

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

**MÁRCIO JÚNIOR MONTELO TAVARES**

**CRÍTICA ROUSSEAUNIANA DA IMITAÇÃO TEATRAL:** da recusa do teatro de  
classe francês ao consentimento da festa

São Luís

2017

**MÁRCIO JÚNIOR MONTELO TAVARES**

**CRÍTICA ROUSSEAUNIANA DA IMITAÇÃO TEATRAL: da recusa do teatro de  
classe francês ao consentimento da festa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho.

São Luís

2017

Tavares, Márcio Júnior Montelo.

Crítica rousseauniana da imitação teatral: da recusa do teatro de classe francês ao consentimento da festa / Márcio Júnior Montelo Tavares. - 2017. 98 f.

Orientador(a): Zilmara de Jesus Viana de Carvalho. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

1. Artes. 2. Degeneração. 3. Representação. 4. Rousseau. 5. Teatro. I. Carvalho, Zilmara de Jesus Viana de. II. Título.

**MÁRCIO JÚNIOR MONTELO TAVARES**

**CRÍTICA ROUSSEAUNIANA DA IMITAÇÃO TEATRAL: da recusa do teatro de  
classe francês ao consentimento da festa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho** (Orientadora)

Doutora em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha**

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Olília Serra**

Doutora em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais, Maria José Montelo  
Tavares e Francisco Xavier Tavares (*In  
memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, o responsável por toda a existência;

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho, pela orientação, ajuda, disposição e paciência na orientação deste trabalho.

Aos professores, Dr. Luciano da Silva Façanha e Dr<sup>a</sup>. Maria Olívia Serra, pelas orientações ao longo da minha jornada acadêmica.

Aos colegas da Turma 2015 do PGCULT, pela troca de ideias e correspondências, especialmente aos rousseunianos e ao Anderson Roberto.

A todo o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, pelos ensinamentos.

Ao corpo administrativo da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, cuja ajuda sempre foi indispensável.

Ao GEPI Rousseau pelos encontros e esclarecimentos.

Aos amigos e colegas que direta e indiretamente contribuíram com este trabalho.

À toda a minha família pelo apoio e entendimento nas minhas ausências.

À Gesselma Quadros Tavares, minha amada esposa, meu porto seguro, que desde o início me incentivou, me deu confiança e compreendeu as minhas ausências.

## RESUMO

Na presente pesquisa de cunho bibliográfico, analisa-se o teatro, sob uma ótica crítica, como imitação da representação social nos escritos de Jean-Jacques Rousseau, tomando como parâmetro a crítica elaborada pelo filósofo genebrino sobre o teatro francês, em especial no que tange a comédia de costumes defendida por pensadores como Voltaire e D'Alembert, bem como sua resposta negativa à questão acerca da contribuição das ciências e das artes para o aprimoramento moral do homem, apresentada no seu *Primeiro Discurso*. Neste panorama, Rousseau destoa de grande parte dos filósofos de seu tempo, mostrando que a arte, em vez de elevar o homem a um patamar moral superior, acaba corrompendo-o, tornando-o vil e apegado a frivolidades e luxos desnecessários a uma sociedade virtuosa. Aliás, diferente do pensamento iluminista corrente, o filósofo genebrino não asseverou que aquela sociedade e aquele momento histórico nos quais ele estava inserido representavam o auge do progresso moral da história da civilização humana, mas, antes, preconizou que o homem tinha entrado em um perigoso processo de degeneração moral, de narcisismo, a partir do qual o outro é tomado como mera projeção de si mesmo. Aborda-se, assim, as considerações sobre o teatro francês tecidas por alguns filósofos iluministas, bem como a resposta dada por Rousseau a D'Alembert na célebre missiva a respeito do verbete *Genebra* contido na *Enciclopédia* de Diderot. Conclui-se que, mesmo reconhecendo a importância das ciências e das artes para a humanidade, Rousseau via tais dimensões do conhecimento como danosas na medida em que serviam a propósitos distorcidos, em especial quando utilizadas como forma de distinção entre os homens. O teatro, concebido nesta perspectiva, tinha como função ser simples distração para as massas, sendo mera caricatura da vida cotidiana.

Palavras-chave: Rousseau. Degeneração. Artes. Representação. Teatro.

## ABSTRACT

In the present bibliographical research, the theater is analyzed, under a critical perspective, as an imitation of the social representation in the writings of Jean-Jacques Rousseau, taking as a parameter the criticism elaborated by the philosopher Genebrino on the French theater, especially in what concerns The comedy of customs advocated by thinkers such as Voltaire and D'Alembert, as well as his negative response to the question about the contribution of the sciences and the arts to the moral improvement of man, presented in his First Discourse. In this panorama, Rousseau disproves most of the philosophers of his time, showing that art, instead of elevating man to a higher moral level, corrupts it by making it vile and attached to frivolities and luxuries unnecessary to a society. Indeed, unlike ordinary Enlightenment thought, the Geneva philosopher did not assert that this society and that historical moment in which he was inserted represented the pinnacle of moral progress in the history of human civilization, but rather preached that the man had entered a dangerous Process of moral degeneration, of narcissism, from which the other is taken as a mere projection of itself. In this way, we are dealing with the French theater considerations of some Enlightenment philosophers, as well as the answer given by Rousseau to D'Alembert in the famous missive on the Geneva entry in Diderot's Encyclopaedia. It is concluded that, while recognizing the importance of the sciences and the arts for humanity, Rousseau viewed such dimensions of knowledge as harmful insofar as they served distorted purposes, especially when used as a form of distinction between men. The theater, conceived in this perspective, had the function of being simple distraction for the masses, being mere caricature of the daily life.

Keywords: Rousseau. Degeneration. Art. Representation. Theater.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>A CRÍTICA ROUSSEAUNIANA ÀS CIÊNCIAS E ÀS ARTES COMO PRESSUPOSTO PARA A CRÍTICA AO TEATRO</b> .....	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>De como as ciências e as artes não contribuem para o aprimoramento das virtudes</b> .....	<b>25</b>
<b>3</b>	<b>O TEATRO FRANCÊS NO SÉCULO XVIII</b> .....	<b>45</b>
<b>3.1</b>	<b>Voltaire: Teatro Clássico</b> .....	<b>49</b>
<b>3.2</b>	<b>Diderot: Drama Burguês</b> .....	<b>53</b>
<b>3.3</b>	<b>Rousseau: A Festa</b> .....	<b>58</b>
<b>4</b>	<b>DA RECUSA DO TEATRO DE CLASSE FRANCÊS AO CONSENTIMENTO DA FESTA: um ato moral e político</b> .....	<b>65</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>89</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>94</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Jean-Jacques Rousseau foi certamente um grande pensador, embora muito contestado em sua própria época. Ao longo do itinerário que percorreu também foi um filósofo pouco compreendido e, por suas reflexões, é talvez um dos mais debatidos, tanto em sua época como na posteridade. Também pode ser considerado um pensador paradoxal, pois suas ideias muitas vezes parecem contraditórias<sup>1</sup>.

Em função da dimensão de sua obra, comentar sobre a importância desse pensador para o movimento iluminista, em particular, e para a filosofia, em geral, soa redundante. De fato, entre os poucos consensos na filosofia está a originalidade dos escritos do filósofo genebrino, em virtude da sua concepção de que o ser humano é considerado naturalmente bom, e que se degenera por força dos costumes e da vida em sociedade, redimindo-se na possibilidade de se autodeterminar.

A degeneração do homem, segundo Rousseau (1978a), tem início com a sua saída do estado de natureza para o de sociedade. Ou seja, quando o homem deixa de ser um ser natural e se torna um ser social, artificial, ocorre a sua degeneração. Na condição original, o homem é portador de dois sentimentos inatos e fundamentais, a saber: o amor de si e a piedade natural. O amor de si inclina o homem à autopreservação e a uma vida introspectiva absoluta, ao passo que a piedade natural indica a capacidade de comiseração em relação ao sofrimento alheio e de identificação com o outro. O desenvolvimento de tais capacidades exige transcendência de si mesmo, empatia e, portanto, uma compreensão de que a vida alheia carrega determinados aspectos presentes em toda a humanidade, o que faz com que percebamos, com o aumento das luzes, que há algo em comum entre nós

---

<sup>1</sup> Sobre esta postura paradoxal rousseauiana, basta observarmos sua crítica acerca das ciências e das artes no seu *Primeiro Discurso* (1750), na qual o filósofo, embora defenda estas duas dimensões da vida humana em sociedade, realiza uma crítica na medida em que as mesmas têm levado à degeneração dos costumes ao longo da história. Neste sentido, autores como Dionizio Neto (2005) e Freitas(2006), dentre outros, indicam a complexa relação que o pensador genebrino tinha com outros filósofos do iluminismo francês, onde alternou um período inicial de cooperação (especialmente com Voltaire e Diderot) com outro posterior de crítica profunda a tais pensadores. Ademais, mesmo elogiando o “homem natural” e criticando o processo de “desnaturação” deste, Rousseau não é ingênuo a tal ponto de querer que o homem retorne ao seu estado de natureza inicial. Critica, contudo, o homem que surge nesse processo de desnaturação, em que a passagem para o estado de sociedade levou a um estágio de desigualdade entre os homens de tal ordem que estes se tornaram “degenerados” (tal tema será discutido ao longo desta pesquisa de forma mais apropriada).

e os outros. A piedade se constitui, pois, como a fonte última da moralidade que se desenvolve no interior da sociedade civil. Apesar de a vida social ser, efetivamente, artificial, aquilo que fornece substrato à moral social é de ordem natural.

Contudo, o processo de civilidade, tal qual se engendrou na história humana a partir da hipotética transposição entre a vida natural e a sociedade civil, produziu um estado de coisas de confusão e de aparências, de tal sorte que houve a hipertrofia do amor próprio, paixão perversa a qual eclodiu no contexto da sociedade civil, no momento em que os homens deixaram de orientar suas existências através do paradigma da natureza e passaram a se ver rompidos com a vida natural. O selvagem, doravante, possuía uma vida internalizada em si mesma, enquanto que o homem social se habituou a uma existência fora de si e, por conseguinte, desacostumou-se a voltar a si próprio. Assim, ao se entregar às convenções sociais e ao estabelecer artifícios para o convívio social, o homem passa a ser não aquilo que é, mas aquilo que aparenta ser. Como se cada um passasse a usar uma espécie de máscara para se mostrar em sociedade. Neste contexto, o homem social é um ator representando um papel que a sociedade lhe impôs, sendo esta (a sociedade) o grande teatro, o cenário no qual vai mostrar o seu “talento”.

O jogo de aparências diz respeito à teatralização da vida social em que o homem confunde ser com parecer, no sentido de que ao sair de si mesmo compara-se ao outro buscando se distinguir por meio de delírios de superioridade, entregue a uma forma de vida exteriorizada que observa os demais, porém com pouca disposição em voltar para si mesmo, em introspecção. O homem, nesse sentido, atua no teatro social preocupado em adquirir honrarias, reputação, prestígio e fama, quando o que se torna de primeiro interesse não é o que se é, mas o que se parece ser, visto que ao invés de uma valorização da consciência íntima em uma genuína relação consigo, passa a atribuir importância à imagem que irá causar em outros.

São, sobretudo, através dos códigos de civilidade, das regras de boas maneiras, da busca por prestígio social, que os jogos de aparência irão se realizar efetivamente. Pode-se, por conseguinte, falar do mundo como metáfora do teatro cuja trama levou ao protagonismo a figura de Narciso, personificação do amor-próprio, característico do homem, que se destacou a partir dos jogos de máscaras e aparências, o qual cultua vícios tais como inveja, vaidade e orgulho. Narciso é cada um daqueles que encenam a desconsideração da alteridade e da totalidade do mundo, que não se compreendem como partícipes de uma ordem. E dessa maneira,

tomam-se como centro das coisas, regidos pelas opiniões, ao buscarem, avidamente, admiração, não conseguindo transcender o campo da própria vontade individual.

Nas condições iniciais, o homem primitivo norteia todas as suas ações a partir do modelo da natureza, totalmente integrado à ordem do mundo, quando vivia uma existência plena, de amor de si, em consonância com seus ímpetos naturais; ao passo que o homem civil perverte a natureza humana, se envaidece, cultiva sentimento de distinção com respeito aos outros, produz a desigualdade social, enfim, rompe radicalmente com a natureza que outrora fornecia direção ao seu modo de vida, passando a viver em função do discurso, do amor-próprio, das impressões que pode produzir nos outros.

Em relação especificamente ao teatro, com efeito, o pensador genebrino faz duras críticas ao caráter frívolo que a sociedade europeia em geral e a francesa, em particular, impôs a esta dimensão artística. E aqui mais um paradoxo presente na obra de Rousseau: ao mesmo tempo em que escrevia peças teatrais, criticava o espetáculo no qual essa forma de representação artística foi transformada. Para Rousseau, longe de contribuir para a melhoria dos costumes e da moral, essa “espetacularização” teatral no “Século das Luzes” contribuía para o processo de degeneração do homem, processo que se inicia quando o homem estabelece as bases da vida em sociedade e passa a se tornar um ser moral (artificial) e não mais natural.

É interessante destacar com relação ao teatro que a estética, a representação teatral do “século das luzes” e seus efeitos na sociedade sempre instigaram pensadores de diversas áreas do pensamento humano. Rousseau tem uma resposta clara para a manifestação teatral do seu século: o teatro de classe representado no século do Iluminismo francês aguça o gosto pelo luxo e pelas coisas supérfluas. O homem civilizado busca na arte e no teatro a felicidade e o prazer para satisfazerem suas paixões, mas não percebe que essa felicidade e prazer que tanto almeja não surgem como forma constante, mas apenas momentânea: uma felicidade e um prazer efêmeros.

Em sua crítica feita ao teatro de comédia parisiense, Rousseau quer mostrar aos seus contemporâneos que o espetáculo estabelece-se com o objetivo de gerar pura distração, não contribuindo em nada, ou quase nada, para o aprimoramento moral da sociedade nem levando aos cidadãos a educação e o

senso crítico. Dessa forma, percebe-se que a postura negativa do filósofo genebrino em relação ao teatro é também influenciada pelos seus estudos críticos sobre o luxo e o supérfluo na sociedade, abordados já no *Primeiro Discurso*<sup>2</sup>.

O teatro, neste contexto, se apresenta apenas como pura representação, em que seus tipos caricatos e fúteis mostram de modo frívolo e superficial tanto os vícios quanto as virtudes humanas. A acidez de Rousseau sobre os espetáculos transparece com mais vigor na sua célebre *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (1757), na qual busca desqualificar o verbete *Genebra* esmiuçado por este último na monumental *Enciclopédia*, que Denis Diderot e D'Alembert há muito vinham compilando.

As divergências dos demais pensadores enciclopedistas e Rousseau, no tocante à análise do teatro, residem nas implicações mútuas entre as dimensões ético-estéticas. É certo que o acirramento de ideias entre os filósofos tornou-se matéria a partir das próprias representações teatrais elaboradas por aqueles intelectuais, bem como a partir de textos específicos escritos sobre o teatro. Isto significa que, para além das formulações textuais presentes em escritos com caráter filosófico, o palco, os diálogos pensados pelos teóricos contêm a defesa e a encenação, quando o caso, das teses nas quais acreditavam. Naquela época, indubitavelmente, Voltaire era o maior dramaturgo da Europa, o que lhe permitiu fama e certa autoridade para falar em torno do teatro. Vale destacar que, nesse contexto, o teatro era por demais valorizado pelo público. Voltaire defendeu um teatro que se perfizesse por meio de declamações com a capacidade de tocar o público.

Já para Diderot, por exemplo, o teatro tem, como arte, a função de inspirar a plateia por meio da beleza e da *mímesis*, no sentido de que o teatro produz seu embelezamento através da imitação da realidade, especialmente, por intermédio da reprodução mimética da natureza humana, tomada como boa em si mesma. Apesar de Rousseau também partir do pressuposto da bondade natural humana, o filósofo não acreditou que o teatro pudesse exercer qualquer função,

---

<sup>2</sup> No *Primeiro Discurso*, isto é, no *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750), aparece claramente a associação do luxo à vaidade humana na seguinte citação: “O luxo tudo corrompe, quer o rico que goza dele, quer o pobre que o cobiça. Não se pode dizer que constitua um mal em si mesmo usar punhos de renda, uma roupa bordada e estojo esmaltado. Mas grande mal é fazer caso dessas bagatelas, considerar feliz quem os possui e consagrar o tempo e o trabalho, que todo homem deve a objetivos mais nobres, para pôr-se em situação de adquirir outras semelhantes” (ROUSSEAU, 1978b, p. 344).

significativamente, relevante de educação moral, entretanto, poderia perpetrar um papel negativo à sociedade.

Rousseau era avesso a espetáculos teatrais com uma proposta revolucionária, já que tais festins poderiam recair no campo perigoso do desconhecido, de tal sorte que na falta de um direcionamento os homens poderiam, pois, deslizar a uma situação caótica. Dessa maneira, Rousseau previa as festividades apenas para os casos de afirmação do presente de sociedades sadias, não para exaltar a transformação de uma sociedade carregada de vícios, na busca ansiosa por um melhoramento social no porvir. A imprevisibilidade do futuro com o risco do obscurantismo, fazia, portanto, com que o filósofo genebrino defendesse que espetáculos, nesse caso, fossem totalmente prescindíveis.

[...] se a Cidade não está doente, e só nesse caso a festa pode se dar, a saúde consiste para Rousseau, em aderir ao conhecido, em consagrar o presente. É também na qualidade de *inovação* que Rousseau condena a introdução do teatro em Genebra. [...] É justamente porque a mudança, lance de dados, é imprevisível, porque a inclinação natural do corpo coletivo é sua dissolução, que a festa só será justificada se adquirir uma função conservadora. (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 304-305).

