, em relação ao ponto de vista de sua história efetiva, sempre está inserido numa determinada sociedade, o qual pode e deve ser estudado em sua natureza ou condição genérica. O certo é que o estudo do homem é necessário para sacudir o jugo dos preconceitos e formalizar as diferenças entre eles. Segundo Cláudio Boeira:

É neste ponto que o argumento de Rousseau se refina e apresenta sua singularidade no contexto do pensamento de seu tempo. É essa a direção em que vale investir, e a que torna possível examinar o estatuto de sua crítica ao etnocentrismo. É nesse plano que se pode constatar como o reconhecimento das diferenças em Rousseau, caminha lado a lado com o da construção de uma ideia reguladora da condição humana. Ideia imprescindível para fundar a reivindicação de uma ideia de moralidade ou de valores morais potencialmente comuns à espécie humana e às distintas formas de sociabilidade (GARCIA, 1999, p. 47).

Além de frisar as diferenças em sua crítica ao etnocentrismo, Jean-Jacques menciona o elemento facilitador de como produzir uma falsa representação dessas diferenças. O autor percebe, nas suas críticas ao teatro, a complexidade e a importância de pontuar a questão da unidade e da pluralidade da condição humana. Isso é percebido claramente na *Carta a d’Alembert*, quando Rousseau questiona se os benefícios e os prejuízos não deveriam ser avaliados em relação ao “homem em geral”, mas, em relação “aos povos para os quais são feitos”, isso traduz uma perspectiva de pluralidade diferenciada. Rousseau está deslocando o debate do teatro para o plano de observar os espetáculos em relação aos espectadores e aos diferentes povos para os quais são feitos.

O etnocentrismo, como pode ser visto, é a procura dos mecanismos, das fórmulas, dos caminhos e das razões pelas quais tantas e tão profundas distorções se perpetuam nas emoções, pensamentos, imagens

<sup>14</sup> Lévi-Strauss acentua que é a Rousseau que devemos a fundação das ciências do homem, pois ele concebeu, desejou e anunciou a etnologia, um século antes de seu surgimento, ao lado das ciências naturais e das ciências humanas já constituídas, tanto em termos práticos quanto em termos teóricos, principalmente ao escrever o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, onde coloca as questões das relações entre a natureza e a cultura. Conforme o antropólogo, podemos considerar o primeiro tratado de etnologia geral, “mas que permaneceria inacessível e incompreensível enquanto a filosofia, partindo do Cogito, seguisse prisioneira das pretensas provas do eu, sem poder almejar fundar uma física se não renunciasse a fundar uma sociologia, e mesmo uma biologia. Descartes crê passar diretamente da interioridade de um homem para a extremidade do mundo, sem ver que entre esses dois extremos estão as sociedades, as civilizações, ou seja, mundos de homens. Rousseau, que com tanta eloquência fala de si mesmo na terceira pessoa (chegando inclusive, nos *Diálogos*, a desdobrá-la), antecipando assim a fórmula ‘eu é um outro’ (que a experiência etnográfica deve verificar, antes de proceder à demonstração que lhe cabe, de que o outro é um eu), afirma-se como grande inventor dessa objetivação radical, quando define seu objetivo” (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 48-49).

<sup>15</sup> O termo etnocentrismo não possuía o privilégio nos verbetes da *Enciclopédia* do século XVIII. Contudo, Cláudio Boeira ressalta que “os elementos conceituais importantes da concepção etnocêntrica ou de sua crítica se insinuavam, no entanto, fortemente nos escritos próximos aos do século XVIII. É nos escritos desse tempo que os vários elementos conceituais são articulados e produzem tanto as distintas versões do etnocentrismo como os primeiros ensaios de crítica a essa ideia” (BOEIRA, 1999, p. 47). Para Everardo Rocha, o “etnocentrismo é uma visão do mundo com a qual tomamos nosso próprio grupo como centro de tudo, e os demais grupos são pensados e sentidos pelos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência. No plano intelectual pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença; no plano afetivo, como sentimento de estranheza, medo, hostilidade, etc. Perguntar sobre o que é etnocentrismo é, pois, indagar sobre um fenômeno onde se misturam tanto elementos intelectuais e irracionais quanto elementos emocionais e afetivos. No etnocentrismo, estes dois planos do espírito humano – sentimento e pensamento – vão juntos compondo um fenômeno não apenas fortemente arraigado na história das sociedades como também facilmente encontrável no dia-a-dia das nossas vidas” (ROCHA, 2006, p. 7).



e representações que fazemos da vida daqueles que são diferentes de nós. Com isso, ao criticar as ilusões do etnocentrismo iluminista, Rousseau enfatiza que o reconhecimento das diferenças não deve implicar uma ideia abstrata e normativa de homem universal. Sobre essa perspectiva de Rousseau, Bento Prado Junior observa:

A impossibilidade, assim denunciada, de resolver a questão do teatro em sua generalidade, pela inspeção direta de uma essência, não implica, no entanto, uma demissão diante da tarefa teórica ou uma abdicação diante do relativismo e da multiplicidade das formas históricas do espetáculo. Ao contrário, ela abre espaços para duas operações complementares: a) circunscrição dos efeitos previsíveis do espetáculo na situação histórica presente em Genebra, definida por seus costumes e instituições; b) a exposição das figuras possíveis que a cena pode assumir na sociedade, uma espécie de gênese ideal das posições de sua inscrição possível no interior da prática histórica. Toda uma série de mal-entendidos poderia, de fato, ser evitada pela simples atenção à diferença e à complementaridade dessas duas abordagens: a recusa do teatro em Genebra não implica uma desqualificação absoluta, gesto metafísico ou moral irreversível, mas uma estratégia *local* fundada numa teoria geral que percorre a história dos espetáculos como um *sistema de diferenças* (PRADO JUNIOR, 2008, p. 306-307).

O argumento de Rousseau em favor do reconhecimento das diferenças precisa então, segundo Cláudio Boeira, ser apreendido com mediações que atendam às dimensões constitutivas das coisas mesmas, sobretudo em relação à ausência de traços comuns da condição humana, e que se exacerbe a relativização de valores correspondentes, idealmente, ao indivíduo e a povos considerados do ponto vista de sua pertença ao gênero humano. Com isso, menos ainda é de se estranhar que, em sua crítica ao etnocentrismo<sup>16</sup>, Rousseau se posicione contra os que deduzem de suas existências sociais efetivas uma espécie de essência do mundo capaz de assimilar e repetir em si mesma a variedade das formas de sociabilidade.

Decerto, Jean-Jacques Rousseau ressalta que o “etnocentrismo” erra por pretender universalizar um particular, apresentando um vício grave de posição, seja porque ignora o plano de uma condição humana ideal, seja por não considerar a efetiva diversidade das formas de sociabilidade.

Nesse sentido, o que se percebe é que Rousseau está mesmo interessado em conhecer as diferenças e em protestar contra aqueles que projetam nos diferentes o mesmo de seus preconceitos. Basta observar o que o autor retrata na Resposta às objeções do *Primeiro Discurso* na *Carta ao Rei da Polônia, Duque da Lorena*:

Quando se trata de coisas tão gerais quanto os costumes e as maneiras de um povo, é preciso tomar cuidado para não resumir-se a visão a exemplos particulares. Seria um meio de nunca descobrir as fontes das coisas. Para saber se tenho razão de atribuir a polidez à cultura das letras, não é preciso procurar se este ou aquele sábio são pessoas polidas, mas sim examinar as relações que podem existir entre a literatura e a polidez, e depois ver no seio de que povos essas coisas apareceram reunidas ou separadas. Digo o mesmo do luxo, da liberdade e de todas as outras coisas que influem sobre os costumes de uma nação e relativamente aos quais ouço, todos os dias, tantos julgamentos desprezíveis. Examinar tudo isso em ponto pequeno e em relação a alguns indivíduos não é filosofar, mas perder seu tempo e suas reflexões, pois pode-se conhecer a fundo Pedro ou Paulo e ter-se feito pequeno progresso no conhecimento dos homens (ROUSSEAU, 1978a, p.399).

Por isso, as ideias de Rousseau indicam sua atenção à importância da diversidade dos acontecimentos do mundo, conforme observa Cláudio Boeira:

<sup>16</sup> Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) a respeito do etnocentrismo, “parece que a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstruosidade ou de escândalo; nestas matérias, o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em proveito de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar. A atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. ‘Costumes de selvagens’, ‘isso não é nosso’, ‘não deveríamos permitir isso’, etc., um sem número de reações grosseiras que traduzem este mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneiras de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. Deste modo a Antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega (depois greco-romana) sob o nome de bárbaro; em seguida, a civilização ocidental utilizou o termo selvagem no mesmo sentido. [...] Recusa-se, tanto num como noutro caso, a admitir a própria diversidade cultural, preferindo repetir da cultura tudo o que esteja conforme à norma sob a qual se vive” (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 53).



●  
●

Marca-se com isso, um dos níveis indispensáveis ao exame da crítica de Rousseau ao teatro: a crítica ao etnocentrismo como produção, por meio de uma generalização das características peculiares de um dos diferentes povos, da ideia de gênero humano. E se vê, sobretudo, a crítica de Rousseau à pretensão de instaurar os valores de um dos diferentes povos no lugar de uma ideia moral do homem genérico (BOEIRA, 1999, p. 56).