Tal qual destacou Bento Prado Júnior, as festas seriam expressões lúdicas fazendo referência à permanência das boas instituições que operam em uma dada sociedade coesa e solidamente virtuosa. Apesar de que o teatro possui aspectos de variação e pluralidade no que concerne a sua aplicação mediante tempo, espaço, costumes de um povo e temperamento da plateia, a sua função social permanece imutável, isto é, segue invariável a qualidade de o teatro tentar corresponder às expectativas do gosto e das paixões dos espectadores.

Há uma estreita relação entre a estética teatral e o âmbito político, de acordo com Rousseau (1993), uma vez que o teatro move na plateia o sentimento de pertencimento a uma unidade, que faz com que todas as diferenças sejam extirpadas e vigore o posicionamento de igualdade, bem como aquilo que existe de mais comum em todos os indivíduos em razão da natureza humana. O predomínio, em tal situação, não é do amor próprio, que acentua os desacordos e a mesquinhez, mas do amor de si, que inclina à identificação mútua, inclina ao elo social entre indivíduos que compartilham da mesma natureza.

Apesar da eventual mobilização do amor de si ocasionada pelo teatro, usualmente observa-se que a peça teatral é um eficiente meio de modelação do indivíduo por meio da opinião pública e, por consequência, nota-se a hipertrofia da

aparência em detrimento da essência, haja vista que a existência individual, sob o signo da valorização da estima pública, passa a se nortear a partir do julgamento alheio, o que tolhe, sobremaneira, a capacidade espontânea pessoal de exprimir sua essência humana. Na *Carta à D'Alembert*, Rousseau (1993, p.45) explicitou de maneira enérgica seus posicionamentos, tal como expõe a citação a seguir:

Eu gostaria que me mostrassem claramente e sem palavrórios por que meios o teatro poderia produzir em nós sentimentos que não teríamos, se nos fizer julgar seres morais de modo diferente do que nós mesmos julgamos? [...] Ah, se a beleza da virtude fosse obra de 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 de 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.

No excerto, Rousseau deixou claro que a inclinação natural humana à bondade é inata e isto significa que, apesar do homem natural ser movido por seus apetites e por suas paixões, há este sentimento que o impede de observar o sofrimento do seu semelhante de forma impassível. Sendo assim, não é uma educação moral promovida por peças teatrais que irá produzir o apreço pela virtude no espírito humano, ou o desprezo pela crueldade, visto que tal sentimento, tanto quanto o do amor de si, já está presente no homem. Além disso, mesmo o teatro sendo capaz de despertar no espectador a piedade silenciada, ou seja, algum tipo de identificação com o que sofre, não seria suficiente para imprimir neste uma modificação interna capaz de levá-lo a uma mudança de atitude fruto da reflexão, sobretudo por ser este um espaço do entretenimento, da diversão. Com efeito, diz Rousseau (1978a, p. 253), no *Discurso sobre a desigualdade* (1755):

[...] se vê todos os dias, em nossos espetáculos, emocionar-se e chorar por causa das infelicidades de um desafortunado, aquele mesmo que, se estivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo [...].

Quando muito, o teatro fechado serviria, em Genebra<sup>3</sup>, muito mais como

---

<sup>3</sup> Note-se que a investida de Rousseau ao teatro fechado é dirigida especialmente à sua instalação em Genebra, posto que é levado em consideração por ele o tipo de conjuntura política, social, econômica e cultural que ali prevalecia. A avaliação do genebrino era a de que a exibição desse tipo de espetáculo era incompatível com tal conjuntura, sendo, pois capaz de levar a grandes malefícios como à corrupção dos costumes, desequilíbrios na economia, dentre outros. Claro está que sua interdição ao teatro se limitaria a Estados que possuíssem situação semelhante a de Genebra, a outros, porém, como a Córsega ou a Polônia, que gozavam de outra situação, não se aplicaria exatamente a mesma crítica. O teatro em si não representa de uma vez por todas uma ameaça, tampouco o que é afirmado na *Carta à D'Alembert* pode ser universalizado indistintamente

um instrumento de doutrinação, conduzindo o espectador a assimilar o proposto pelas personagens em sua representação sobre os vícios e as virtudes sem o devido crivo da reflexão e da própria liberdade. Ora, não estariam, assim, os genebrinos, na condição de espectadores, delegando seu poder de expressar o que pensam e, por conseguinte, de representarem a si mesmos e até de se autodeterminarem a outrem?

Há que se observar que a crítica de Rousseau aos malefícios da representação não se confina ao teatro, pelo contrário, no que diz respeito à tese rousseauiana da vontade geral, desenvolvida no *Contrato social* (1762), o filósofo nega a representação da soberania. Quer dizer, para ocorrer o exercício da soberania política o povo não deve transmitir seu poder de decisão a um representante eleito, tal como funciona em uma democracia representativa. Caso o povo delegue o poder soberano a outrem, caso aceite ser tutelado por outra autoridade que não a si mesmo, ocorre a violação da sua própria liberdade, implicando na conseqüente servidão do povo. Para Rousseau, o poder soberano é inalienável e, como tal, é vedado que o povo delegue a outrem a soberania, o que equivaleria a transferir o seu poder de decisão. A capacidade de deliberar com liberdade é o que define, em substância, o poder soberano.

[...] para preservarmos a liberdade, não podemos delegar, transferir nossa vontade para ninguém. É importante frisar que a vontade é o lugar da decisão. Quando transferimos a alguém nossa vontade de decidir estamos perdendo nossa autonomia, estamos perdendo nossa maioria, estamos aceitando nossa incapacidade de decidir e estamos aceitando o fato de que precisamos ser tutelados como se fôssemos incapazes. Por isso mesmo, para Rousseau, a soberania do povo é definida como exercício de sua vontade geral. (NASCIMENTO, 2016, p.190-191).

Destarte, somente no exercício da vontade geral há liberdade para o povo, ao passo que a transmissão do poder de deliberação para representantes implicaria a subserviência do povo. Um sistema de política representativa mantém a ilusão de preservação da liberdade quando, em verdade, promove sistematicamente a submissão. Nesse sentido, ao povo só caberia liberdade para escolher seus representantes, nada mais do que isso. Ora, no exercício da vontade geral não é pertinente remeter-se à representação, uma vez que o poder é fluido, não havendo qualquer intermediação representativa. Ademais, conforme Jacira Freitas (2003) a vontade geral unifica, em essência, os homens de múltiplos agrupamentos sociais

---

a todos os povos e culturas, sem se recair no equívoco da homogeneização, equívoco de que é acusado também por Rousseau o teatro francês.

tornando-os ao mesmo tempo ator e espectador.

Nessa perspectiva, deslocando a reflexão para o âmbito da discussão sobre os espetáculos teatrais, tais espetáculos em Genebra contribuiriam significativamente para a perda de autonomia do homem, uma vez que este estaria agindo como espectador, mas não como ator, em analogia com a sociedade civil, como súdito e não como cidadão. Consequentemente, o dano causado por estes seria não apenas da ordem dos costumes, mas também de ordem política.

Como forma de investigar a maneira que o autor realiza este exercício crítico sobre a representação teatral, buscam-se as bases do referido estudo nas seguintes obras: *Discurso sobre as ciências e as artes*, *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* e o livro II de *Júlia ou A Nova Heloísa*, nas quais o filósofo genebrino expõe de maneira contundente sua crítica não apenas ao teatro, mas às ciências e às artes enquanto elementos formadores e lapidadores do caráter humano.

É fato que grande parte da apreciação que Rousseau faz ao seu tempo se encontra evidente em seus escritos políticos. Contudo, para este trabalho, interessa, principalmente, o posicionamento crítico aberto que o filósofo genebrino dirige a algumas figuras mais destacadas do movimento iluminista francês, os já citados Diderot, Voltaire e D'Alembert, com os quais ele rompe definitivamente por inúmeras razões, especialmente porque os considerava demasiadamente vaidosos, ao ponto de se tornarem cegos para o verdadeiro papel da representação teatral na vida do homem: o de servir apenas como distração pueril.

Por conseguinte, a partir da análise de obras como a *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* é possível observar os motivos de seu conflito com Diderot, Voltaire e com o autor do já mencionado artigo-verbete *Genebra* na também citada *Enciclopédia*, em que D'Alembert critica a proibição de peças teatrais nessa cidade. Neste contexto, as palavras de Rousseau ecoaram como nota de repúdio ao projeto dos três filósofos em implementar espetáculos em sua cidade natal, Genebra.

Na obra em destaque, Rousseau expõe suas preocupações em relação aos eventuais danos, sobretudo morais, que a representação teatral poderia provocar no público. Neste sentido, rebate as críticas que D'Alembert faz aos representantes da República de Genebra, por estes não permitirem a encenação de peças do teatro de costumes francês naquela cidade. Desta forma, a *Carta* consolida a ruptura de Rousseau com os filósofos enciclopedistas (Diderot e D'Alembert), cujo principal mentor, ao que tudo indica, era Voltaire. Em outras

palavras, a divergência de Rousseau com relação aos demais filósofos iluministas, no que tange à questão do teatro, aprofundou, por assim dizer, de maneira irreversível o rompimento com estes.

Portanto, no presente trabalho busca-se demonstrar que, para Rousseau, a ideia vigente entre vários filósofos e autores de que o público de teatro tornar-se-ia virtuoso ao assistir peças que supostamente enalteceriam a virtude, na verdade, tinha um efeito contrário. Ou seja, ao levar em consideração apenas o aspecto de entretenimento dado ao teatro, o espectador não se inclinaria a reproduzir a virtude na vida real, tomando-a apenas como representação e não como uma forma de “ser”, mas de “parecer ser”.

Assim, partindo da concepção rousseuniana de que o teatro pode contribuir para intensificar ou até mesmo instaurar o processo de artificialidade nas relações humanas, por si só sintoma da corrupção dos costumes, pergunta-se: em função de que análise poder-se-ia atribuir ao teatro esse poder?

Como hipótese principal, considera-se que na ótica do pensador genebrino, embora o desenvolvimento das ciências e das artes eleve o homem a um grau de conhecimento e progresso técnico extraordinário, também leva à degenerescência quando tomada como diversão ou forma de distinção social. Neste sentido, o teatro, enquanto forma de distração e enaltecimento das frivolidades e vícios humanos, torna-se apenas uma metáfora da representação social, favorecendo, assim, mais a sua subjugação do que a libertação.

Por tratar-se de um trabalho de caráter eminentemente teórico, o método de pesquisa utilizado para desenvolvê-lo é o hermenêutico filosófico, que segundo Grodin (2000, p.27), constitui-se em uma “[...] reflexão acerca da historicidade do próprio ato de compreender e das implicações dessa consciência histórica nos diferentes modos de compreensão em cada época”. Assim, através do método aqui escolhido, a interpretação deve levar em consideração o lapso temporal em que o estudo foi concebido, ao mesmo tempo em que se busca alcançar uma referência contemporânea para o texto e o próprio autor.

Para melhor compreensão, o presente trabalho acha-se dividido em capítulos organizados da seguinte forma: no primeiro capítulo busca-se mostrar os antecedentes que levaram Rousseau a escrever a famosa *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, mais especificamente a crítica sobre as ciências e as artes no *Primeiro Discurso*.

No segundo capítulo serão abordados os principais aspectos do teatro de classe francês<sup>4</sup> no século XVIII, destacando as divergências e convergências de Rousseau em relação ao pensamento dos filósofos iluministas da França acerca do teatro, em especial Diderot e Voltaire.

O terceiro capítulo constitui-se do prolongamento da crítica do *Primeiro Discurso* que se verifica na *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, com destaque para a crítica que o enciclopedista faz à República de Genebra no verbete de mesmo nome, qual seja: a de que naquela República os governantes não permitiam a instalação de teatros de comédia e, assim, não permitiam o progresso das artes no local. E também a crítica rousseauiana à imitação teatral, a qual recusa o teatro de classe e sinaliza de forma positiva ao consentimento da festa pública. Como suporte teórico para a elaboração do capítulo, utiliza-se de forma basilar as obras: *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, o livro II de *A Nova Heloísa* e as obras de comentadores que discutem a questão proposta no referido capítulo.

---

<sup>4</sup> Segundo Bento Prado Jr (1976, p. 11): “[...] a crítica do teatro francês é a crítica política de um teatro de classe que, à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena”.

## 2 A CRÍTICA ROUSSEAUNIANA ÀS CIÊNCIAS E ÀS ARTES COMO PRESSUPOSTO PARA A CRÍTICA AO TEATRO.

Segundo Renata Freitas, Rousseau, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, critica não somente o progresso destas duas dimensões do conhecimento, mas também (e principalmente) os homens de seu tempo, que “[...] envaidecidos por seus conhecimentos, buscavam a distinção em relação aos outros homens e tornavam-se degenerados e apegados em luxos mundanos.” (FREITAS, R., 2006, p.29).

Na mesma linha de raciocínio, Dionízio Neto (2005, p.35), afirma categoricamente que:

Uma das principais críticas do filósofo genebrino referia-se à maneira segundo a qual boa parte dos filósofos iluministas encarava as artes e os espetáculos, que viam tais aspectos da cultura humana sob um ponto de vista moral, ou seja, como essenciais ao aperfeiçoamento do homem. Contudo, estes filósofos, mesmo ‘eruditos’, comportavam-se de maneira condenável do ponto de vista moral. Ou seja, o fato de serem ‘homens de letras’ não impedia que eles, os pensadores iluministas franceses, fossem exemplos de virtude.

Pelo citado, a crítica que Rousseau constrói a respeito das ciências e das artes tem como pano de fundo o contexto histórico no qual se deu o próprio período iluminista, ou seja, aquele que se desenrola na esteira da revolução científica do século XVII, na qual se acentua a decadência do modelo de produção feudal e marca a transição para o modelo mercantilista. Ainda neste contexto, as velhas estruturas feudais já se encontravam em ruínas e já se prenunciavam mudanças radicais em praticamente todos os seguimentos da sociedade europeia, em especial na França. Merquior (1991, p. 73) sintetiza o espírito dessa época com as seguintes palavras:

O absolutismo e as condições de produção do período mercantilista já não atendiam às exigências provocadas pelas novas forças produtivas da Revolução Industrial. O Iluminismo (ou Ilustração) vinha ao encontro dos novos anseios, criticando o absolutismo, a religião e o mercantilismo como elementos limitadores do avanço da sociedade como um todo.

Portanto, a época de Rousseau é das ideias que emergiram a partir do conhecimento científico erigido no século XVII, conhecimento este fomentado pela expectativa de progresso a partir da razão, que em grande medida negava a autoridade da Igreja e o poder divino dos reis, uma vez que via na própria capacidade humana as condições para o aperfeiçoamento científico, político e

mesmo moral.

Segundo Wilhelm (1988), as expectativas do Iluminismo francês com as ciências transparecem de maneira mais contundente na *Enciclopédia*. Sem dúvida, as conquistas no âmbito da ciência – a física newtoniana, nesse aspecto, é paradigmática –, são evidências claras de que é possível ao homem progredir. E isso enche os iluministas de ânimo e otimismo para perseguir, através de empreendimentos como a *Enciclopédia*<sup>5</sup>, o ideal de esclarecimento e, por assim dizer, de autonomia da razão, signo de emancipação humana.

Rousseau, apesar de ter contribuído com a *Enciclopédia* ao escrever o verbete intitulado “Economia Política” e todos os verbetes ligados à música, não se harmonizava com a concepção da maior parte dos espíritos do seu tempo, que viam no progresso das ciências e das artes (e, portanto, da razão) a condição essencial para a melhoria moral, intelectual, econômica e social do homem. Ao contrário, como evidencia no *Discurso sobre as ciências e as artes* e no *Discurso sobre a desigualdade*, o progresso da sociedade, tão defendido pelos iluministas, teria sido, na verdade, responsável, em grande medida, pela perversão da natureza humana, uma vez que o aumento de conhecimentos possibilitou a multiplicação das paixões, bem como a ingerência do vício nestas. Suscitou, por exemplo, a proliferação do amor próprio, da vaidade, do desejo de aparentar para o outro possuir virtudes, sem de fato tê-las. Em outras palavras, à proporção que as luzes foram aumentando a espécie humana foi se desnaturalizando e, por assim dizer, desfigurando-se das condições e sentimentos inerentes à sua natureza, a saber, a liberdade, a piedade e o amor de si. O homem tornou-se, assim, ocioso, covarde, fraco, submisso e insincero.

Em decorrência disso, Rousseau assumiu a tese segundo a qual, em matéria da história das ciências e das artes, a evolução da humanidade não teria

---

<sup>5</sup> A *Enciclopédia* ou *Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios* foi uma obra idealizada por Denis Diderot com o intuito de instruir o leitor, de levá-lo a esclarecer-se e pensar criticamente, explanando, para tanto, através dos verbetes que a integravam, sobre temas diversos. Para isso, contou com a colaboração dos maiores espíritos da época. Pensadores, tais como, Jean D’Alembert, Montesquieu, Claude Helvetius, Étienne Condillac, Condorcet, Holbach, Quesnay, Voltaire e o próprio Rousseau, além de cerca de outros 150 colaboradores, deram sua contribuição para a obra, que entre os anos de 1751 a 1772 alcançaria um total de 28 volumes. Trata-se de um dos maiores empreendimentos do século XVIII voltado para a promoção do aumento das luzes e, por assim dizer, da emancipação e da liberdade humana, quer defendendo o desenvolvimento das ciências, das artes e o melhoramento dos costumes, quer desferindo ataques, por vezes, sutis, porém incisivos ao Absolutismo, à intolerância, às injustiças sociais, às superstições e aos fanatismos religiosos, e, de um modo geral, a tudo que pudesse representar um entrave aos progressos da razão e ao livre pensar.

significado, concretamente, o progresso do gênero humano, porém, antes, tal desdobramento evolutivo teria sido responsável pela decadência moral do homem e não, ademais, pelo seu melhoramento, como criam o pensamento dominante da época e os enciclopedistas, tais como Diderot, D’Alembert e Voltaire.

A tese rousseuniana de que as ciências e as artes estariam a serviço da deterioração do homem marca a ruptura inconciliável com os enciclopedistas, para os quais o filósofo genebrino teria se apresentado como traidor da causa e do sentido de uma obra monumental como a *Enciclopédia*. As rugas não se encerraram por aí, além das conhecidas divergências com Voltaire – o qual dirigia, desde cedo, comentários jocosos e irônicos à obra de Rousseau. D’Alembert, responsável por redigir o verbete “Genebra” no sétimo volume da *Enciclopédia*, acentuou a inimizade entre os enciclopedistas e Rousseau, ao publicar uma passagem provocativa criticando o posicionamento de Genebra em não aceitar o teatro com a justificativa de salvaguardar a juventude. D’Alembert sugeriu que Genebra tinha as condições propícias para refinar a arte teatral, além de que, com uma eventual aceitação do teatro, se tornaria uma cidade melhor, tanto para seus habitantes quanto para os estrangeiros visitantes.

[...] a estadia nesta cidade, que muitos franceses consideram triste por ser privada de espetáculos, seria repleta de prazeres honestos, além daqueles da filosofia e da liberdade, e os estrangeiros não mais se surpreenderiam ao ver que, numa cidade em que os espetáculos decentes e regulares são defendidos, permitem-se farsas grosserias e sem espírito, tão contrárias ao bom gosto quanto às boas maneiras. (DIDEROT; D’ALEMBERT, 2015, p.159).

Rousseau, não só nascido como também residente em Genebra, buscou refutar D’Alembert, afirmando que o teatro, na verdade, não possui nenhum papel substancialmente instrutivo e de benefício relevante para a formação moral dos genebrinos, mas que, com efeito, o teatro poderia desempenhar a função de fomentar os vícios. Dessa maneira, o objetivo último do teatro estaria inclinado ao divertimento, ao entretenimento, o que significaria, por conseguinte, um iminente risco pernicioso, em razão do deslumbramento sedutor, para a vida social baseada em prazeres inocentes e virtuosos. Conforme indicou Carlson (1997, p.147):

O ator, ao praticar a arte de mentir e de apresentar-se sob falsas aparências, é inevitavelmente corrupto, enquanto as mulheres, ao negar sua modéstia natural, também o são particularmente. Se não existe perigo de corrupção, pergunta Rousseau, por que d’Alembert sugere que se use uma regulação sábia? Genebra já tem a única regulação segura: a proibição total dos atores. Se a proibição fosse relaxada, uma regulação 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.

Nessa via, Rousseau preconizou que o único tipo de teatro cabível à Genebra deveria ser próximo a espetáculos ao ar livre, que cultivasse a natureza e a virtude natural, envolvidos com a dança e ginástica. O ataque incisivo do filósofo genebrino acertou em cheio, por assim dizer, o projeto filosófico de Diderot, que sentiu, demasiadamente, a partir daquele evento, as condições desfavoráveis à sua produção intelectual.

Em linhas gerais, a crítica de Rousseau ao otimismo dos filósofos, especificamente, em relação ao progresso da sociedade tão em voga no período iluminista, quando se vivia os efeitos da revolução científica do século XVII, fica evidente tanto no *Primeiro* como no *Segundo Discursos*, quando o pensador genebrino indica que “[...] os filósofos que examinaram os fundamentos da sociedade sentiram todos a necessidade de voltar até o estado de natureza, mas nenhum deles chegou até lá” (ROUSSEAU, 1978a, p.235). Esta passagem refere-se, em grande medida, aos filósofos jusnaturalistas<sup>6</sup>, que defendiam a existência de determinados “direitos naturais” que seriam aprimorados na trajetória humana rumo à civilização. Trata-se, sobretudo, de uma visão otimista sobre o progresso da sociedade e de desprezo pelo “estado de natureza”.

Ressalte-se que o “estado de natureza” em questão é apenas um ponto de partida, de ordem puramente hipotética, no sentido de que se constituiu como um experimento mental, para a análise da sociedade civil que os filósofos contratualistas (Hobbes, Locke e o próprio Rousseau) estabeleceram. Ou seja, tratava-se de conceder uma base de análise lógica, e não cronológica, para a concepção do “pacto social” que rege o homem em sociedade.

Nesse contexto, de acordo com Matos (2008), em Rousseau, os homens reunidos em sociedade contribuíram para o estabelecimento de instituições que, em última análise, passaram a reger suas vidas a partir de convenções ou artifícios que lhes desnaturavam. O amor de si, que em princípio era um sentimento natural, também foi sendo afetado e modificado gradativamente por esse processo. Contudo, o desenvolvimento histórico provocou naqueles homens o desejo de distinção, ou seja, de mostrarem algo que não eram naturalmente e que, em contrapartida, lhes deformavam o caráter.

---

<sup>6</sup> O próprio Rousseau cita entre tais pensadores John Locke, Hobbes, Pufendorf e Hugo Grotius.

Nas palavras do referido comentador:

O atributo, que na sua origem determinava socialmente a posição de cada indivíduo, transformou-se, por seu excesso e deformidade, na faculdade culpada por promover insaciáveis desejos de superioridade e prestígio. É fato que a preocupação com o reconhecimento social é natural à vida em sociedade. O problema começou quando este desejo por reconhecimento se deslocou para uma necessidade de parecer a outrem o que não se é. A inquietação com o eu se transformou em uma preocupação com a aparência. O sentimento do amor-próprio, a que naturalmente estamos todos sujeitos, foi, dessa forma, historicamente decomposto em impostura e fingimento. (MATOS, 2008, p.116).

Com efeito, na obra de Rousseau é facilmente percebida sua antipatia em relação à boa parte dos homens de letras de sua época, entre os quais predominava uma espécie de orgulho que tinham em se distinguirem do restante da população. Neste sentido, Matos (2008) acrescenta que, para Rousseau, a erudição de muitos homens de letras de seu tempo transfigurava-se em pedantismo e menosprezo em relação ao homem comum. Portanto, a razão, em vez de libertar, aprisionava; no lugar de elevar as virtudes, desvirtuava, transformando os homens em algo que não era natural.

Na mesma linha de raciocínio, Renata Freitas (2006) aponta que, para Rousseau, o culto à razão dos pensadores iluministas nada mais era do que a substituição de um senhor pelo outro, isto é, trocaram a crença e a superstição pela razão e pela ciência, continuando assim submissos a um novo senhor. Nessa perspectiva, o homem prosseguiu em sua trajetória de afastamento de seu estado natural, o que o levou a um processo de “estranhamento” em relação a si mesmo.

Ainda de acordo com Renata Freitas (2006), a distinção à qual se referia o pensador genebrino, revelava-se, entre seus contemporâneos, exatamente na necessidade que os filósofos tinham de serem reconhecidos não apenas como “homens de letras”, mas como homens superiores à *plebe ignara*, que formava a sociedade da época. Com efeito, diz este:

[...] A partir do momento em que os homens em sociedade não se reconhecem mais em si mesmos, porém fora de si mesmos por meio do ato de comparação decorrente do sentimento do amor-próprio, suas relações deixam de ser imediatas e passam a ser mediadas pelo gosto do aplauso público, da polidez e da bajulação entre os que querem ser agradados e admirados pela sutileza da filosofia que praticam. É por isso que a crítica que Rousseau dirige ao Iluminismo e à sociedade parisiense da qual ele mesmo fazia parte, se dá, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, por meio da crítica aos homens de letras, na medida em que tais homens subjugam os costumes em prol do aperfeiçoamento das ciências e das artes, com o objetivo obscuro de ser o centro das atenções. (FREITAS, R., 2006, p.102).

Assim, para Rousseau, a vaidade teria sido o móvel que levou muitos de

seus contemporâneos a se interessarem pelas ciências e pelas artes. Neste contexto, a vaidade e o orgulho representavam as correntes que aprisionavam os homens de ciência. Os filósofos, mergulhados em análises sobre o homem, em vez de se afeiçoarem pelo seu objeto de investigação, nutriram profunda indiferença pela humanidade, aumentando cada vez mais seu amor próprio e seu pedantismo, impulsos passionais que o pensador genebrino considerava indignos para a figura de um filósofo.

Ora, por mais paradoxal que isso possa parecer, já que o próprio Rousseau fazia parte do universo dos pensadores iluministas, este acaba por constituir-se em uma voz dissonante em relação ao discurso otimista que impregnava o meio intelectual característico do Iluminismo francês – que girava em torno da aposta na capacidade da razão humana em superar todos os obstáculos que haviam sido erguidos tanto pela antiga ordem social (leia-se, o clero e a nobreza), quanto por aqueles que a própria natureza impunha sobre a humanidade – , haja vista que conclama os homens de letras a refletirem, dentre outras coisas, sobre o artificialismo das relações, consequência da decadência moral decorrente do tão defendido progresso. Contra essa decadência moral, afirma Rousseau (1978b, p.335-336):

Como seria agradável viver entre nós, se a aparência fosse sempre a imagem das disposições do coração, se a decência fosse a virtude, se nossas máximas nos servissem de regras, se a verdadeira filosofia fosse inseparável do título de filósofo! Mas, tantas qualidades muito raramente vão refluídas, e a virtude não anda assim com tanta pompa. A riqueza do ornamento pode anunciar um homem opulento, e sua elegância um homem de gosto: o homem são e robusto é reconhecido por outros sinais; é sob a vestimenta rústica de um lavrador, e não sob os dourados do cortesão que se encontrarão a força e o vigor do corpo. O ornamento não é menos estranho à virtude, a qual é a força e o vigor da alma. O homem de bem é um atleta que tem prazer em combater nu; despreza todos esses vis ornamentos que dificultam o uso das suas forças e cuja maior parte só foi inventada para ocultar alguma deformidade.

O trecho acima expõe a degeneração do homem, degeneração esta que ocorre quando ele passa a dar mais importância àquilo que desejaria ser do que àquilo que realmente é. Neste sentido, o filósofo genebrino demonstra a contradição entre aparência e essência, sendo a primeira fruto, sobretudo, de uma apropriação que o homem de letras faz da ciência com o intuito tão somente de se mostrar erudito sem, todavia, intervir para melhorar os costumes e elevar moralmente o corpo social.

Cassirer (1999) explica que a contundente crítica produzida por Rousseau

sobre as ciências e as artes tinha como fundamento o fato de que estas duas dimensões da engenhosidade humana não serviram para melhorar em nada os valores e a moralidade dos homens de seu tempo. Ao contrário, acabavam levando alguns indivíduos a enaltecer o luxo e, conseqüentemente, a contribuir para o aumento da desigualdade entre os homens, bem como para a deterioração das virtudes. Lembra-se que a principal preocupação de Rousseau com o teatro refere-se exatamente ao fato deste possibilitar a destruição dos costumes, observa-se também que os textos encenados são escritos por homens de letras, diga-se de passagem, muitos deles filósofos.

Nessa perspectiva, os incisivos ataques que serão feitos pelo genebrino ao teatro, em grande medida, são uma consequência tanto das críticas feitas no *Discurso sobre a desigualdade*, quanto, e ainda de forma mais incisiva, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, sendo assim, aborda-se essas críticas com mais vagar a fim de identificar de que modo elas se dirigem a decadência das virtudes, de modo a repercutir, inclusive, na produção intelectual dos próprios filósofos iluministas.

## **2.1 De como as ciências e as artes não contribuem para o aprimoramento das virtudes.**

Machado (1978), em nota de rodapé, na Introdução do *Primeiro Discurso*, esclarece que o tema proposto pela Academia de Dijon é típico da Europa setecentista. Tal período, segundo o autor, foi marcado pela “[...] supervalorização do conhecimento racional como instrumento capaz de restabelecer, no seio da sociedade, a ordem natural observável no cosmo.” (MACHADO, 1978, p.329). Neste contexto, a mencionada instituição francesa, ao propor o tema “O restabelecimento das ciências e das artes terá contribuído para aprimorar os costumes?”, esperava uma resposta positiva à pergunta, ou seja, havia a expectativa de que o vencedor seria quem melhor expusesse argumentos no sentido de enaltecer as ciências e as artes (e, em última instância, a razão humana sairia vencedora do concurso).

Contudo, e surpreendentemente, a obra vitoriosa foi exatamente aquela que respondeu negativamente a pergunta. Para Machado (1978) um dos aspectos que fizeram de Rousseau sair vencedor do concurso fundamentou-se no fato de que o filósofo genebrino atribuiu maior importância à questão moral, deixando em segundo plano a razão. Com isto, Rousseau se coloca na contramão da maioria dos

filósofos iluministas, que estabeleceram a razão como uma nova religião e se opuseram a qualquer outra forma de autoridade que não fosse esta.

Ao responder negativamente à pergunta estabelecida pelos organizadores do concurso, Rousseau (1978b, p.331), no *Primeiro Discurso*, assim se manifesta:

Prevejo que dificilmente me perdoarão o partido que ousei tomar. Chocando de frente com tudo aquilo que desperta, hoje, a admiração dos homens, só posso esperar a censura universal; e não é por ter sido honrado pela aprovação de alguns sábios que devo contar com a do público: também o meu partido está tomado. Não me preocupo de agradar nem aos belos espíritos nem à gente da moda. Em todos os tempos, haverá homens feitos para serem subjugados pelas opiniões do seu século, do seu país e da sua sociedade. Isso faz, hoje, o espírito forte e o filósofo que, pela mesma razão, não passasse de um fanático do tempo da Liga. É preciso não escrever para tais leitores, quando se quer viver além de seu século.

Renata Freitas (2006) afirma que o *Primeiro Discurso* se constitui no ponto de partida para o aprofundamento da crítica rousseauiana presente em obras posteriores, em especial a que ele realiza no seu mais famoso discurso: o que versa sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Para a autora, “[...] a corrupção do homem inserido no ambiente social é tema constante e melhor desenvolvido em obras posteriores.” (FREITAS, R., 2006, p.24). Com efeito, se no *Primeiro Discurso* Rousseau questiona o pretensório aprimoramento do homem ocasionado pelo progresso das ciências e das artes, é no *Segundo Discurso* que o pensador genebrino irá procurar demonstrar a trajetória do homem rumo à degenerescência característica do estado de sociedade.

A base natural a partir da qual Rousseau tece sua crítica à passagem do homem do Estado de Natureza para o Estado de Sociedade encontra-se formulada no seu famoso *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Nesta obra o filósofo genebrino traça uma história filosófica a partir da qual considera a moralidade natural, representada pelos sentimentos de amor de si e piedade, como uma ferramenta de crítica à trajetória percorrida pelo homem primitivo até o encontro histórico com seus semelhantes (FREITAS, R., 2006, p. 44).

A referida autora ressalta que embora esta obra seja a pedra de toque da crítica de Rousseau, que o colocará entre os principais pensadores iluministas e que será a pedra fundamental para seu monumental *Do Contrato Social* (1762), o *Primeiro Discurso* é a primeira manifestação contra os homens de seu tempo, em especial aqueles que consideram a Europa como modelo da civilização humana.

Com efeito, Rousseau, em seu *Primeiro Discurso*, já denunciava a sociedade europeia como impregnada de infortúnios e desigualdades, criticando a pretensa superioridade daqueles que se colocavam acima da maioria em razão de

seu saber e erudição.

Assim, se no *Segundo Discurso* Rousseau traça um histórico sobre a degeneração do homem em sua trajetória do estado de natureza para o da sociedade civil, será no *Discurso sobre as ciências e as artes* que o filósofo primeiro afirmará a degeneração de seus contemporâneos. Crítica esta que, de acordo com Hauser (2003), envolvia tanto a nobreza do Antigo Regime quanto os representantes da emergente classe burguesa da França.

Para Renata Freitas (2006), logo no início do *Primeiro Discurso* o filósofo genebrino até se manifesta favoravelmente à cultura com palavras eloquentes que descrevem a evolução da humanidade desde os tempos mais remotos até seu tempo, ou seja, o período iluminista, marcado pelo surgimento de homens cujos ideais modificariam, sobremaneira, as estruturas da sociedade setecentista<sup>7</sup>.

O elogio mencionado pelo autor se encontra, a propósito, na primeira página do *Primeiro Discurso*, em que Rousseau aparece enaltecendo “as luzes” advindas do progresso proporcionado pelo desenvolvimento das ciências e pelo debate erguido pelo pensamento iluminista em todas as áreas do conhecimento:

É um espetáculo grandioso e belo ver o homem sair, por seu próprio esforço, a bem dizer do nada; dissipar, por meio das luzes de sua razão, as trevas nas quais o envolveu a natureza; elevar-se acima de si mesmo; lançar-se, pelo espírito, às regiões celestes; percorrer com passos gigantes, como o sol, a vasta extensão do universo; e, o que é ainda maior e mais difícil, penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim. Todas essas maravilhas se renovaram, há poucas gerações (ROUSSEAU, 1978b, p. 333-334).

Em nota explicativa, Machado (1978) observa que determinados valores consagrados na época são aparentemente evidenciados por Rousseau, entre os quais o elogio à Renascença, a explicação sobre a necessidade das academias e as referências ao progresso da razão no campo das ciências. Contudo, tais concessões são apenas aparentes, pois é através delas que o filósofo ataca os erros e os vícios dos homens do seu tempo, já que é mais fácil conhecer o universo do que “[...] penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim.” (ROUSSEAU, 1978b, p.334).

Eis, portanto, os fundamentos da crítica que Rousseau estabelece contra as ciências e as artes e, conseqüentemente, contra os homens de letras do “Século

<sup>7</sup> De acordo com Freitas (2006, R., p. 42), “[...] embora o *Discurso sobre as ciências e as artes* seja o primeiro texto de Rousseau, é possível verificar nele a existência da hipótese, ainda que pouco desenvolvida, do estado de natureza presente no *Segundo Discurso*”.

das Luzes”.

Ainda segundo Machado (1978), a aparente tolerância de Rousseau com os valores enaltecidos pelos homens do Iluminismo, especialmente o progresso da razão, se dá em face do genebrino se dirigir a uma Academia que julgará seu Discurso.