## 5 Festas públicas: espetáculos de uma República

Rousseau analisa o teatro sob o ponto de vista das implicações morais que este ocasiona para a vida prática, envolvendo em particular o conteúdo representado. Então, pode-se dizer que o teatro faz parte do quadro das paixões humanas cujo original está em nossos corações, modifica os costumes e não pode ter o papel de educador.

Como já se disse, Rousseau admite que o homem é uno, capaz de ser modificado pelas religiões, pelas leis, pelos governos, pelos costumes, pelos preconceitos, e, ainda, pelos climas, dependendo tão somente do tempo e do lugar em que vivem, como por exemplo:

As peças de Meandro, feitas para o teatro de Atenas, ficavam deslocadas no de Roma; assim os combates de gladiadores, que, sob a República, exaltava a coragem e o valor dos romanos, só inspiravam, sob os imperadores, ao populacho de Roma, o amor do sangue e a crueldade: do mesmo objeto oferecido ao mesmo povo em tempos diferentes, ele primeiro aprendeu a desprezar a sua própria vida, e depois a zombar da vida dos outros (ROUSSEAU, 1993, p. 40-41).

Acontece que os efeitos dos espetáculos, do ponto de vista do espectador, garantem o prazer que poderá proporcioná-los de acordo com seus costumes, ou seja, as peças precisam ser condizentes com seu contexto social e político. Rousseau afirma que essa situação de dependência cria um círculo vicioso, contribuindo para ampliar o grau de corrupção do gosto e a degeneração dos costumes nas grandes cidades.

Com toda alegação de Rousseau, um povo preserva sua essência a partir de seus costumes, não correndo o risco de se corromper, ainda não macula seus hábitos com as conveniências da sofisticação criadas pela sociedade e não desperdiça seu tempo com atividades vazias e inúteis.

A partir daí, os iluministas (Voltaire, d'Alembert e Diderot) comungam com a ideia de que o acesso aos espetáculos produziria o refinamento pelo gosto, elevando a alma acima de seu estado de selvageria. E, em razão disso, os espetáculos passam a perfazer uma função pedagógica que instrui diretamente as camadas da população que, até então, haviam sido negligenciadas de suas necessidades educativas.

Rousseau leva a perceber, na *Carta*, o surgimento das paixões, destacando a necessidade de reforçar o caráter nacional de um povo, em especial, os genebrinos. E prossegue dizendo que o único instrumento capaz de purgar as paixões é a razão, mas esta não tem nenhuma validade e efeito no teatro.

É bom frisar que Rousseau sustenta que tudo o que se representa no teatro não se aproxima do povo, mas evidentemente se afasta dele. Não há uma harmonia entre o palco e a plateia, triunfa a artificialidade no mundo teatral. Segundo o autor, está em nós e não na arte o que gera virtude:

Ah, se a beleza da virtude fosse obra da arte há muito a arte a teria desfigurado! Quanto a mim, ainda que me chamem de malvado por ousar afirmar que o homem nasceu bom, eu acho isso e creio tê-lo provado; está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal. Não há arte que produza esse interesse, mas apenas as artes que se valem dele. O amor do belo é um sentimento tão natural no coração humano quanto o amor de si mesmo; ele não nasce de um arranjo de cenas; o autor não o leva para lá mas o encontra ali; e desse puro sentimento que ele favorece nascem as doces lágrimas que faz correr (ROUSSEAU, 1993, p. 45).

De fato, o teatro francês, segundo Jean-Jacques Rousseau, é quase tão perfeito quanto possível, seja pelo encanto ou pela utilidade, haja vista que as duas vantagens guardam uma relação de reciprocidade entre si, forçadas claramente a voltar aos meios comuns de interessar e de agradar. Nas peças, o crime não é



punido e nem a virtude recompensada, agindo através de meios tão pouco usuais que não vislumbra nada de parecido no curso natural das coisas humanas. Por isso, o teatro não tem compromisso com a virtude, mas sim com a paixão e o gosto do público.

De maneira geral, o teatro é negativo por utilizar mecanismos de sua inconveniência, podendo corromper gostos e costumes e evidenciar as más inclinações. Então, não há como fazer coincidir o que se é e o que se representa, numa constante redução das relações. É claro que o interesse pela virtude observado na cena é passageiro, fugaz e estéril. Conforme Cláudio Boeira Garcia:

Não serão os defeitos do teatro inerentes ao gosto dominante, e o gosto dominante não será o efeito da plateia afastado das verdadeiras relações entre as coisas? Fecha-se o círculo. Os autores retratam o que está diante de seus olhos, e o que está à vista não é, necessariamente, o que deveria ser o homem, pois o amor próprio tomou o lugar da *pitié*. O teatro traz à cena o que o espectador de uma determinada sociedade quer ver, e ele se ‘quer ver’, isto é o excesso e a falta, o ridículo e o ornamento. Seria enfadonho o espetáculo que retratasse o homem tal como ele é, e mesmo porque não dispõe do poder de coibir os abismos entre o ser e parecer (BOEIRA, 1999, p. 163).