Todavia, o pensador gradualmente passa a mostrar sua faceta crítica em relação ao pretenso aprimoramento das virtudes do homem, revertendo assim seus argumentos iniciais. Neste contexto, se num primeiro momento Rousseau demonstra certo otimismo a respeito das ciências e das artes, não demora muito a denunciar os vícios que ambas acabam provocando nos homens, que de virtuosos se transformam em pedantes e orgulhosos da sua condição de erudição.

Ao fazer essa inversão, Rousseau realiza uma contundente denúncia àqueles “homens letrados”, que buscam na sua erudição a distinção e reconhecimento do restante da sociedade. Para Araújo (2009), a crítica do *Primeiro Discurso*, seguida pelas palavras pessimistas do *Discurso sobre a desigualdade*, teria sido o motivo da antipatia de vários filósofos iluministas em relação ao genebrino, que encontrou em Voltaire seu opositor mais contundente<sup>8</sup>.

Portanto, diante da pergunta feita pela Academia de Dijon (“O restabelecimento das ciências e das artes terá contribuído para aprimorar os costumes?”), contradizendo a crença vigente no aprimoramento moral do homem através do conhecimento, Rousseau conclui que as ciências e as artes, embora sejam importantes para a sociedade humana, acabam tomando uma conotação negativa quando levam os homens a se diferenciarem uns dos outros.

De acordo com Starobinski (1991), no *Primeiro Discurso*, as ciências e as artes em vez de promoverem o aprimoramento moral dos homens, acabaram conduzindo-os a um estado de aprisionamento e defesa de convenções sociais que em nada contribuem para virtude.

A este respeito, Rousseau (1978b, p. 334-335) conclui que:

Como o corpo, o espírito tem suas necessidades. Estas são o fundamento da sociedade. Enquanto o Governo e as leis atendem à segurança e ao bem estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que eles estão carregados, afogam-lhes o sentimento

<sup>8</sup> Segundo Araújo (2009), no conto *O Ingênuo*, Voltaire ridiculariza a figura do “bom selvagem” apresentada por Rousseau no *Segundo discurso*. Porém, para o citado comentador, Voltaire já teria se indisposto com Rousseau quando da publicação do *Primeiro Discurso*, na medida em que o genebrino critica severamente os costumes da sociedade europeia setecentista.

dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados. A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram.

A passagem acima, mesmo não citando expressamente o “homem natural” evidenciado no *Segundo Discurso*, já descreve o processo de “desnaturação” do homem presente nessa obra, em que Rousseau magistralmente mostra a trajetória do homem natural em direção à degenerescência que se evidenciava no estado de sociedade.

Esclarece Roland (1987) que no estado de natureza rousseauiano os homens eram semelhantes entre si, sendo a pouca diferença entre eles de natureza física. Tal estado também seria marcado pela ausência de virtudes criadas pela moralidade social, sendo os homens naturalmente bons e possuindo como principal virtude o “sentimento da piedade”<sup>9</sup>. Ou seja, se no estado de natureza o homem é um ser amoral, posto que a moralidade advém da vida em sociedade, por outro lado em tal estado ele era *realmente* bom, sem vícios e sem aparentar aquilo que não era, fato que ocorrerá quando começar a se associar a outros homens.

Assim, com o tempo e a aproximação dos homens entre si, começam a ser estabelecidas relações sociais e o surgimento de determinados costumes e normas. Progressivamente os homens passam a se distinguir entre si, agora não mais numa desigualdade física, mas moral. Inicia-se, pois, o processo de degeneração que culminará na dominação do homem pelo homem, bem como do homem em relação aos vícios, aos luxos, ao envaidecimento e desejos mundanos. Neste ponto, ele já está completamente corrompido (ROLAND, 1987).

Segundo Rousseau, no *Discurso sobre a desigualdade*, o homem social é constantemente submetido à vigilância e ao julgamento por outros homens; suas ações deixam de ser naturais, sendo agora pautadas pelos costumes, boa parte deles, degenerados. Nesse contexto, os indivíduos que vivem sob essa perspectiva do outro buscam a distinção e o reconhecimento, agindo somente em função disso.

---

<sup>9</sup> Rousseau refere-se primeiro à piedade no *Discurso sobre a desigualdade*, no qual a define como um aspecto da natureza anterior à sua concepção moral, em especial à moral cristã, entendendo-a como uma: “[...] disposição própria de seres tão fracos e sujeitos a tantos males como o somos; virtude tanto mais universal, tanto mais útil ao homem que lhe é anterior ao uso de qualquer reflexão, e tão natural que os próprios animais dela apresentam provas sensíveis algumas vezes” (ROUSSEAU, 1978a, p.254). A definição de piedade também se encontra presente no *Ensaio sobre a Origem das Línguas* no seguinte trecho: “[...] A piedade, embora natural no coração do homem, permaneceria eternamente inativa sem a imaginação que a põe em ação. Como nos deixamos vencer pela piedade? Transportando-nos para fora de nós mesmos, identificando-nos com o seu sofredor”. (ROUSSEAU, 1978d, p.164).

Nas palavras de Renata Freitas (2006, p.41):

Antes dependentes apenas de si mesmos para saciar suas necessidades, os homens passarão a se submeter, com o intuito de não se sentirem excluídos, aos juízos de quem com eles conviver. Este será o exato momento da entrada corrompida na sociedade, ou seja, o momento em que o vício do amor-próprio, uma degenerescência do amor de si que atua como uma força psicológica sobre os homens, estabelecerá a força da mentira e da aparência como o tipo de relação que eles travarão entre si.

Com isto, prossegue a autora, Rousseau estabelece a hipótese de que as artes exercem uma espécie de controle sobre os indivíduos vivendo em sociedade, tal controle desnatura o homem e o faz infeliz quando não é reconhecido pelos seus pares. “As graças sociais e culturais que eventualmente tenham advindo das luzes são quase sempre anuladas pelo vício do *amor-próprio*” (FREITAS, R., 2006, p.42).

Buscando na história os fundamentos para a confirmação da hipótese de que os costumes e as artes levam à degeneração do homem, Rousseau, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, cita várias épocas e civilizações, como Roma, Egito e Grécia, dentre outros povos, que após alcançarem o ápice de desenvolvimento das artes, envaideceram-se e se degeneraram, tornando-se assim arruinadas e enfraquecidas por disputas vãs entre seus líderes mais proeminentes.

Ainda segundo o filósofo genebrino, inúmeras são as citações de historiadores e filósofos que atestam que o aprimoramento cultural daqueles povos possuiu estreita relação com a conseqüente degeneração cultural deles. A seguinte passagem é bastante esclarecedora neste sentido:

Sócrates começou em Atenas, o velho Catão continuou em Roma a deblaterar contra estes gregos artificiosos e sutis que seduziam a virtude e afrouxavam a coragem de seus concidadãos. Mas continuaram a prevalecer as ciências, as artes e a dialética; Roma encheu-se de filósofos e oradores, descuidou-se da disciplina militar, desprezou-se a agricultura, adotaram-se certas seitas e esqueceu-se da pátria. Às sagradas palavras liberdade, desinteresse, obediência às leis, sucederam os nomes de Epicuro, Zenão e Arcesilas. ‘Depois que os sábios começaram a surgir entre nós’, diziam os próprios filósofos, ‘eclipsaram-se as pessoas de bem’. Até então os romanos tinham-se contentado em praticar a virtude; tudo se perdeu quando começaram a estudá-la. (ROUSSEAU, 1978b, p.340).

Assim, quando transformadas em elemento de distinção e orgulho, as ciências e as artes, em vez de aprimorar os povos, tornam-se fontes de infortúnios e misérias, mais ainda quando o estudo da virtude tomou uma dimensão maior do que sua prática, o que culminou na decadência moral da sociedade.

De acordo com Cassirer (1999), em seus escritos Rousseau valoriza a simplicidade e a vida idílica, desprezando os luxos, as vaidades, as distinções, as convenções sociais, acrescentando-se a estes o desprezo pela exaltação da sabedoria

existente tanto no passado como entre seus contemporâneos. Evidentemente essa degeneração só poderia decorrer do fato das ciências e das artes tornarem-se o centro da vida social, deixando de lado outros aspectos da dimensão humana como a religião e as virtudes, como a piedade e a amizade.

Depreende-se que, pela ótica de Rousseau, quando se tornam fonte de decadência moral, as artes deveriam ser extintas (ou revistas), na medida em que causam sérios danos ao caráter humano, fazendo com que as pessoas finjam ser o que não são, tornando-se mentirosas e vis. Dito de outro modo, as ciências e as artes, tais como se desenvolveram, ao longo da história, possibilitaram, de maneira tenaz, a inclinação do homem à hipocrisia, à medida que o distanciamento entre o discurso e a prática intensificou-se a tal ponto que a sociedade passou a valorizar o espectro da aparência, secundarizando o “ser”, permitindo, assim, que paixões perversas fossem comuns ao homem civilizado.

Essa aversão em relação às artes, no entender de Salinas Fortes (1995), teria origem no próprio processo de degeneração e falsidade presente no Antigo Regime, sendo tal processo verificado até mesmo dentro do movimento iluminista. Para o autor, “[...] é muito mais sobre seu tempo do que sobre qualquer outro que Rousseau almeja expor seu ponto de vista.” (SALINAS FORTES, 1995, p.63). Matos (2009, p.6) segue numa linha de raciocínio semelhante ao afirmar que:

[...] Ainda que invasões e crimes bárbaros não tenham ocorrido na França do século XVIII, os ataques verbais promovidos pelos *philosophes* são tão cruéis quanto as iniquidades que ocorreram nos tempos de magnificência e brilho de alguns Estados de outrora. Daí ele pretender transpor a distância dos lugares e dos tempos para, a partir daí, constatar o que se passa sob seus olhos. Diante desta transposição fica fácil para ele entender que o Iluminismo – um movimento histórico no qual os indivíduos são transformados em sujeitos que não expõem verdadeiramente o que pensam e o que sentem, e cujos relacionamentos estão baseados no rebaixamento do mérito, na comparação vaidosa e no rebuscamento das discussões travadas em público – repete, sob outros nomes, as mesmas atitudes destes períodos áureos. Por isso torna-se manifesta para Rousseau ser a *polidez*, um mau defeito da cultura que reina entre os valorizadores das letras, a principal característica a partir da qual o Iluminismo mostra toda sua fragilidade. Ainda que os sábios não sejam polidos, eles forçosamente alimentam nas rodas e salões uma atmosfera de cortesias e afabilidades. É ela que os transforma em seres massificados, seguidores de usos e maneiras padronizados, com suas particularidades ocultadas pelo desejo de se mostrarem como querem ser vistos e nunca como o que de fato são.

Starobinski (1991), por sua vez, também aponta na direção da ambiguidade entre “ser e parecer” denunciada pelo filósofo genebrino. Em outras palavras, Rousseau cedo percebeu que nos círculos sociais mais elevados e, em especial, entre os homens eruditos de sua época, não era a natureza (caráter) dos

indivíduos que determinava sua forma de agir, mas as convenções e o olhar dos outros homens. Assim, todos eram “atores” representando um papel e escondendo aquilo que pudesse ser reprovável socialmente. Nas palavras de Rousseau (1978b, p.348), no *Primeiro Discurso*:

Não mais amizades sinceras e estima real; não mais confiança cimentada. As suspeitas, os receios, os medos, a frieza, a reserva, o ódio, a traição esconder-se-ão todo o tempo sob esse véu uniforme e pérfido da polidez, sob essa urbanidade tão exaltada que devemos às luzes de nosso século.

Eis, portanto, o esteio que Rousseau utiliza como base de sua crítica aos intelectuais de seu tempo. Para o pensador genebrino, os saberes e o cultivo das artes, quando utilizados como forma de autoafirmação e instrumento de bajulação, em nada contribuía para o aprimoramento da sociedade. Muito ao contrário, serviriam como caminho para decadência do homem, que se tornaria hipócrita, falso e artificial. Na verdade, em sua ótica, ao invés de ocultar os vícios sobre uma capa falsa de virtudes, seria mais vantajoso para a coletividade se as pessoas mostrassem quem são de verdade, pois assim a sociedade teria mais segurança se conseguisse identificar quem não era efetivamente virtuoso em suas intenções.

Contudo, para Rousseau, entre a elite intelectual e econômica de seu tempo os vícios não apareciam de forma explícita, mas transmutados como virtudes, em que várias pessoas tinham uma vida dupla: em público apareciam como virtuosas e sábias, mas em essência eram mesquinhas e vis, ocultando-se sob o “[...] crime do fingimento, cujos métodos, vis e rasteiros, diferenciam-se de alguns outros crimes que, mais diretos, se mostram muito mais altivos” (ROUSSEAU, 1978b, p.346).

Segundo Araújo (2009), o ataque muitas vezes velado e em outras ocasiões explícito, promovido por alguns filósofos iluministas contra outros pensadores do mesmo período e contra algumas instituições daquela época (como o clero, por exemplo), causava muito desconforto ao pensador genebrino. “O próprio Rousseau foi alvo do veneno de parte dos filósofos iluministas, especialmente Voltaire, que ora o fustigava diretamente, ora o atacava de forma enviesada.” (ARAÚJO, 2009, p.6).

Na mesma direção, Wilhelm (1988) destaca que o embate entre pensadores do período da Ilustração provocou muitas intrigas no meio destes. Nesse contexto, o que inicialmente deveria ter sido um movimento de oposição à opressão sofrida pelos cidadãos daquela época, promovido por homens de saber

destacado e que poderiam levar a uma revolução moral e à criação de valores e costumes mais elevados, acabou se tornando uma confraria de pessoas embriagadas pela sua própria erudição e vaidade, enfraquecendo, assim, o movimento iluminista, como afirma Wilhelm (1988, p.27):

Tamanho é o espírito loquaz das produções intelectuais que reinam em sua época, que Rousseau acaba se dando conta da crítica vazia e fingida que os iluministas fazem ao Estado. O genebrino, ao identificar diretamente a conseqüente crise de sua tirania, não perde tempo em postular para ela uma solução pela via da tomada de consciência e da prática da virtude.

Com efeito, Rousseau denuncia no *Primeiro Discurso* o “vazio” de várias obras que se mostravam “eruditas” em sua forma, mas pobres de conteúdo. Tais obras seriam mais auto elogiosas do que de fato críticas em relação às instituições que pretendiam criticar. Em relação a esta questão, o filósofo não poupava ataques à hipocrisia que se evidenciava em grande número de pessoas que tinha a filosofia como atividade:

Reconhecei, pois, a pouca importância de vossas produções e, se o trabalho dos mais esclarecidos de nossos sábios e de nossos melhores cidadãos nos proporciona tão parca utilidade, digam-nos o que devemos pensar dessa chusma de escritores obscuros e de letrados ociosos que, em pura perda, devoram a substância do Estado. (ROUSSEAU, 1978b, p.346).

Segundo Cassirer (1999), mais que mostrar como se deu a jornada do homem do estado de natureza em direção à vida em sociedade (que será o objetivo do *Segundo Discurso*), no *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau denunciava a decadência da sua própria época. Tal decadência, ainda de acordo com Cassirer (1999), seria conseqüência do desprezo que muitos homens de letras, apoiados por boa parte da própria nobreza, dispensavam em relação a tudo que não aparentasse sofisticação, isto é, desprezo para com a simplicidade e a naturalidade.

Nesse contexto, os círculos filosóficos daquela época, apesar dos esforços em aparentar unidade, não conseguiam evitar o embate quando estava em jogo o prestígio pessoal diante da opinião pública, como escreve Renata Freitas (2006, p. 18):

Rousseau, com o objetivo de chamar atenção para o que está claramente criticando, utiliza-se da retórica para interpretar o destino de quem, para ele, era um amante da ignorância que estava longe de jactar-se de sua sabedoria: Sócrates.

Assim, transportando os ensinamentos do filósofo grego para o contexto da ebulição do conhecimento presente no aclamado “século das luzes”, Rousseau conclui de forma irônica que o ateniense teria sofrido muito mais junto aos pensadores iluministas do que sofreu na Antiguidade Clássica: “É verdade que,

entre nós, Sócrates absolutamente teria bebido cicuta, mas teria bebido, num copo ainda mais amargo, a zombaria insultante e o desprezo cem vezes pior do que a morte” (ROUSSEAU, 1978b, p.340).

Além de apresentar o contexto do Período Clássico da filosofia grega como exemplo, Rousseau também se refere à realidade de Roma, que era herdeira da cultura helênica. Neste sentido, inicia pela pergunta sobre o que Fabrício, cônsul e censor romano do século III a. C., faria se visse Roma, depois de sua morte, “virtuosa e ingênua” em sua época, “[...] pomposa, luxuosa, frívola e corrompida pelas artes [...]” (ROUSSEAU, 1978b, p.341). Fabrício apareceu como uma figura retórica, personificada no texto rousseauiano intitulado *A prosopopeia de Fabrício*, neste, por meio da imagem do cônsul romano, o autor expressou sua lamentação quanto à corrupção dos costumes da civilização.

Fabrício representava, não obstante sua posição social, o espelhamento da simplicidade e da prudência de quem era consciente da degradação dos costumes perpetrada pela sociedade. Inquieto com a questão em torno da qual se debruçou para compreender se a implantação das ciências e das artes contribui para a purificação, por assim dizer, da moral e dos costumes, Rousseau elaborou de imediato o texto *Prosopopeia de Fabrício*, gênese do famoso *Primeiro Discurso*, que teve sua produção incentivada por Diderot, a quem Rousseau havia apresentado o texto sobre Fabrício.

Portanto, na ótica do filósofo genebrino, conforme expresso no *Discurso sobre as ciências e as artes*, a simplicidade de civilizações semelhantes à de Roma quando em seu período áureo também acabou destruída por invasões de artistas, poetas, filósofos e escritores diversos. Tais homens promoveram a vaidade, desvirtuaram os mais simples, enalteceram o luxo e desprezaram tudo que não fosse apresentado em vestes de luxo. Nas palavras de Renata Freitas (2006, p.64):

A vontade do homem de comparar-se a outros e de envaidecer-se por sua melhor desenvoltura artística e filosófica pode ser considerada, de acordo com a tese defendida por Rousseau no primeiro *Discurso*, um dos maiores vícios humanos em sociedade. Sendo este desejo, que nasceu em tempos passados, mas que se desenvolveu em sua época, que ele visa criticar e combater.

A autora destaca ainda que, quando Rousseau se aprofunda sobre a questão proposta pela Academia de Dijon, isto é, se o desenvolvimento das ciências e das artes contribuía para o aprimoramento das virtudes no homem, o conhecimento dos fatos históricos das várias civilizações que alcançaram o auge e,

posteriormente entraram em decadência, levou o pensador genebrino a concluir que elas trouxeram muito mais malefícios que benefícios à sociedade.

Com efeito, o próprio Rousseau (1978b, p.346) afirma tal condição:

Para conciliar essas contradições aparentes, basta examinar de perto a vaidade e o vazio desses títulos orgulhosos, que nos ofuscam, e que damos, em plena gratuidade, aos conhecimentos humanos. Consideramos, pois, as ciências e as artes em si mesmas, vejamos o que deve resultar de seu progresso e não hesitemos em concordar sem restrições quando nossos raciocínios estiverem de acordo com as induções históricas.

Renata Freitas (2006), contudo, indica que, mesmo traçando um paralelo entre a degeneração moral do homem e o aprimoramento das ciências e das artes, esta relação não se configura como sendo de causa e efeito. Ou seja, o desenvolvimento das ciências e das artes não necessariamente leva ao desvirtuamento do homem. O que Rousseau afirma, segundo Renata Freitas, é o fato de o aprimoramento das ciências e das artes estar vinculado não a um propósito elevado pelos homens de letras, mas à vaidade e ao desejo de reconhecimento destes homens. Assim, “[...] Rousseau desejava que as ciências e as artes tivessem nascido de uma pura inocência ou de uma curiosidade desinteressada.” (FREITAS, 2006, p.66).

A este propósito, Rousseau alerta que diversas áreas do conhecimento surgiram em razão de interesses egoístas ou do obscurantismo: “A astronomia nasceu da superstição; a eloquência da ambição, do ódio, da adulação, da mentira; a geometria da avareza; a física de uma curiosidade infantil; todas elas, e a própria moral, do orgulho humano.” (ROUSSEAU, 1978b, p.346).

Segundo Cassirer (1999), para Rousseau, no lugar da bajulação e da distinção, as artes deveriam ser colocadas em prol de algo mais elevado, como a melhoria da sociedade, o esclarecimento, a libertação do homem e a valorização das relações verdadeiras, além da amizade e da paz entre eles. Outrossim, a busca por ornamentos e objetos pomposos se configura como meio que materializa um comportamento mesquinho, fútil, inadequado com respeito à ordem natural do mundo, a qual os homens deveriam guiar suas ações.

Nesse contexto, Rousseau, no *Primeiro Discurso*, volta a enaltecer as artes pelo fato de estas poderem servir a propósitos mais grandiosos, podendo mesmo tornar-se um meio para a constituição de uma sociedade mais plena e feliz. Isto seria possível, por exemplo, se o aprimoramento das ciências e das artes estivesse em harmonia com o poder constituído. Ou seja, se os homens de ciência

se harmonizassem com a autoridade:

[...] Se o poder estiver sozinho de um lado e, de outro, sozinhas as luzes e a sabedoria, os sábios raramente pensarão grandes coisas, príncipes mais raramente farão belas coisas e os povos continuarão a ser abjetos, corrompidos e infelizes. (ROUSSEAU, 1978b, p.348).

Portanto, Rousseau, na referida obra, defende a aliança entre as artes e as esferas do poder, uma vez que possibilitaria uma sociedade mais justa e esclarecida. Mas tal esclarecimento deveria ser não apenas de uma pequena parcela privilegiada, mas do corpo social integralmente. As ciências e as artes estabelecidas pelo pensador genebrino tornar-se-iam elevadas e possibilitariam uma sociedade de iguais.

Nessa perspectiva, o genebrino indiretamente dirige sua crítica aos filósofos iluministas e a maneira enviesada pela qual eles se digladiavam através das letras. Essa visão negativa de seus contemporâneos foi motivo de vários ataques a ele desferidos. O próprio Rousseau (1978b, p.330) faz uma autocrítica logo no início da obra, quando adverte:

Que será a celebridade? Eis a obra infeliz a que devo a minha. É certo que essa peça, que me valeu um prêmio e me deu nome, será, no máximo, medíocre e, ousa acrescentar, uma das menores deste repositório. Que abismo de misérias não teria evitado o autor, se esta primeira obra tivesse sido recebida como o merecia! Mas era preciso que um favor inicial injusto me trouxesse, aos poucos, uma severidade que ainda é mais injusta.

Para Fernanda Gomes (2006), as repostas que Rousseau apresenta em seu *Primeiro Discurso* confirmam, pela própria experiência, todas as afirmações que este filósofo expõe em relação aos homens de letras de seu tempo. Isto se evidencia ainda mais na reação extremada de seus detratores contra o genebrino, que se indignaram pelo fato dele ter atacado exatamente as letras e os homens que delas dependiam. Ainda de acordo com Fernanda Gomes, Rousseau constatou que a grande maioria de seus detratores não refutava as verdades apresentadas no referido *Discurso*, mas o atacava, porque ele tivera a coragem de expor quão ridículas eram as vaidades e desejos de distinção que estes homens demonstravam. Ademais, muitos o criticavam por inveja do fato de sua obra ter sido laureada com o prêmio oferecido pela Academia de Dijon.

Como prova do ataque dos filósofos iluministas a Rousseau, Fernanda Gomes (2006) reproduz o conteúdo de um escrito do filósofo genebrino em resposta a mais uma crítica:

[...] não estou menos surpreendido com a indiscrição de meus adversários: como ousam demonstrar tão de público o mau humor pela honra que

recebi? Como não percebem o dano irreparável que, com isso, fazem à sua própria causa? Que não se iludam pensando que alguém se vai enganar quanto ao motivo de sua mágoa; se estão aborrecidos por ter sido o meu *Discurso* laureado, não é por ser mal feito, pois todos os dias são premiados outros tão maus quanto esse e eles nada dizem, mas sim por outro motivo, que atinge mais de perto a sua profissão e não é difícil de perceber. Bem sabia que as ciências corrompiam os costumes, tornava os homens injustos e ciumentos, e levavam-nos a sacrificar tudo ao seu interesse e à sua glória vã; acreditei, porém que tal coisa se fazia com um pouco mais de decência e habilidade. (ROUSSEAU *apud* GOMES, F., 2006, p.67).

Portanto, ao criticar os filósofos iluministas, Rousseau não necessariamente se voltava contra o esclarecimento em seu sentido mais profundo, mas contra as especulações que apareciam travestidas de ideias concisas e que foram estabelecidas por pessoas que, por mais conhecimento que possuíssem, usavam tal conhecimento em proveito próprio e não para a coletividade.

Com efeito, para Rousseau, somente importava a estes homens proporcionar às massas obras de distração, cuja leitura agradável e superficial em nada contribuía para elevar a moral e inculcar virtudes. A estes autores, importava apenas o reconhecimento e a conseqüente bajulação de seus pares, além das benesses que tais obras poderiam proporcionar-lhes.

Na visão de Rousseau, esta necessidade de reconhecimento certamente fazia destes escritores os mais vis dos homens, pois seriam movidos por desejos egoístas e vaidades extremas. Estes, portanto, deturpavam o conhecimento em função do amor próprio, enganavam, distorciam para serem adorados, produziam para se regozijarem com as adulações.

A propósito do *Primeiro Discurso*, Prado Júnior (1976, p.12), assim se manifesta:

Para que os indivíduos não se percam em meio a esse emaranhado de obras filosóficas, Rousseau oferece à Academia de Dijon uma resposta que nunca teria sido dada pelos filósofos, qual seja, a de que a civilização não é o espaço em que reina a verdade propriamente dita, mas sim uma verdade camuflada pelo refinamento e pelo luxo da arte. A particularidade deste primeiro *Discurso* se confirma no decorrer do seu desenvolvimento e à medida que seu argumento central se posta como contrário a uma pretensa utilidade das artes, das ciências e, principalmente, da filosofia tão valorizada por seus contemporâneos.

Portanto, o impacto causado pela resposta dada por Rousseau à questão proposta pela Academia de Dijon – “O restabelecimento das ciências e das artes terá contribuído para aprimorar os costumes? –, deu-se em razão do filósofo genebrino tomar rumo totalmente contrário aos outros homens de letras de sua época. Ou seja, ao dar uma resposta negativa à questão, Rousseau surpreende a

todos e, ao sair vencedor com tal resposta, causa furor entre seus pares.

Vale ressaltar que, ao se posicionar de forma contrária às ideias da grande maioria dos iluministas, Rousseau acabou expondo as degenerações morais e políticas não apenas das autoridades políticas e eclesiásticas do Antigo Regime, mas também dos homens que promoviam de forma enviesada a crítica a tais autoridades, ou seja, dos filósofos franceses que escreviam para se mostrarem eruditos, mas que, contudo, não estavam preocupados com a degeneração dos costumes, porém, sobretudo, em evidenciar sua própria erudição.

Assim, destacando-se na multidão em razão de seus conhecimentos, os “homens de letras” se tornavam vaidosos. Suas ideias em nada contribuía para o estabelecimento de uma moral elevada ou para o enaltecimento da virtude em seu sentido puro: o de força diante da fraqueza moral do homem social. Com isto, Rousseau, no *Primeiro Discurso*, denunciava as aparências e a fraqueza de caráter daqueles que se apegavam aos convencionalismos da vida social. Lamentava, também, que pensadores iluministas desperdiçassem tempo com especulações metafísicas, reunindo-se em salões e saraus, entregues ao luxo e às convenções, para debaterem sobre frivolidades.

Parece incomodar a Rousseau, de modo especial, o fato da tão exaltada polidez dos costumes e do decoro terem se convertido numa obrigação, numa espécie de molde universal, tendo isto como implicação direta em uma sociedade transformada em um grande rebanho, que segue obstinadamente os usos, não ousando pensar por si. Quanto a isso expõe o filósofo genebrino:

Atualmente, quando buscas mais sutis e um gosto mais fino reduziram a princípios a arte de agraciar, reina entre nossos costumes uma uniformidade desprezível e enganadora, e parece que todos os espíritos se fundiram num mesmo molde: incessantemente a polidez impõe, o decoro ordena; incessantemente seguem-se os usos e nunca o próprio gênio. Não se ousa mais parecer tal como se é e, sob tal coerção perpétua, os homens que formam esse rebanho chamado sociedade, colocados nas mesmas circunstâncias farão todas as mesmas coisas, se motivos mais poderosos não os desviarem. Jamais saberemos bem a quem nos dirigirmos: precisamos, pois, para conhecer um amigo, esperar as grandes ocasiões, isto é esperar que não haja mais tempo, pois que é precisamente nesse tempo que seria essencial conhecê-lo. (ROUSSEAU, 1978b, p.336).

Assim, o desvirtuamento do homem ocorre à medida que a aparência e a falsidade tomam o lugar da virtude e dos costumes mais elevados. Em tal perspectiva, o homem se torna dissimulado e vaidoso; corrompido pelos vícios e seduzido pelo luxo, torna-se indolente e busca se sobressair sobre seus semelhantes, não pelo que é, mas pelo que tenta parecer.

A passagem acima também remete à ideia de que a corrupção da moral e dos costumes decorre do aprimoramento do saber em função do próprio espírito do iluminismo que preconizava o debate em torno de temas como a política, a moral, as artes e a noção de que a ciência seria a panaceia para todos os males da humanidade. Noção esta que seria estendida ao limite no século XIX com o surgimento de correntes filosóficas como o positivismo e o nascimento das ciências sociais, como a sociologia, por exemplo.

Por outro lado, Rousseau não nega que a ciência possa ser compatível com a virtude, pois o conhecimento, quando eivado de ideias elevadas, contribuiria, sobremaneira, para o aprimoramento moral do homem. Neste caso, a busca pelo conhecimento deve ser no sentido de proporcionar a melhoria social e não a obtenção de *status* diante da sociedade. Rousseau, portanto, dirige sua crítica não à ciência, mas àqueles que fazem da ciência o meio de distinção. Tal afirmação fica bem clara no seguinte trecho: “[...] Não é em absoluto a ciência que maltrato, disse a mim mesmo, é a virtude que defendo perante homens virtuosos.” (ROUSSEAU, 1978b, p.331).

Ao observar o panorama sociopolítico de seu tempo, o filósofo genebrino conclui que seria melhor o homem ter ficado em seu estado natural, no qual era “feliz e sadio”, do que ter “evoluído” para o estado de sociedade, em que se tornou infeliz e doente. Assim, a guerra, a escravidão, os vícios do cotidiano, a mentira e a vaidade, dentre outros males, são problemas que sobrevieram com a criação dos artifícios típicos do homem civilizado, conforme argumentará vigorosamente no *Discurso sobre a desigualdade*.

A natureza, para Rousseau (1978a), no lugar de adversária, deveria ser vista como aliada do homem. Ao tratá-la da primeira maneira, os homens se tornam arrogantes, orgulhosos e cruéis. A presunção de que poderiam vencer a natureza teria sido um dos principais motivos destes terem se tornado escravos de suas vaidades. E no desejo de distinção, tais homens escravizaram também os outros homens.

Para evitar os desvios que estão sujeitos no estado de sociedade, os homens deveriam utilizar-se da razão sem descuidar das verdadeiras virtudes naturais, como a piedade e autopreservação. Rousseau assim explicita seu pensamento sobre os benefícios da relação entre o homem e a natureza: “Consultando-a, o homem tem a propensão de se elevar, afasta-se de uma possível

brutalidade primitiva, que lhe subordinaria ao trabalho exercido, unicamente, pelos seus instintos.” (ROUSSEAU, 1978a, p.276).

Para o filósofo genebrino, ao estabelecer determinadas barreiras ao homem, a natureza age de forma providente, pois os obstáculos por ela impostos serviriam para mostrar ao homem o quão insignificante era a busca por algo que ela, a natureza, realizava tão eficientemente e de maneira simples. Assim, as árvores davam frutos que saciavam a fome e a água, por sua vez, matava a sede. E se ela dificultava a vida em determinados momentos, era para que o homem empreendesse esforços no sentido de valorizar aquilo que conquistava. Contudo, a simplicidade fora desprezada e o homem, ao se distinguir dos outros seres, buscava agora distinguir-se de seus semelhantes, competindo, humilhando e degenerando-se em um ser artificial e vil. Entregue agora aos luxos e prazeres mundanos, empreendia esforços em vão. Com efeito, afirma Rousseau (1978b, p.346), ainda no *Primeiro Discurso*:

O luxo, a dissolução e a escravidão foram, em todos os tempos, o castigo dos esforços orgulhosos que fizemos para sair da ignorância feliz na qual nos colocara a sabedoria eterna. O véu espesso, com que cobriu todas as suas operações, parecia advertir-nos suficientemente de que não nos destinou a buscas vãs.

Eis que a natureza castigava o homem da mesma maneira que a mãe zelosa impunha limites ao filho rebelde. Para Rousseau, os limites se referiam à busca do conhecimento que seus contemporâneos empreendiam, mas que não o faziam por amor à sabedoria, contudo por amor próprio, tornando-se egoístas e cruéis no trato com seus semelhantes.

A natureza vos quis preservar da ciência como a mãe arranca uma arma perigosa das mãos do filho; que todos os segredos, que ela esconde de vós, são tantos outros males de que vos defende e que vosso trabalho para vos instruídes não é o menor de seus benefícios. (ROUSSEAU, 1978b, p.348).

Com essa constatação, Rousseau antecipa em mais de um século a discussão acerca dos limites éticos do conhecimento científico. Ou seja: até que ponto o homem deve penetrar nos segredos da natureza sem causar danos irreparáveis e ameaçar a existência da própria vida na terra? Além disso, o pensador genebrino também alertava para os perigos da intransigência política e moral, que fatalmente acometeria as mentes dos homens quando de posse de um conhecimento fora da ordem natural do mundo.

Necessário lembrar que no mesmo *Discurso sobre as ciências e as artes*

já afirmava Rousseau que no estado de natureza a única distinção entre os homens era de ordem física (e mesmo assim, era uma diferença ínfima), ao passo em que na vida social essa distinção se devia à moralidade. Assim, distinguiam-se entre ricos e pobres, poderosos e fracos, senhores e escravos. Em face disso, os homens tornar-se-iam piores que animais e: “[...] seriam piores ainda se tivessem tido a infelicidade de nascer sábios”. (ROUSSEAU, 1978b, p.348).

Por tudo isso, para o filósofo iluminista em discussão, a felicidade do homem deveria ser buscada em harmonia com os ditames da natureza, não através de artifícios vis e esforços inúteis que levavam à distinção. Conforme estabelecido por Rousseau (1978a) no *Discurso sobre a desigualdade*, a harmonia entre homem e natureza é factível quando aquele não descuida dos ditames da segunda. E a natureza não impõe nada ao homem que ele não possa suportar.

Todavia, para suportar os ditames e limites da natureza, o homem precisa tanto do labor quanto de zelar pela atividade espiritual e buscar os fundamentos das coisas. Esta última é condizente com a prática filosófica que, em última instância, corresponde ao aprimoramento da natureza humana. Isto significa que o homem não deve reduzir-se às simples necessidades fisiológicas, bem como não pode ater-se às coisas materiais. Neste sentido, Rousseau (1978b, p.348), então, escreve: “Como o corpo, o espírito tem suas necessidades. Estas são o fundamento da sociedade, aquelas constituem seu deleite.”