Diante de toda essa recusa da representação teatral, a resposta de Rousseau esclarece detalhadamente o teor de sua análise baseada na crítica à relativização absoluta dos valores, à ideia universalizante do Iluminismo a partir de uma visão etnocêntrica e quanto aos efeitos que o teatro poderia ocasionar na corrupção do gosto, dos temperamentos e dos costumes do povo genebrino. Rousseau exalta a realização de outros espetáculos, de acordo com a realidade local, relacionados ao campo da igualdade, promovidos ao ar livre, onde todos participem. Conforme Luc Vincenti, “Rousseau apresenta a festa republicana como algo que pode e deve substituir outras formas de espetáculo, pois apenas ela é capaz de dar satisfação e alegria a todos os participantes” (VINCENTI, 2015, p. 16). Por isso, ao exaltar a festa pública, o autor demonstra o espetáculo adequado a uma República, onde a própria população é capaz de formar um espetáculo, o mais digno que possa iluminar, no qual não haja nenhum objetivo específico. Mas o que se mostrará nesses espetáculos, questiona o autor?

Quais serão, porém, os objetivos destes espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. A liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores como espetáculos; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos. Não preciso citar os jogos dos antigos gregos: há outros mais modernos, há os que ainda existem e os descubro justamente em nossa cidade; temos revistos todos os anos; prêmios públicos; reis do arcabuz, do canhão, da navegação; não é demais multiplicar eventos tão úteis e tão agradáveis; reis como esses nunca são demais. Por que não faríamos, para nos tornarmos melhor dispostos e mais robustos, o que fazemos para nos exercitar com as armas? Terá a República menos necessidade de trabalhadores do que de soldados? Por que tomando como modelos as competições militares não criamos outras competições de ginástica, de luta, de corrida, de lançamento do disco e dos diversos exercícios do corpo? Haveria no mundo um espetáculo mais brilhante nesse amplo e soberbo lago centenas de barcos elegantemente equipados, partirem todos ao mesmo tempo, uma vez dado o sinal, para capturarem uma bandeira colocada no objetivo, e depois servirem de cortejo ao vencedor que retorna em triunfo para receber o merecido prêmio? (ROUSSEAU, 1993, p. 128-129).<sup>17</sup>

Conforme descreve Rousseau, a festa cívica tem algo seguro, pois a juventude seria menos propensa a procurar outros meios de divertimentos como, por exemplo, o teatro. Também, as reuniões serviriam para firmar os laços de amizade e aproximar a relação familiar entre pais e filhos e o reconhecimento da própria comunidade, por serem uma celebração de alegria coletiva. O genebrino argumenta que a arte do teatro, com seu requinte, luxo, brilho e pompa, tal como acontece em Paris, não deve ser recomendada a

<sup>17</sup> Rousseau (1993, p. 135) destacou os jogos teatrais dos antigos gregos e também outros jogos mais modernos, como os prêmios públicos, reis do arcabuz, do canhão, da navegação. Além disso, as festas de inverno. Por fim, expressou que ofereceria “as festas da Lacedemônia como modelo das que gostaria de ver em [sua] cidade. Não é só por seu objetivo, mas também por sua simplicidade que as acho recomendáveis: sem pompa, sem luxo, sem aparato, tudo ali respirava, com um encanto secreto de patriotismo que as tornava interessantes, certo espírito marcial que convém a certos homens livres”.



Genebra que tem outro contexto; ainda provinciana, não teria condições de desfrutar modelos impostos por outras civilizações.

Também pode se verificar que os teatros das grandes sociedades, tal como elas mesmas exigem, requerem mediações; ao contrário das cenas públicas que vivem da límpida imediação. A festa rousseauiana reivindica aquilo que foi desaparecido com a entrada na vida social, não se configura como uma tradição, mas pura espontaneidade de almas. O espetáculo promovido pelo teatro esconde o espectador e mostra o autor, onde demonstra todas as desigualdades existentes entre os homens. Assim, o ponto fundamental da construção da festa coletiva defendida pelo autor é o extermínio da representação. Para Rousseau, todos na festa são iguais, logo, a virtude está presente, sem a necessidade de mediações. Por isso, na alegria da festa os limites são superados, pois nela o gozo puramente sensível coincide com a expansão do verdadeiro “eu”.

A festa pública é um mero pretexto sob um olhar fixado na improvisação, pois a verdadeira questão reside na abertura dos corações. E, desse modo, todos se mostram sem máscaras, ninguém necessita se esconder e cada um merece a mesma quantidade de luz. Conforme Cláudio Boeira Garcia:

Só a boa festa e a dança em torno da fonte de água possibilitariam um teatro sem representação. Nesse palco não há espetáculo, teatro, nada para ser visto. Se antes era o teorema que afastava a voz viva de si mesmo, agora é o teatro. E um palco que não oferece nada ao olhar não é senão um lugar onde o espectador ao dar-se a si mesmo como espetáculo, não será mais vidente nem o que assiste, o que vê (*voyeur*). Apagará em si a diferença entre o comediante e o espectador, o representado e o representante, o objeto que olha e o sujeito que o observa (GARCIA, 1999, p. 216).

Para Rousseau, a festa proporciona um espetáculo sem representação. Tudo gira em torno da naturalidade, o contato com o outro surge na espontaneidade, nada pode ser mostrado, decorado e imposto. O luxo confunde-se ao brilho do olhar coletivo da festa. Nesse sentido, afirma Jacira de Freitas:

O homem experimenta um contato direto com o seu próximo; nada se interpõe entre eles, mediação alguma é necessária para que a unidade predomine. E como não há nada a ser mostrado, todos estão à mostra: iluminados pela luz solar, os espectadores são o seu próprio espetáculo (...) A festa é, antes de mais nada, a celebração da alegria coletiva; esse é o seu objeto (...). Desaparece a necessidade da estima pública que persiste na vida cotidiana e com ela a exigência de fazer de si mesmo o único espetáculo, que supunha a submissão do outro ao meu amor-próprio. A festa opera a ultrapassagem da cisão à qual estava submetida o indivíduo, por meio de uma comunicação que dispensa mediações discursivas e se exprime essencialmente na música e na dança (FREITAS, 2003, p. 87-88).

Desse modo, na festa não haveria nenhum momento de mediação, mas espontaneidade; todos estão à vista de uma imensa alegria e, por conseguinte, renasce a claridade de algo novo no próprio consentimento da cena pública. A partir daí, a festa rousseauiana acabaria produzindo aquilo que foi perdido com a entrada na vida social, resgata uma ilusão necessária para que o homem se renove e preencha um jogo exaltado pela imagem festiva. Pode-se, no entanto, reavaliar que a festa popular tem a função política de construir um elo social, substituindo o *amor próprio* pelo *amor de si* e, por fim, pelo amor à pátria. Rousseau registra para isso um lugar concreto – a República de Genebra –, e o que está nas entrelinhas de todo fundamento levantado por d’Alembert é a questão puramente política envolvida na implantação dos espetáculos. Na festa, o homem cindido se perde, o jogo do ser e parecer é danificado, reprovado e eliminado, floresce a experiência de um momento livre e autêntico. O cidadão esbanja criatividade em seu contexto social e político.

A descrição da festa destaca-se, essencialmente, no plano da afetividade; o homem é ator/espectador e não há perda ou anulação, apenas encontro comum entre membros que entenderam a razão da vida em sociedade. De outra parte, o teatro manipula o ser, outorga diretamente a outrem o direito de representar, há uma cisão entre palco e plateia, estabelecendo um aprisionamento no jogo da solidão. Conforme Jacira de Freitas:

Nesse sentido, apesar de supor advir do estado social, as festas rousseauianas se propõem, desde a sua origem senão a abolir por completo a representação – já que estas variam quanto ao grau de representação que admitem –, pelo menos a restringir a inserção de certos componentes representativos. Assim, é preciso, antes de mais nada, estabelecer um critério a partir do qual esses elementos possam ser identificados. Esse critério nos é dado pela

própria natureza. Uma vez que se admite o antagonismo entre a natureza e sociedade e que a sociedade se opõe à natureza por ser o lugar onde se dá a degeneração do homem, basta explicar como se opera esta degeneração. Os elementos ausentes das festas podem ser conhecidos quando se verifica que a perda de identidade do homem se efetua em diferentes planos: não só no palco do raciocínio e do julgamento, mas, também, no plano da atividade econômica e no da linguagem (FREITAS, 2003, p. 89-90).

Rousseau enfatiza que a festa humana é também a da aparência e a do imaginário; o homem com suas paixões cria o que lhe convier. A manifestação artística revelada na festa busca estabelecer o palco da própria vida. A linguagem e o agir serão pontos fundamentais para o autor, e delas, em contrapartida, o teatro será palco das desigualdades, das manifestações do homem enquanto ator/espectador de sua condição humana.

O comum é vivenciado sem ilusões. Assim, todos os tipos de festas encontradas em Genebra são revistas por Rousseau, desde a cívica, os bailes de inverno, os jogos militares e os círculos de homens e mulheres. O teatro e a festa, portanto, se contrapõem; enquanto o primeiro se encerra na imensa escuridão enquanto prisão, a segunda se dar ao ar livre, liberta.