Contudo, para o pensador genebrino o aprimoramento do espírito dos homens de seu tempo não se fundamenta na bondade ou na generosidade, nem na busca de um saber desinteressado. Ao contrário, essa jornada é ancorada na busca pela fama, pelo reconhecimento e distinção, o que levaria à degeneração do próprio saber, ou seja, conforme Rousseau, quando o saber serve à vaidade e não à busca da verdade, ele se torna desvirtuado. Destarte:

Marcada por essa falha na origem, por essa lacuna na interioridade dos homens, as ciências pactuam com pretensões teóricas questionáveis. Essa vã pretensão das ciências que traduz seu maior objetivo inicialmente, o qual reside em encontrar uma resposta capaz de elucidar todos os mistérios do mundo em definitivo, revela-se como o primeiro efeito prático pelo qual elas, juntamente com todo o saber, se mostram perigosas. (ROUSSEAU, 1978b, p.347).

Seguindo uma linha de raciocínio na qual critica não a ciência e as artes, mas os homens que se apossam do conhecimento para suprir suas vaidades, Rousseau observa que, mais do que perder tempo em discussões estéreis para se

mostrarem para a plateia e se distinguirem dos homens comuns, aqueles que fizeram da ciência sua atividade deveriam se envergonhar de suas atitudes e voltar-se para algo mais digno e elevado: “[...] Quem desejaria passar a vida em contemplações estéreis, se cada um, não consultando senão os deveres do homem e as necessidades da natureza, só desse seu tempo à pátria, aos infelizes e a seus amigos?” (ROUSSEAU, 1978b, p.350).

A propósito da passagem supracitada, percebe-se que, para Rousseau, os homens deveriam fixar o olhar naquilo que de fato importa, ou seja, em buscar não o aprimoramento pessoal, mas o da própria natureza humana, enaltecendo as verdadeiras virtudes e a força da natureza que, em última análise, estavam sendo abandonadas em prol da vaidade e do orgulho.

Desse modo, o homem civilizado vale menos que em seu estado natural. O ser que surge em meio ao artifício da civilidade é fraco, fútil e cego, não enxerga além de seu próprio egoísmo e labora para suprir vícios, sendo o pior deles a vaidade. Insensíveis, vegetam cotidianamente em busca da distinção, imaginando-se afortunados quando são reconhecidos e bajulados pelos demais.

Segundo Rousseau, são exatamente os luxos e os rapapés sociais que tornam os homens escravos, uns escravos das necessidades e os outros escravos daqueles. Em outras palavras, os homens fecharam-se num círculo vicioso do qual é impossível sair se não perceberem o quão inúteis são seus esforços em estabelecer artifícios para subjugar a natureza. Negam sua natureza através de convencionalismos e normas sociais que são ridículos, afinal, nada levarão para o túmulo, quando serão reduzidos à mera matéria morta. Melhor seria, na ótica do pensador genebrino, se empreendessem esforços para viverem em paz e em harmonia, tanto entre si, quanto com a natureza.

Rousseau, portanto, está a evocar as virtudes do homem natural, tais como: a força, a coragem, a bravura e a piedade em relação ao sofrimento dos menos afortunados. De acordo com Dionizio Neto (2005), ao descuidarem destes aspectos naturais e se entregarem aos luxos e às superficialidades da vida social, os homens tornaram-se fracos e degenerados. Os homens ilustrados não apenas não estavam imunes à vaidade e à frivolidade de seu tempo, como demonstravam seu acentuado desejo de reconhecimento, contribuindo, assim, para fortalecê-la.

Neste sentido, Rolland (1987, p.219), por sua vez, assevera que:

O móvel central dos filósofos, que corresponde aos metafísicos, e não todos

os filósofos, já que o propósito de Rousseau não é desfazer-se da filosofia de modo absoluto, reside no desejo, em primeiro lugar, de serem notados. Com isso, eles relegam a preocupação com a verdade, passível de ser obtida, para um plano secundário. Ademais, assentados na condição de ócio, sendo munidos das habilidades intelectivas que lhes são próprias, dão forma a seus paradoxos dignos de desprezo, comprometendo, portanto, as bases geradoras da virtude, que radica no sentimento cívico e religioso. Eles se fazem, assim, protagonistas de grandes vaidades que tocam e rebaixam o que existe de mais sagrado entre os homens, servindo para mantê-los cientes de seus deveres.

O comentário supracitado nos remete ao fato de que Rousseau não negava a filosofia em absoluto. Negava, isto sim, que a filosofia tornava os homens melhores. Para tanto, tomava como exemplo muitos filósofos que foram seus contemporâneos e com os quais manteve inúmeras querelas, com destaque para Voltaire e D'Alembert, talvez seus dois maiores desafetos. Assim, mesmo não citando nominalmente nenhum filósofo, sua crítica implicitamente referia-se a estes homens que, a seu ver, eram vaidosos e orgulhosos demais para perceberem o quão patéticos eram em seus vícios.

Para Rousseau (1978b), os filósofos de sua época seriam bem mais afortunados se no lugar de demonstrarem sua eloquência e vivacidade para ludibriarem as massas mantivessem sua erudição no ambiente privado e aos seus círculos de amigos e familiares, poupando, assim, os outros homens de suas opiniões vis:

Filósofos ilustres [...] vós de quem recebemos tantos conhecimentos sublimes, se não nos tivésseis nunca ensinado tais coisas, seríamos, com isso, menos numerosos, menos bem governados, menos temíveis, menos florescentes ou mais perversos? (ROUSSEAU, 1978b, p.339).

A pergunta dirigida aos filósofos remete à seguinte questão: teriam a filosofia, as ciências e as artes trazido benefícios efetivos para o homem? Para o pensador genebrino, a resposta é não. Mais ainda, ao se apossarem das maravilhas proporcionadas pelas ciências e pelas artes, os homens, na verdade, degeneraram. Entregaram-se à vaidade, ao luxo e aos prazeres oriundos das riquezas. Além disso, fomentaram a discórdia e, em meio a tanta riqueza, distribuíram misérias.

A análise inicial do *Discurso sobre as ciências e as artes* revela que havia uma grande preocupação (ou quase obsessão) do filósofo genebrino não apenas com as injustiças de seu tempo, mas também com o fato de que os homens de letras, em vez de buscarem meios de levar ao aprimoramento moral dos outros homens, estavam eles mesmos voltados para fatos sem o menor sentido ou importância, como se discutissem o “sexo dos anjos” e em pouco ou nada

contribuíam para o bem comum. E tal constatação servirá de base para outras obras posteriores.

Portanto, ao traçar um histórico do desenvolvimento das ciências e das artes no seu *Primeiro Discurso*, o pensador genebrino indica haver estreita correlação entre o aprimoramento destas e o aparecimento de vícios e desvios no gênero humano. E, ao se referir aos homens de letras da época como vaidosos e carentes de bajulações, Rousseau acabou rompendo com os filósofos enciclopedistas. Ruptura esta que será definitiva com a publicação da sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*. Em linhas gerais, os pensadores do século XVIII travaram discussões acaloradas em um momento no qual o teatro era bastante valorizado e, portanto, reconhecido pelo grande público.

### 3 O TEATRO FRANCÊS NO SÉCULO XVIII

O século XVIII é considerado como um dos períodos mais turbulentos da história humana, pois seu final culminou com uma violenta crise que, na França, levou à derrocada completa do sistema político e social vigente, além de instaurar uma nova ordem na qual a classe burguesa aparecia como protagonista.

Essa extraordinária transformação, no entanto, começou a ser gestada ainda no começo do século, quando uma formidável atividade intelectual e social erguia o suporte teórico que fomentou o motor da Revolução Francesa.

Assim, enquanto na filosofia nomes como Giambatista Vico, na Itália; Alexander Gottfried Baumgarten e Immanuel Kant, na Alemanha; John Locke e David Hume, na Inglaterra; Montesquieu, D'Alembert e Rousseau, na França; se encarregavam de demolir os últimos alicerces da filosofia medieval, e mesmo da moderna, na ordem literária o classicismo ia gradualmente sendo suplantado pelos ideais românticos.

Muito embora o movimento iluminista não implicasse em uma convergência absoluta de ideias, muito pelo contrário, já que havia posições intelectuais as mais distintas e, conseqüentemente, disputas, discordâncias e até inimizades, a defesa veemente da autonomia da razão e da liberdade de expressão eram traços comuns ao espírito filosófico da época. Nessa perspectiva, a luz capaz de dissipar as trevas sombrias da ignorância, tão combatidas pelos iluministas, era a da razão autônoma, acompanhada, obviamente, pela possibilidade de publicização do pensar.

Para Cassirer (1992), o Iluminismo se caracteriza por projetar para a esfera pública uma nova racionalidade baseada numa crítica que, paradoxalmente, se autolegitima na medida em que não se pretende colocar como verdade definitiva, como no caso dos dogmas religiosos e políticos até então predominantes.

O antagonismo escancarado dos pensadores em relação ao dogmatismo toma mais corpo com inúmeras obras de pensadores franceses como Voltaire, Diderot, D'Alembert, Montesquieu e Rousseau, dentre outros proeminentes filósofos do Velho Mundo. Estes homens, contudo, não realizaram suas críticas sem serem incomodados pelo Antigo Regime: a *Enciclopédia*, iniciada em 1751, foi sistematicamente perseguida em vários países. Voltaire teve de se mudar inúmeras vezes para fugir das autoridades e suas obras foram demonizadas tanto pelo clero

quanto pela realza de várias nações.

Não obstante, frequentes querelas e divergências se instalaram entre tais filósofos. O pensamento acerca do teatro daquele período, por exemplo, apresentava divergências fundamentais, de modo que as discussões que orbitavam em torno dele geraram disputas apaixonadas. A título de fundamentar melhor esse exemplo, utiliza-se sucintamente, a compreensão do espetáculo teatral de três grandes filósofos modernos a fim de perceber seus pontos de atritos. Rousseau, conforme já indicou-se alhures, defendeu que o teatro não possuía uma finalidade pedagógica e tampouco contribuía decisivamente para a educação moral, ao contrário, o espetáculo requeria, para alcançar sucesso, prestígio, fama, a satisfação das paixões dos espectadores, visto que aquilo que a plateia esperava das cenas era a adulação dos seus próprios prazeres corrompidos. Portanto, para Rousseau, o teatro não possuía o poder de mudar uma sociedade corrupta.

Diderot seguiu num caminho inverso, já que ele defendeu o caráter pedagógico da peça teatral, dado que, para ele, o espetáculo possuía uma capacidade peculiar de esclarecimento e instrução. Vale lembrar que, naquele período, muitos dramaturgos defendiam que suas peças ensinavam o zelo pela virtude, combatendo o pensamento corrente da Igreja, que via no teatro uma permanente força em latência capaz de impelir a corrupção dos costumes.

Por meio de seu teatro, Diderot tentou revelar que o grande efeito do espetáculo teatral, quando utilizado de maneira sensata, seria reconciliar o público com a bondade intrínseca à natureza humana. Para tal, era preciso fazer com que a plateia contemplasse um teatro com o mínimo de palavras, que não sobrecarregasse o público com discursos, mas que primasse por expressões faciais, silêncios, ruídos, olhares, os quais concedessem força realista à peça. Assim, com o intuito de produzir um espetáculo realista, Diderot elaborou peças com cenários simples e ações comuns, tal qual explicou Matos (1986, p.24-25), na apresentação da versão brasileira do *Discurso sobre a poesia dramática* de Diderot, que:

Diderot procurou resgatar a importância propriamente espetacular do teatro. Por isso, no Discurso, denunciou 'a pobreza e falsidade dos cenários' ou 'o luxo dos trajes' como sintomas maiores do divórcio entre o teatro e a verdade, restabelecendo a importância do cenógrafo e do figurinista; ou então, atento aos detalhes aparentemente mais desimportantes, exigiu que o poeta dramático fosse 'fisionomista, isto é, que criasse seu personagem e, ato contínuo, imaginasse um rosto para ele.

Com isso, a sugestão de Diderot é que o espetáculo se afaste da

artificialidade e do movimento que em nada tem a ver com a naturalidade dos gestos cotidianos. Parte-se do mesmo pressuposto rousseuniano da bondade natural dos homens, porém, Diderot se distancia do pensador genebrino sobre a qualidade do teatro revigorar a bondade inerente à natureza humana. Para inspirar à virtude, ademais, a cena teatral deve ser fidedigna às ações habituais dos espectadores.

Goulbourne (2010) esclarece que similar à Diderot, Voltaire observou no teatro uma rara capacidade de perpetrar uma educação moral. Com efeito, ele se notabilizou como o dramaturgo mais aclamado de seu tempo, em um período no qual o teatro era um dos veículos mais populares na Europa. O argumento voltairiano consiste em afirmar que os espetáculos teatrais conseguem suscitar o ímpeto moral que se consagra em uma consciência ética, materializando-se em um efetivo comportamento calcado em virtudes. De fato, Voltaire levou a cabo um teatro engajado em defender, através das cenas, o poder que o espetáculo tem de ser uma escola permanente de virtude e de poesia. Para isso, o teatro deve instigar no espectador a reflexão crítica, o uso devido da razão, por vezes colocando no palco textos que atacam o *status quo*, ou, no caso das tragédias, que exortem o temor e a piedade, arrancando lágrimas da plateia, através do processo catártico.

O teatro de Voltaire apresenta diferenças fundamentais com relação ao teatro de Diderot, a começar pela maneira como é exposto o texto. Em Voltaire, há um enfoque nas falas dos atores expressas em formas de declamação e poesia. Outrossim, em conformidade com as explanações de Matos (2009), a performance teatral não deve ter em vistas pura e simplesmente o espelhamento da realidade, como se fosse suficiente o mero reflexo dos atos diários para causar a sensação de identificação no espectador e, por consequência, mover o senso moral humano imutável. Mais do que isso, Voltaire preconizou que o sentido do teatro não é apenas servir de espelho da realidade, mas, sobretudo, embelezá-la, transfigurá-la, destacando assim a força que os espetáculos possuem de transformar a sociedade, modificando, pelo estímulo intelectual, pela incitação à razão, uma plateia viciada, vulgar, e tornando-a uma plateia inclinada à virtude.

Foi no século XVIII que as artes francesas, especialmente o teatro e a literatura (em grande medida engajadas), refletiram de maneira inegável os ideais e as reivindicações que acabaram levando à Revolução. Neste turbilhão de ideias que foi o “Século das Luzes”, inúmeras discussões e debates, tais quais os que se acabou de mencionar acima, foram travados por filósofos e literatos, cada um

tentando estabelecer seu ponto de vista acerca da arte, especialmente sobre seu surgimento e o seu papel na sociedade. Sem dúvida que é nesse contexto que se constituirá a crítica rousseauiana sobre o teatro de classe francês.

A rigor, a terminologia “teatro de classe francês” não é mencionada pela historiografia das artes e tampouco pelos autores que viveram ao longo do século XVIII e que fizeram parte do movimento Iluminista. Contudo, é fato que no “século das luzes” o teatro francês se consolidava como uma atividade que fazia parte da vida social naquele país. Nesta perspectiva, obras de gênios como Molière, Racine, Diderot e do próprio Rousseau, dentre outros, consolidavam a difusão dos espetáculos em todas as classes sociais. Ao analisar o fenômeno, Salinas Fortes (1997, p. 52), escreve que:

A paixão pelo teatro podia ser observada em diversos níveis, indo desde o mais popular, representado sobre tabladros em feiras e praças públicas, às refinadas peças de nomes de grande expressão, passando ainda pelos espetáculos promovidos pela burguesia e representados com exclusividade em algumas casas mais abastadas, especialmente para seus donos e convivas. Com efeito, em toda a Europa setecentista as peças de teatro eram um poderoso veículo de comunicação e influência junto ao público.

O autor complementa afirmando que a atmosfera intelectual e cultural predominante principalmente na Paris da primeira metade do século XVIII influenciou sobremaneira os filósofos da época. De fato, não foram poucos os pensadores que enveredaram pelo caminho do teatro, seja escrevendo peças, seja fazendo críticas e resenhas sobre peças e mesmo sobre o próprio teatro em si. Há de se destacar, neste contexto, a grande influência que alguns filósofos exerciam sobre a sociedade parisiense do século XVIII, especialmente em razão do reconhecimento de nomes como Voltaire, Montesquieu, Diderot e Rousseau, que faziam sucesso tanto nos círculos filosóficos quanto nas ruas de Paris.

Contudo, se faziam sucesso em todas as classes sociais da Paris do século XVIII, muitos destes pensadores, bem como teatrólogos em geral, não eram bem aceitos pelas autoridades francesas. Assim, apesar de toleradas por vários membros da corte, muitas peças eram atacadas pelo seu caráter engajado e pela forma irônica, e muitas vezes até debochada, com que retratavam a nobreza e o clero francês. Os comediantes eram particularmente visados, sofrendo investidas de todos os lados, como bem atesta Wilhelm (1988, p.145):

Os comediantes franceses procuraram um novo local, mas as paróquias se levantaram contra eles. O padre de Saint-Eustache impediu-os de ir para a Rue des Petits-Champs. ‘Não importa aonde vão, é incrível como os padres gritam’, lemos na carta de Racine a Boileau. Eles acabaram se instalando

na Rue Mazarine, apesar dos protestos do terrível padre de Saint-Sulpice, escandalizado por ver um teatro tão perto de sua igreja.

De acordo com Otacílio Gomes (2005), ao longo do século XVIII essa tendência continuou se agravando na medida em que Luís XV e seu sucessor, Luís XVI, não tinham gosto pelas representações e pelas belas artes. Para o autor, essa postura dos reis franceses mereceu uma crítica de Voltaire, que questionou publicamente a corte por não defender as artes e os espetáculos da fúria do clero.

A representação do teatro se fez referência no Iluminismo, dentre outras coisas, porque o filósofo tornara-se poeta dramático, uma vez que almejava representar o pensamento e divulgá-lo através da representação teatral. Ademais, os filósofos acreditavam que o teatro possibilitava o cultivo de bons costumes, possuindo os espetáculos uma utilidade pedagógica, de forma que através das encenações poderiam transformar a realidade social.