Luc Vincenti ressalta que “a festa torna-se, então, necessariamente pública na oposição problematizada por Rousseau, em sua *Carta a d’Alembert*, oposição entre o habitual isolamento dos teatros, de um lado, e a evidência da unidade coletiva manifestada na festa republicana, de outro” (2015 p. 16).

Exatamente por isso, no final da *Carta*, Rousseau (1993, p. 128) dirigiu um apelo aos genebrinos, com imagens que sugerem uma analogia entre o teatro francês e a prisão:

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

Por isso, as festas públicas são propostas por Rousseau para acabar com esse teatro fechado, com essa separação existente entre o espetáculo do palco e os espectadores, os quais se tornam ao mesmo tempo os atores daquele. Para que as pessoas se encontrem realmente unidas ou reunidas, o espetáculo não pode possuir um objeto particular, como ocorre no teatro, que absorve todas as atenções para si. “Na festa republicana, a reunião de que estamos falando não possui outro fim senão ela mesma, o que é preciso celebrar é a unidade dos espectadores” (VINCENTI, 2015, p. 16). Exatamente como Rousseau assevera sobre os objetivos que se mostrará na festa: “Nada, se quisermos” (1993, p. 128). De acordo com Starobinski, na festa o remédio é não mostrar nada:

Nada mostrar será realizar um espetáculo inteiramente livre e vazio, será o meio óptico da transparência: as consciências poderão estar puramente presentes umas para outras, sem que nada se interponha entre elas. Se nada é mostrado, então se torna possível que todos se mostrem e que todos olhem (STAROBINSKI, 2001, p. 103).

Starobinski (2001, p. 107), relaciona essa espontaneidade na festa, em que todos olham e todos são vistos, como um reconhecimento universal, onde esse movimento de troca absoluto se inverte para tornar-se contemplação narcísica de si mesmo, porém, o “eu” assim contemplado é pura liberdade, pura transparência, em continuidade com outras liberdades, outras transparências – ou seja, é um “eu comum”.

“É por essa razão que a *Carta a d’Alembert* termina fazendo um elogio rigoroso das festas cívicas genebrinas. Onde o povo inteiro é, diz Rousseau, ‘ator e espectador’, e, ao mesmo tempo ‘o próprio espetáculo’”

(CARLSON, 1997, p. 145-146)<sup>18</sup>. Conforme Rousseau, “oferecei os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos” (ROUSSEAU, 1993, p. 128).

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

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

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

Na sociedade ordenada pelas aparências, qualquer reunião é ilusória. Por esse motivo, o teatro é indiferente em Paris, mas não o é em Genebra, onde ainda se encontra a reunião, ou unidade, e o reconhecimento. Daí também a sugestão na Polônia de que a pátria se ocupe com seus filhos a fim de que se ocupem com ela, dando espetáculos próprios ao seu contexto, oferecendo a educação ao cidadão durante toda a vida:

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

Dessa forma, a solicitação de manter “a pátria manifesta que orienta a escolha desses espetáculos”; conforme Jacira de Freitas, “tais instituições, estando fundadas nos princípios fundamentais da nação, traduzem numa linguagem simbólica ‘o gênio, o caráter, os gostos e costumes de um povo’” (FREITAS, 2003, p. 109). Assim, tudo indica que Rousseau pretende estabelecer que a educação dos costumes e do

<sup>18</sup> Conforme destacou Arbousse-Bastide (1958, p. 331), “as observações de Rousseau sobre as formas de espetáculo que convém a uma república, apesar de sumárias, apresentam algum interesse”, pois “data de Rousseau a noção de arte popular, retomada nos séculos XIX e XX”. Além da alusão de que madame de Stäel não se enganou a esse respeito, “nunca Rousseau escreveu com tanta dignidade; o amor à pátria, o entusiasmo pela liberdade, o apegamento à moral guia e anima seu pensamento. A causa sustentada por ele, sobretudo quando aplicada a Genebra, é perfeitamente justa; todo o espírito que por vezes dedica a sustentar um paradoxo, é consagrado nesta obra a apoiar a verdade”. Assim, Bastide conclui que: “A *Carta a d'Alembert* consagra a ruptura com a *Enciclopédia*. Não apenas uma obra circunstancial, mas coloca um verdadeiro problema – o da arte popular, adentrando um novo campo, a alma do espectador”.





cidadão tem menos a ver com a polidez e a ostentação, oposta a uma educação que gera cidadãos refinados e inaptos para atuarem em favor da pátria e da liberdade.