Entretanto, instaura-se no séc. XVIII uma querela sobre o teatro, haja vista que os pensadores, naquele momento, se dividiam quanto à maneira pela qual os espetáculos teatrais eram ou não importantes para a realização de um projeto essencialmente pedagógico, bem como quanto aos meios através dos quais se permitiriam o alcance concreto da formação pedagógico-moral dos homens. Concomitante a isso, havia ainda disputas referentes ao valor que as sociedades europeias concediam ao teatro. Voltaire, Rousseau e Diderot, grandes representantes do iluminismo francês, cooperaram direta ou indiretamente para o desencadeamento da aludida querela, além de contribuírem, fértil e decisivamente, com as suas reflexões acerca do assunto. Apresenta-se, pois, na sequência a concepção concernente ao teatro desenvolvida por esses filósofos.

### **3.1 Voltaire: Teatro Clássico**

Voltaire foi um pensador que refutou diversas intolerâncias existentes em sua época. De acordo com Brandão (2008), seu pensamento reformista consiste na concepção conhecida como Liberalismo, especialmente em relação aos direitos individuais, como a liberdade de pensamento:

Voltaire queria defender a liberdade a qualquer custo. Entretanto, tinha de enfrentar a questão do destino e da presciência divina, que não é apenas mais uma objeção à liberdade humana, é a mais forte delas. Voltaire confessa sua dificuldade em lidar com tal problema, mas chega a pensar em afastar a providencia divina para manter a liberdade humana. O esforço em preservar a liberdade do homem em face ao destino não deveria ser

desconhecido do autor, afinal de contas este era um lugar comum do teatro jesuíta do século XVII. (BRANDÃO, 2008, p.112).

Essa liberdade diz respeito, principalmente, ao pensar, isto é, à liberdade de expressão; todavia, Voltaire, é também um crítico incisivo de qualquer tipo de intolerância, defendendo as liberdades civis, de associação e de religião. Gray (1999) destaca ainda que, apesar de criticar veementemente as teorias econômicas do mercantilismo, Voltaire era um liberal, sendo influenciado por diversos pensadores do liberalismo que o levaram a reprovar as instituições políticas monárquicas e a hostilizar o regime absolutista. Em razão deste fato, observara que o sistema político na França beneficiava apenas a nobreza, sendo injusta com os demais cidadãos, especialmente com a burguesia, que “[...] produzia para ser explorada pela classe parasitária [...]” (GRAY, 1999, p.48).

No tocante ao teatro, Voltaire valorizava-o como elemento de sociabilidade. De acordo com Matos (2009), tal valorização se torna evidente quando se observa que grande parte dos escritos deste pensador eram peças teatrais ou textos referentes ao tema. Segundo o autor, nota-se que Voltaire sempre buscou se destacar como o grande nome da dramaturgia do século XVIII, como Corneille e Racine haviam se destacado anteriormente.

[...] Observando-se as peças e cartas de Voltaire<sup>10</sup> fica evidente que ele era um homem de teatro, talvez mais até do que fosse filósofo. Outros pensadores do período, como Rousseau e Diderot, também escreveram peças. Montesquieu não escreveu teatro, muito embora suas ‘Cartas Persas’ se aproximem dele. [...] Voltaire escreve a sua primeira peça de sucesso em 1718, chamada *Édipo*, sob a influência direta dos salões mundanos, que também o levaram a escrever poemas galantes e satíricos. Em 1717, Voltaire se envolveu numa grande briga com o duque de Sully, que usa sua influência para mandá-lo ao exílio. A permanência de três anos na Inglaterra é crucial para o crescimento intelectual de Voltaire, que se corresponde e relaciona com os maiores cientistas e intelectuais do país naquela época (MATOS, 2009, p.9).

Sobre a peça teatral *Édipo* (1718), Voltaire remonta o mito de Édipo, sem incluir grandes novidades, almejando recuperar o cotidiano grego. De acordo com

---

<sup>10</sup>Voltaire (1984, p. 35), nas *Cartas inglesas*, reafirmando a necessidade do refinamento do gosto, portanto, de um elevado padrão de conhecimento cultural, ao invés de padrões rudes e bárbaros, compara as tragédias francesas às inglesas, tratando com menosprezo as tragédias inglesas, acusando-as “[...] de bárbaras, desprovidas de conveniência, de ordem, de verossimilhança [...]”, por possuírem um estilo empolado e artificial, repletas que são de paixões e tolices heroicas, forçosamente empenhadas em agradar ao público, o que para ele acaba por perverter os espetáculos, comprometendo sua ação educativa. Já das comédias inglesas se diz partidário, elogia seu estilo mais natural do que o proposto em suas tragédias. Cita, por exemplo, o Sr. Congreve, cujas peças “[...] se vê a linguagem de gente honesta nas ações de patifes – o que prova que conhecia bem o seu mundo e que vivia naquilo que se chama de boa companhia [...]”.

Matos (2009), a peça converge especialmente para o amor de Filoctetes para Jocasta. Este espetáculo foi aceito de modo triunfal e a partir dele Voltaire inicia o êxito da sua carreira nos palcos.

Voltaire considerava que a tragédia seria uma reprodução de condutas exaltadas, realizada com decência e honradez, em estrofes isométricas, com o intuito de despertar a compaixão e a empatia através do padecimento. Recusava o aspecto doméstico e burguês que despontava na sociedade. Para tanto, valorizou o aspecto catártico da tragédia, no mesmo sentido dos gregos antigos, dado que entendia que a encenação trágica conseguia expurgar as paixões perversas do espectador. Contudo, era preciso ter habilidade para engendrar um espetáculo ao mesmo tempo catártico e que estimulasse a virtude. Nessa via, Voltaire criticou os dramaturgos que imitaram as tragédias shakespearianas, quando deram ênfase às características mais sanguinolentas e imorais das apresentações.

Sabeis que na tragédia de *Mouro de Veneza*, peça muito tocante, um marido estrangula sua mulher no palco, e quando a pobre mulher já está estrangulada, grita que está morrendo injustamente. Não ignorais que, no *Hamlet*, coveiros cavam uma cova bebendo, cantando canções satíricas e gracejando sobre as cabeças dos mortos que encontram, duma maneira digna da gente de seu ofício. Mas o que há de surpreender-vos é que essas tolices foram imitadas no reinado de Carlos II, que, no entanto, foi a idade de ouro das belas-artes e da polidez. (VOLTAIRE, 1984, p.33).

Tal passagem revela, por outros meios, o cuidado com a formação moral que o teatro deve ter em vista. Ora, ao contrário de Diderot e Rousseau, que pressagiam a tendência do Romantismo, Voltaire defendia que a poética do teatro clássico francês acolhia a severidade da teoria dos gêneros, em que cada pessoa preenchia um local determinado.

Conforme aponta Matos, Voltaire asseverou que o teatro é uma forma de expressão cultural capaz de reunir a nação e desenvolver a mentalidade das pessoas com o intuito de cristalizar bons costumes na sociedade, ou seja, “[...] é lá que os estrangeiros vão aprender nossa língua, que nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido.” (Matos, 2009, p. 11). Neste contexto, o teatro seria uma escola contínua de poesia e de virtude na ótica de Voltaire.

À medida que suas peças eram representadas, Voltaire se tornou famoso e angariou vários seguidores. Estes não só aplaudiam suas peças, mas também liam seus livros e buscavam se aproximar de seu espírito inquieto. De acordo com Wilhelm (1988), Rousseau e Diderot, no início de suas carreiras, faziam parte do

grupo de admiradores de Voltaire, tanto que Rousseau, antes de se tornar renomado como filósofo, cogitou seguir a carreira de dramaturgo, enquanto Diderot pensou em ser ator.

Duclós (1999) corrobora o sucesso de Voltaire observando que à medida que suas peças eram representadas, ele atraía cada vez mais admiradores em quase todos os estamentos do Antigo Regime, com exceção do clero, cuja maior parcela o acusava de obscenidades e blasfêmias em seus escritos.

A ruptura com Rousseau, segundo Matos (2009), se deu por ocasião da publicação do *Discurso sobre as Ciências e as Artes* pelo filósofo genebrino, no ano de 1750, pois Voltaire não concordava com o ataque que Rousseau fizera a civilização. Além disso, para Voltaire, conforme *Carta de 30 de agosto de 1755* endereçada a Rousseau, afirma que a vida selvagem, por estar mais próxima da natureza, era melhor que viver na civilização, como fizera Rousseau, era um absurdo.

Como bem afirma Duclós (1999), Voltaire era um defensor ferrenho da ilustração e das letras que marcaram o século XVIII. Assim, a vida civilizada e a educação, seriam responsáveis pelo “desembrutecimento” do homem. Neste contexto, o teatro teria o fundamental papel de instruir, de educar e civilizar o homem.

Assim, depreende-se que o objetivo de Voltaire era tornar o teatro um espetáculo semelhante ao que ocorria na Grécia Antiga, reunindo milhares de pessoas. Desta forma, o teatro seria um instrumento capaz de enfrentar o regime absolutista e servir como um poderoso meio de educação e de socialização. Doravante, o que propôs Voltaire foi, sobretudo, peças teatrais suficientemente eficazes que conseguissem produzir a reflexão da plateia, tal como indica o compêndio da Cambridge sobre Voltaire, particularmente em um artigo escrito por Russell Goulbourne (2010, p. 134-135):

Voltaire cria nas suas peças um interesse dramático e filosófico por meio do debate: põe os personagens uns contra os outros. Levanta no calor da ação dramática, questões que podem depois dar o público uma pausa para o pensamento e a reflexão. Voltaire, sobretudo, tem plena consciência da necessidade de se inscrever um bom drama que captará e sustentará o interesse do público. De fato, é precisamente esse envolvimento do público – temor e piedade na tragédia, riso e diversão na comédia – o pré-requisito para o estímulo intelectual de Voltaire: ao inserir o público na intriga dramática, ele o incita a pensar.

Dessa forma, o intuito de Voltaire era explorar o potencial intelectual da

representação teatral, de tal sorte que o público fosse levado a uma incitação ao pensamento e, com isso, melhorando a capacidade crítico-reflexiva da plateia em refletir a respeito dos seus próprios atos e modo de vida.

É pertinente destacar que, em 1753, Voltaire comprou o castelo das Délices, nos arredores de Genebra, onde o teatro era proibido. Voltaire, assim como fez em todas as localidades em que morou, instalou um teatro particular. Logo o maior dramaturgo francês promoveu espetáculos, onde se reunia diversos espectadores, dentre os quais, cidadãos de Genebra. Inquietos com a situação, os puritanos pastores genebrinos utilizaram suas influências a fim de censurar as representações teatrais de Voltaire, com a justificativa de que as peças significavam um risco à virtuosa cidade de Genebra.

Naquela ocasião, Voltaire recebeu D'Alembert em seu castelo, onde permaneceu em estada por alguns dias, e disse-lhe que estava interessado em desenvolver o verbete sobre Genebra. Irritado com a proibição de seu teatro, Voltaire se lamentou bastante para o amigo. No verbete, elogia-se Genebra, mas com a ressalva de que a cidade deveria ter aceitação pelo teatro em nome da boa formação moral e do progresso das artes. Tal episódio ficou marcado como o estopim para o rompimento entre os enciclopedistas e Rousseau, o qual atribuiu à influência de Voltaire a passagem crítica à Genebra, elaborada por D'Alembert, contida em um dos volumes da *Encyclopédie* organizada por Diderot.

Com efeito, a irreverência e acidez de seus escritos renderam a Voltaire inimigos poderosos, tanto que acabou conhecendo os cárceres da Bastilha e vários exílios, culminando com seu banimento de Paris por Luís XV. De acordo com Duclós (1999), somente aos 84 anos de idade deixaram-no retornar a Paris, sendo acolhido por uma das maiores multidões de toda a história da França.

### **3.2 Diderot: Drama Burguês**

Diderot apontou que o teatro deveria encenar a vida doméstica da burguesia, intermediando as características da tragédia e da comédia clássicas, exibindo aos observadores uma infinidade de sentimentos reais que conheceria no futuro, tanto na “comédia séria” quanto na “tragédia doméstica”. O papel do artista seria conseguir imitar a natureza de modo tão concretamente fidedigno que sua genialidade consistiria menos em produzir uma invenção original que escapasse da

natureza, tal qual ela se apresenta, do que conseguir com perfeição reproduzir por alguma expressão de linguagem artística essa mesma natureza. Sobre a imitação, na *Enciclopédia*, Diderot apresentou uma leitura que certamente possuía raízes bastante profundas na tradição clássica:

*Imitação é a representação artificial do objeto. A cega natureza nada imita. Se procede mediante vozes articuladas, a imitação chama-se discurso, e este é oratório ou poético. [...] Se procede mediante sons, a imitação chama-se música. [...] Se procede mediante cores, a imitação chama-se pintura. Se procede com a madeira, a pedra, o mármore, ou outro material similar, a imitação chama-se escultura [...] Os que criaram a arte não tiveram outro modelo além da natureza. Os que a aperfeiçoaram não foram, a rigor, mais do que imitadores dos primeiros (DIDEROT; D'ALEMBERT, 2015, p.344).*

No século XVIII, Diderot fundou o drama burguês, gênero calcado na representação de personagens fieis à realidade, cuja tônica seguiria o objetivo de abordar os costumes, a linguagem e o sentimento da burguesia. O poder de convencimento, em relação ao público, em função das cenas tão próximas à realidade burguesa poderia, pois, assumir, segundo o filósofo, de forma exitosa seu papel educacional, na direção de garantir, a um só tempo, que a plateia se sensibilizasse e que refletisse criticamente a respeito das questões da sociedade.

*As peças honestas e sérias sempre alcançarão êxito, mas certamente ainda mais entre os povos corrompidos do que em outra parte. Indo ao teatro eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela (DIDEROT, 1986, p.39).*

Nessa via, o pensamento de Diderot teria por fio condutor a ideia segundo a qual o melhoramento do homem dependeria, pela via teatral, da inspiração pela virtude, ou seja, do exemplo que atitudes nobres, honestas e justas das personagens poderiam conceder ao espectador. Daí a clara importância de um realismo nas ficções do teatro. É importante lembrar que, tal como Rousseau, Diderot compreendeu que o homem é dotado de uma bondade natural, de modo que são as convenções sociais pífidas que podem corromper a natureza humana.

Diante de uma cena tocante, com personagens de elevação moral, o espectador pervertido sairia da sessão teatral menos impelido a praticar o mal, já que a sua bondade, intrínseca à natureza humana, teria sido estimulada. Foi nesse contexto que o filósofo indagou: “O que nos comove tanto quanto a narrativa de uma ação generosa? E que desgraçado ouviria friamente as lamúrias de um homem de bem?” (DIDEROT, 1986, p.43). A plateia não ficaria impassível em face à emulação do sofrimento de um inocente, bem como não permaneceria indiferente quando

exposta à encenação de um ato de grandeza exemplar. Casos como estes revelariam a inclinação natural à bondade do gênero humano, mas que precisaria de um estímulo recorrente por uma via pedagógica.

Para o autor, era fundamental que as personagens representassem ações que estivessem mais próximas da plateia a fim de que o exemplo de virtude encenado no palco conseguisse suficientemente surtir efeito em um público que buscasse se reconhecer nos mais elementares fios que formam o tecido da vida cotidiana. Nas palavras do filósofo:

EU – Mas essa tragédia vai-nos interessar? Dorval – Eu é que lhe pergunto. Ela está mais próxima de nós. É o quadro das desventuras que nos cercam. O quê! o senhor não imagina o efeito que produziriam sobre o senhor uma cena real, roupas de verdade, discursos compatíveis com as ações, ações simples, perigos que com certeza fariam o senhor tremer por seus parentes, seus amigos e pelo senhor mesmo? (DIDEROT, 2008, p.162)

Além disso, ele analisou as peculiaridades das ações relacionadas à linguagem teatral, tanto dos atores quanto dos dramaturgos, apresentando um estilo que fosse intercessor aos gêneros gregos, a saber, o “gênero sério”, elaborado pela comédia séria e pela tragédia familiar. Segundo Diderot (2008, p.151): “A vantagem do gênero sério é que, situado entre os dois outros, ele tem recursos, quer acima, quer abaixo. O que não acontece nem com o gênero cômico nem com o gênero trágico.”

Em relação a tal “gênero sério”, Jussara Freitas (2011, p.7) afirma que:

Este gênero intermediário proposto por Diderot é protagonizado por personagens de condição menos elevada do que as personagens trágicas, mas não é comédia, e não desperta piedade nem terror, como deveria ocorrer em uma tragédia. O tom deste gênero é sério: procura emocionar o público ao mesmo tempo em que o leva a refletir sobre os problemas da família, em primeiro lugar, e, subsidiariamente, da sociedade, tendo o papel de moralizar. O homem representado é virtuoso, de caráter elevado, tal como na tragédia antiga, mas no âmbito particular, como era próprio da comédia. Neste gênero, chamado por Diderot de gênero sério, a comédia perde seu papel de provocar o riso leve e espontâneo para assumir um papel moralizante, ensinando aos homens suas virtudes, em lugar da exibição de seus vícios, convertendo-se na *comédia séria*, na qual o desenlace da trama era dado pelo triunfo da virtude; e a tragédia se mostra com a intenção de causar comoção ao expor as tragédias que ocorriam nas famílias, abandonando os flagelos públicos, na *tragédia doméstica*, na qual o desenlace revelava a punição da virtude.

No tocante ao modo de compreender o teatro, os pensamentos de Diderot e Voltaire se aproximavam a partir de convergências importantes, contudo, divergiam em pontos fundamentais. A esse respeito, é possível afirmar que entre eles havia acordo quanto ao conteúdo da matéria em questão, porém havia desacordos intransponíveis no que concerne à forma, que distanciavam as filosofias

desses dois pensadores. Em outras palavras, para ambos o teatro tem o potencial inexorável de libertar o homem, instruindo-lhe, todavia veem isso acontecendo a partir de perspectivas teatrais distintas.