Por isso as festas devem ser promovidas ao ar livre onde todos participem, e a igualdade seja o que rege a mesma e as ações de todos, para que no jogo do ser e do parecer, o ser prevaleça; onde as máscaras sejam removidas e os gestos não sejam afetados. Todos estão à mostra, todos representarão o que são, capazes de conviver e se identificar com outrem. Os espectadores são o próprio espetáculo. A festa é, antes de qualquer coisa, a celebração da alegria coletiva; este é o seu objeto. Não há mais mediação e nem o amor próprio impera, a comunicação se manifesta na dança, e no canto a liberação das restrições sociais. Não por acaso, observa Marvim Carlson (1997, p. 147), que “nessas sugestões finais, os líderes da Revolução Francesa encontraram a inspiração para os seus grandes festivais.”

## 6 Considerações Finais

O filósofo Jean-Jacques insistiu que se quisesse aprender a amar a virtude e a odiar o vício, “os melhores mestres são a razão e a natureza”. Quanto a isso, o teatro não seria necessário para ensinar, mesmo sendo capaz de fazê-lo. Dessa forma, evidencia-se que a questão discutida e que mobilizou “a reflexão de d’Alembert e dos filósofos não é puramente estética, mas é a da relação ou dos efeitos dos espetáculos sobre os costumes”. Salinas Fortes ressalta:

Para eles, não há dúvida: os espetáculos – assim como as artes e as ciências em geral – são um instrumento civilizatório e os resultados da sua promoção e disseminação só poderão ser benéficos. Rousseau não foge do terreno, a questão é a mesma. Ao contrário dos *philosophes*, porém, o que ele quer demonstrar é a ineficácia do teatro como instrumento ‘pedagógico’, e, por conseguinte, sua ‘inutilidade’, de um lado; de outro, por sua própria inutilidade, o seu caráter pernicioso, sua eficácia puramente negativa (SALINAS FORTES, 1997, p. 156).

Assim, para Rousseau, em consequência da própria inutilidade do teatro, o mesmo não pode fazer nada para corrigir costumes, mas pode fazer bastante para corrompê-los. O teatro valeria apenas como uma ‘pedra de toque’, pois o diagnóstico da decadência das sociedades poderia ser feito por meio dessa atividade artificial. Afinal, ‘o teatro é imoral por ser artificial’, igualmente a civilização, que é uma forma rebuscada, corrompe e falseia nossa consciência. Por esse motivo, o teatro serviu a Paris, onde podia ser administrado quando a gravidade do mal já era intolerável. Em tais casos, servia para impedir que os maus costumes resultassem em desordem, mas não para Genebra que tinha seus espetáculos. Salinas Fortes (1997, p. 157) observa: “para Genebra ser civilizada só falta um bom teatro à francesa, pensam os filósofos através de seu porta-voz. É contra essa **pseudo-evidência**, na qual se mostra de forma exemplar toda a solidez de um firme preconceito ideológico, que investe o nosso cidadão.”

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

Salinas Fortes (1979, p. 80) alerta que “a leitura atenta” da *Carta a d’Alembert*,

basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura política dos espetáculos que subordina uma ‘poética’ no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política.

O autor complementa que somente um leitor “superficial” ou de “má-fé” enxergará nessa obra apenas a atitude moralista de alguém que repudiava os espetáculos e era contra os ‘*philosophes*’. “Leitura insustentável,

como já mostraram comentadores categorizados. Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista” (SALINAS FORTES, 1988, p. 16). A partir de uma leitura mais cuidadosa, “percebemos desde logo que a atitude não é meramente reativa, mas contém elementos ou aspectos de uma grande novidade – por que não? ‘revolucionária’” (SALINAS FORTES, 1997, p. 146).

Ora, Rousseau pensou sobre a atividade artística em termos de sua conceituação e da função e utilidade que é lhe atribuída pela sociedade setecentista, e, por essa via, elaborou uma das maiores críticas à ideia de imitação no cenário do Iluminismo:

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

Destarte, o filósofo explicitou que uma ‘boa peça’ não choca os costumes do seu tempo e explicou que “gosto ou os costumes indiferentemente”, mesmo podendo ser coisas diferentes,

elas têm sempre uma origem comum e padecem as mesmas revoluções. O que não significa que o bom gosto e as boas maneiras sempre reinem ao mesmo tempo, ao certo é que, o estado do gosto corresponde sempre a certo estado dos costumes, o que é incontestável (ROUSSEAU, 1993, p. 139).

Contudo, todo grande autor que quer retratar costumes estrangeiros, alerta Rousseau, toma grande cuidado para harmonizar a peça com nossos próprios costumes: “Sem essa precaução nunca se tem êxito, e o próprio sucesso dos que tomaram esse cuidado não raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador superficial” (ROUSSEAU, 1993, p. 42). O autor está reivindicando com isso um olhar para as diferenças dos povos em sua crítica ao etnocentrismo, pois examina a maneira como produz uma falsa representação dessas diferenças. Cláudio Boeira observa que Rousseau repete,

sem cessar, a necessidade de se estudar o homem como um ser genérico que partilha capacidades específicas com cada homem que tenha vivido ou venha a existir em qualquer época ou circunstância no mundo. Daí porque lhe parece um contrassenso o reconhecimento das diferenças induzir à negação de uma ideia geral da condição humana (BOEIRA, 1999, p. 57).

Portanto, é claro que Rousseau realiza em toda sua obra – e na *Carta a d’Alembert* não poderia ser diferente, pois é onde realiza a crítica ao teatro e sua instalação em Genebra – a complexidade e a grande importância de encarar a questão da unidade e da pluralidade da condição humana, tanto nas suas inflexões ontológicas quanto históricas. Assim, o homem embora seja uno, o filósofo esclarece que as circunstâncias e os elementos, de distintas maneiras, produzem homens ou, mais precisamente, formas de sociabilidade diferentes. Exatamente por isso, observa Cláudio Boeira:

Quando Rousseau argumenta que os benefícios e os prejuízos do teatro e dos espetáculos não devem ser avaliados em relação ao ‘homem em geral’, mas em relação ‘aos povos para os quais são feitos’ visa, em um primeiro momento, a realçar a perspectiva da observação da pluralidade e das diferenças, não a negação da possibilidade de estudar o ‘homem em si mesmo’. Ou seja, ele está interessado em deslocar o debate do teatro para o plano em que pode observar os espetáculos em relação aos espectadores e aos diferentes povos para os quais são feitos (BOEIRA, 1999, p. 58).

Assim, na crítica de Jean-Jacques Rousseau ao etnocentrismo, ou às ilusões que poderia provocar – inclusive de modificação de gostos e costumes de um povo, como o ideário iluminista em relação ao teatro na República de Genebra –, o filósofo chama a atenção de que o reconhecimento das diferenças não deve comprometer uma ideia abstrata e normativa de homem universal, ou seja, reconhecer os traços distintivos

da condição humana não pode causar o próprio desconhecimento efetivo das diferenças entre os homens no estado social. Dessa forma, o etnocentrismo erra por pretender universalizar o teatro, ignorando o plano da condição humana ideal e desconsiderar a efetiva diversidade das formas de sociabilidade existentes, e como o homem histórico se apresenta nas diversas formas de sociedade, deixando de trazer à tona o reconhecimento das diferenças entre os povos e as virtudes cívicas, que embora não preencham mais as condições necessárias hoje, foram essenciais para a crítica do cidadão de Genebra.

## Referências

ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. Introdução e notas. In: \_\_\_\_\_. *Jean-Jacques Rousseau: Obras I - políticas*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Ed. Globo, 1958.

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

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

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

ENDORE, Guy. *The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire*. Londres: W.H. Allen, 1962.

FAÇANHA, Luciano da Silva. *Diderot e Rousseau: sobre uma suposta conversa acerca dos solitários no romance filosófico moderno*. São Paulo: ANPOF, 2017. p. 231-258. Disponível em: <http://www.anpof.org/portal/images/filosofiadoseculoxviii1-2-2018.pdf>

FREITAS, Jacira de. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. São Paulo; Humanitas/FFLCH-USP, Fapesp, 2003.

GARCIA, Cláudio Boeira. *As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao teatro*. Editora UNJUI, Rio Grande do Sul, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Tradução. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Raça e história*. Tradução: Inácia Canelas. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores),

MATOS, Luiz Fernando Franklin. A filosofia no palco. In: I Curso Livre de Humanidades: Filosofia. Iluminismo e ilustração. Direção: Norma Freire [São Paulo]: Editora Abril, [ca. 2005].

\_\_\_\_\_. *Estética: seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII*. Curso ministrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 16 set. 2009.

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

PRADO JÚNIOR, Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos. In.: PRADO JÚNIOR, Bento. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROCHA, Everardo Guimarães. *O que é etnocentrismo?* São Paulo. Editora Brasiliense, 2006.

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

\_\_\_\_\_. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre o governo da Polônia e sua reforma projetada*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, 1982.

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

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: HUCITEC, 1994.

\_\_\_\_\_. *OC V. De l'imitation théâtrale*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995a.

\_\_\_\_\_. *OC V. Lettre a d'Alembert*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995b.

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

\_\_\_\_\_. *Paradoxo do Espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

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

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VINCENTI, Luc. Rousseau e a ordem da festa. Tradução: Marisa Alves Vento. *Trans/Form/Ação*: revista de filosofia da UNESP. v. 38, nº especial, Marília-São Paulo, 2015. p. 15-25.