Voltaire, defendia que as peças teatrais fossem baseadas no modelo das tragédias e das comédias clássicas, encenadas na França do setecentos, posto que, no seu modo de entender, só estas, com a devida adequação à época, poderiam contribuir para promover o aprimoramento moral da sociedade daquele período, a ponto de considerar como “vazias” e absolutamente secundárias peças que fugissem a tal modelo, como, por exemplo, o drama. Diderot, por sua vez, não compartilhava desse posicionamento de Voltaire; segundo ele, havia um “hiato” entre a tragédia e a comédia que deveria ser preenchido por uma nova modalidade teatral, intermediária e híbrida, que, mesmo não tendo toda a carga moral da tragédia, fosse mais “séria” que a comédia, conforme desenvolve-se mais adiante. Importa, por enquanto, verificar como Diderot estabelece sua teoria sobre o papel da peça teatral como agente transformador do homem.

De acordo com Renata Freitas (2006), Diderot tinha como ponto de partida a ideia de que a comédia de costumes era essencial para a formação do cidadão. Nesse sentido, o teatro exerceria um papel pedagógico, educando o homem e aprimorando-lhe o gosto e os costumes. “Havia nele uma crença segundo a qual o teatro deveria retratar os costumes para educá-los. Daí a importância do tom sério e honesto que deveria guiar o caráter do poeta dramático para pintar com vigor a virtude e os deveres do homem.” (FREITAS, R. 2006, p.9).

O teatro, portanto, ao encenar fatos do cotidiano e outros fictícios, inculcaria nos homens certo senso crítico, posto que cada espectador tornar-se-ia um crítico não apenas da peça, mas também da atuação dos atores. Carbonelli (2009) afirma que Diderot dedica especial atenção à encenação dos atores, exatamente porque são eles que transmitirão a mensagem do autor e deixarão em aberto o espaço para a discussão.

Sobre a importância do teatro como meio de “esclarecer” o público na ótica de Diderot, Matos (2001, p.12), esclarece que:

A exemplo de Voltaire, Diderot pretende colocar o teatro a serviço da ilustração. Assim como a filosofia exorciza a superstição e os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e odiar o vício. Se quiser fazê-lo, contudo, a cena precisa transformar a sensibilidade do espectador e, para tanto, tem que provocar sobre ele uma ilusão duradoura. Ora, Diderot contesta que o teatro francês

contemporâneo, dominado pela tragédia e comédia clássicas, seja capaz de uma coisa e de outra [...].

Diderot propõe assim um gênero intermediário entre a comédia e a tragédia, que emocionaria o público ao mesmo tempo em que o levaria a refletir sobre os problemas da sociedade contemporânea. A proposta de redefinição dos gêneros implica, portanto, em uma inversão do processo moralizador da comédia clássica, ou seja, trata-se de edificar pelo exemplo da virtude e não apenas através da denúncia do ridículo e do vício.

Como primeira crítica ao teatro clássico francês, Diderot recorre à regra geral da poética clássica: a verossimilhança. Sobre isso, Matos (1986, p.13-14) nos aponta que:

[...] na sua primeira crítica ao teatro moderno, Diderot começa por invocar a regra geral fundamental da poética clássica francesa: a verossimilhança. Aos seus olhos, a verossimilhança jamais será uma regra arbitrária, generalização ilegítima de observações empíricas, mas um princípio fundamental da arte dramática e, como tal, não há razão para contestá-la. Como se verá adiante, o que importa para Diderot são as consequências que pode recolher, sobretudo no plano da teoria dos gêneros, desta invocação da verossimilhança contra o teatro clássico francês.

Diderot preconiza, assim, um gênero mais “sério”, que preencheria o vazio entre a tragédia e a comédia. Ou seja, não se trata apenas de uma justaposição de gêneros opostos, mas apresentar ao espectador toda uma gama de emoções verdadeiras com as quais ele se identifique, seja através de uma “comédia séria” ou de uma “tragédia doméstica”. Dessa maneira, portanto, o homem moderno é representado através da prosa em substituição ao verso, mudança que daria um ar mais “realista” à encenação. Isto é, um aspecto mais verossímil à peça teatral.

Ainda sobre a mesma questão, Matos (1986, p. 17) afirma que:

Sobre o poeta dramático: verídico e mentiroso, o poeta será verossímil e, ao mesmo tempo, maravilhoso, se recorrer às ‘pequenas circunstâncias’, ‘simples’, ‘naturais’ e, aparentemente, inimagináveis. A verossimilhança, a ilusão, resulta, pois, de um sutil jogo de compensações entre o comum e o incomum, ‘a verdade da natureza’ ocultando do espectador ou do leitor o prodígio da arte.

Percebe-se que o verossímil não é uma verdade absoluta, mas sim algo que aparenta a realidade e que nos ocasiona uma sensação ilusória, qual seja, o mistério das artes. Por isso, Diderot institui o teatro burguês em oposição ao padrão clássico francês.

A pretensão de Diderot é também retratar o novo público que surge nesse período, “a burguesia”, e segundo Matos (1986, p.19): “Diderot será menos ousado

do que Rousseau, mas nem por isso menos claro: seu espectador será o homem de letras, o filósofo, o comerciante [...]. Este pequeno e seletto grupo agora reivindica a dignidade e o sublime da tragédia.”

Ao refletir sobre o teatro francês do século XVIII, Diderot observava que era necessário reaver a simplicidade da natureza, reconstituir o aspecto da cena teatral, tornando-a acessível às pessoas comuns. Como seus oponentes, ele elegeu a poética e o teatro clássico.

Os adversários de Diderot são, pois, a poética e o teatro clássicos franceses, vale dizer, Voltaire. Contra o velho mestre, Diderot, que prefere os antigos e Shakespeare a Racine, pretende liberar o poeta de todas as convenções arbitrárias. Antes de tudo, é urgente repensar a teoria clássica dos gêneros e inventar um gênero intermediário. Próprio a imitar ‘as ações mais comuns’ da vida, onde melhor se exprime a natureza humana (MATOS, 2001, p.173).

Diante do explicitado, observa-se que em Diderot, além da função educativa, o teatro também assume o papel de possibilitador da contemplação da natureza humana, de modo que o ser humano reconcilie-se consigo, porque é necessário que o poeta possua liberdade acerca das convenções que o prejudicam na reflexão do cotidiano.

Para Diderot, a finalidade do espetáculo teatral consiste em dar uma aura de realidade à apresentação. Neste sentido, a atuação dos atores deveria ser tão perfeita e exata que levaria o espectador a acreditar estar presenciando algo real, não uma ficção. Para alcançar tal efeito, o argumento da peça deveria ser simples, não sobrecarregado por episódios paralelos, pois isto desconcentraria a atenção do espectador.

Rousseau, em contrapartida, discordou da tese segundo a qual o teatro consegue, por meio da representação, canalizar um senso ético eficaz no espectador, de sorte a consolidar um papel relevante no processo educativo humano. No tópico a seguir, observar-se-á de que maneira o pensador genebrino desenvolveu a crítica que convergiu na direção de asseverar que o teatro, tal qual praticado na França, era inadequado para a República de Genebra, abrindo, todavia, margem para o elogio a outro tipo de espetáculo.

### **3.3 Rousseau: A Festa**

A obra de Jean-Jacques reflete, em grande medida, o espírito do pensamento iluminista na França, cujos ideais tinham como eixos principais o livre

pensar e a abertura ao debate sobre todos os temas de interesse da sociedade.

Assim, afirma-se que a obra do filósofo genebrino, bem como os escritos de muitos de seus contemporâneos, levou a uma revolução no pensamento que, em última instância, influenciou as revoluções que abalaram as estruturas econômicas, sociais e políticas do Velho Continente nos fins do século XVIII e início do século XIX, tendo ainda hoje reflexos sobre ramos do conhecimento como a pedagogia, a história, o direito, as artes, a economia e todas as outras ciências que abrangem as humanidades.

Com efeito, poucos filósofos são tão estudados, criticados e elogiados como Rousseau. Isto em função tanto da originalidade de suas ideias como em razão de suas críticas sobre temas tão variados como a política, a economia, o conhecimento, a pedagogia e as artes, dentre outros. Filósofo polêmico, não se furtou em disputar e discordar, como já vimos, de praticamente todos os outros pensadores iluministas franceses (e de outras nacionalidades) sobre os temas acima apontados.

Mesmo hoje, há quem o critique como paradoxal, como por exemplo, Merquior (1991), ao mencionar sua obra *Emílio* como um libelo da pedagogia e da formação do homem desde a infância à idade adulta, ressaltando, no entanto, que foi escrita pelo homem que abandonara os próprios filhos em orfanatos. O mesmo Merquior cita ainda, desta vez na política, o genebrino como um pensador defensor de inúmeros ideais do liberalismo e, ao mesmo tempo, como um crítico de outros pontos dessa vertente econômica, social e política.

No campo da política e da constituição da sociedade civil, a sua concepção da transição do homem do estado de natureza para o da vida em comunidade foi duramente atacada por Voltaire, que ridicularizava a noção rousseauiana sobre o homem natural e constituição do “bom selvagem”.

Em relação às ciências e as artes, Rousseau travou acirrada disputa com quase todos os outros “homens de letras” franceses do século XVIII. De acordo com Fortes (1997), a “querela” entre o genebrino com Diderot, D’Alembert e Voltaire alternava momentos de seriedade com ataques furiosos e, muitas vezes, chegava ao deboche, especialmente por parte de Voltaire, cujo espírito irreverente é bastante conhecido.

A “querela” de Rousseau, segundo Matos (2009), se dava principalmente pelo fato daqueles filósofos concordarem com a ideia de que o teatro e as artes

seriam ferramentas eficientes para a promoção dos costumes e da civilidade dos cidadãos, tema ao qual Rousseau se mostrou reticente.

Entretanto, o desconforto dos pensadores da época em relação a Rousseau fora provocado, como vimos, desde que este venceu o concurso proposto pela Academia de Dijon, através de uma resposta bastante inusitada, haja vista as ideias otimistas que germinavam naquele contexto. Ora, é justamente através do *Discurso sobre as ciências e as artes* – texto submetido ao concurso – que Rousseau irá aparecer na cena do Iluminismo francês, respondendo contrariamente ao pensamento que se destacava à época. É através dela que o pensador lança uma severa crítica à sociedade do seu tempo.

Apesar de seu posicionamento crítico e até certo pessimismo em relação às ciências e artes, Rousseau recebe como prêmio o primeiro lugar oferecido pela Academia. Na obra o pensador genebrino deixa evidente que a razão iluminista não poderia responder a todos os questionamentos – como acreditavam outros pensadores contemporâneos a ele –, tampouco ser a única possibilidade de o homem sair da escuridão, da ignorância.

Na composição do *Primeiro Discurso*, Rousseau, de modo irônico, saúda com todas as pompas o progresso das ciências, da razão; contudo, tal elogio levará à fundamentação da sua crítica em favor da moral humana. O que Rousseau nos mostra é que para o homem é muito mais difícil voltar-se a si mesmo que conhecer o universo.

Para o pensador, o desenvolvimento das ciências e das artes é a senda que se apresenta diante dos homens para perda total da sua virtude, pois é somente na natureza que a verdade é manifestada. Seguindo essa linha de raciocínio, é na natureza que o homem é verdadeiramente feliz, pois ela de tudo o provê e o protege contra os males da vaidade, da arrogância e das paixões. Contudo, os homens, ao se municiarem do conhecimento, se tornam presunçosos e arrogantes e forçam os limites da sua pequenez. As ciências e artes significam, portanto, o ápice do orgulho humano.

Além do *Discurso sobre as ciências e as artes*, onde Rousseau tece sua crítica às produções artísticas de uma maneira geral, o filósofo genebrino escreve ainda outra crítica: trata-se da *Carta a D'Alembert*, na qual critica o teatro de comédia francês como agente corruptor da sociedade genebrina. Porém, seu alvo principal não é apenas a manifestação artística teatral, mas o próprio D'Alembert e,

principalmente, Voltaire, que seria uma espécie de guia de D'Alembert.

Com efeito, quando D'Alembert escreve o verbete *Genebra* para a *Enciclopédia*, além de falar sobre a política e sobre a vida social e geográfica daquela cidade, também faz algumas considerações sobre a instalação de um teatro de comédia nesta. É a partir desse momento que Rousseau começa a tecer suas críticas à proposta de instalação de um teatro de comédia na cidade de Genebra. Mostrando-se contra a instalação do citado teatro por conjecturar que tais espetáculos aguçariam o gosto dos genebrinos pelo luxo e pelo supérfluo, degenerando os usos e costumes daquele povo.

Ressalte-se que em obras como *Do Contrato Social* e no *Discurso sobre a desigualdade* Rousseau tece elogios à República de Genebra. No *Contrato*, por exemplo, o filósofo assim se refere à sua cidade:

Tendo nascido cidadão de um Estado Livre e membro do soberano, embora fraca seja a influência de minha opinião possa ter nos negócios públicos, o direito de neles votar basta para impor o dever de instruir-me a seu respeito, sentindo-me feliz todas as vezes que medito sobre os governos, por sempre encontrar, em minhas cogitações, motivos para amar o governo de meu país. (ROUSSEAU, 1978c, p.21-22).

Já no *Discurso sobre a desigualdade*, Rousseau, inicialmente, faz uma longa dedicatória à República de Genebra, referindo-se a ela como um Estado ideal e atribuindo o fato de lá ter nascido as suas convicções filosóficas. Toda a dedicatória, aliás, constitui-se um “rasgado” elogio ao governo e à sociedade genebrina. Segundo Paul Arbousse-Bastide, na Introdução da tradução de 1978 da obra, as razões pelas quais Rousseau escolheu a República de Genebra para dedicar o *Segundo Discurso* foram de ordem moral, políticas e providenciais.<sup>11</sup> Além destas razões, Rousseau faz referência a todos os cidadãos de Genebra como componentes de uma sociedade cuja imagem é a da verdadeira felicidade, bastando assim contemplá-la para também sentir-se feliz,

Portanto, a instalação do teatro de comédia naquela República nada acrescentaria aos seus cidadãos. Ao contrário, deles tiraria a autenticidade e

---

<sup>11</sup>Paul Arbousse-Bastide (1978) descreve entre as razões morais as seguintes: 1) lá a virtude individual é idêntica à virtude social; 2) Existe uma unidade profunda entre governantes e governados; 3) O homem é livre; 4) A autoridade da lei não reconhece exceção para nenhum privilegiado; 5) A anciandade da lei é a fiadora de sua adaptação ao povo que, de sua parte, está muito bem adaptado a ela. No tocante às razões políticas, são elencadas as seguintes: 1) Genebra não possui ambições em relação a seus vizinhos e estes não possuem nenhuma ambição em relação a ela; 2) O direito de legislação é comum a todos os cidadãos, mas reserva-se aos magistrados o direito de propor leis. Por fim, as razões ‘providenciais’ seriam: as amenidades da região e do clima e as riquezas do solo. (ARBOUSSE-BASTIDE, 1978, p. 204).

perverteria seus costumes.

Neste contexto, Façanha (2010, p.355) apresenta um elemento bastante interessante a respeito da crítica rousseauiana à defesa de D'Alembert do teatro de comédia em Genebra:

[...] Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de atividade artificial, e, talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar.

Por essa análise, o problema não estaria no caráter lúdico do teatro, posto que os homens eventualmente necessitem de alguma forma de distração. O alvo de Rousseau é, na verdade, as “distrações inúteis” que o teatro de comédia francês poderia proporcionar, levando, assim, à corrupção moral da sociedade genebrina ou de outros lugares, dependendo da configuração de cada sociedade.

Assim, no *Primeiro Discurso*, Rousseau faz referências às produções artísticas de maneira mais abrangente, no entanto, a sua crítica relacionada à emergência corrompida das ciências e das artes como forma de censurar diretamente a sociedade iluminista não cessa. Talvez por isso, muitos comentadores enxergam na *Carta a D'Alembert* um prolongamento do *Primeiro Discurso*, mas a crítica é direcionada a uma instituição artística em específico: o teatro.

No século XVIII, acreditava-se que o teatro, por meio dos espetáculos e das encenações, fosse capaz de modificar costumes maléficos em ações virtuosas ao pensamento do grande público. Entretanto, Rousseau posiciona-se contrariamente a esta concepção, argumentando que a atividade teatral não consegue modificar os costumes das pessoas. Acerca da crítica de Rousseau ao teatro, afirma Perin (2013, p.11):

Estes exercerão um caráter de reforço nos modos que os homens já possuem e algumas formas de manifestação teatral podem fazer justamente o contrário do que se espera do teatro, assim ao contrário de tornar maus hábitos em bons, tornará estes mesmos maus hábitos em formas de ação muito piores das que já existiam. Assim, o objetivo direto é mostrar como uma crítica a um modo específico de realizar as práticas teatrais na França do século XVIII, no contexto da *Carta à D'Alembert*, se configura e como coloca o pensador genebrino analisado em um patamar de crítico da política de seu tempo. Crítica essa que ocorre por meio de um padrão artístico.

Busca-se compreender em Rousseau o efeito dos espetáculos, atentando-se às peculiaridades históricas e naturais, sempre relevando o tipo de plateia em que a encenação é realizada. Tal efeito dependerá em muito da

conjuntura política, econômica e cultural do local no qual os espetáculos são realizados, por conseguinte, não se pode esperar obter resultados universais destes, razão pela qual também não é possível analisar as peças teatrais de modo isolado, pois seu adequado estudo somente pode ocorrer por meio do conhecimento dos efeitos que geram sobre a plateia. Segundo Perin (2013, p.22):

Rousseau, antes de realizar todas as demais argumentações tem como foco principal eliminar a visão do ideal iluminista de crença e esperança encontrada no teatro e nas representações em geral. Pulveriza a perfeição atribuída aos espetáculos no que diz respeito às mudanças esperadas por parte do público. Não deixa espaço para qualquer possibilidade de alteração dos hábitos e conseqüentemente para uma mudança social. Adota a postura de rompimento com os ditames preconizados pelo Iluminismo nos espetáculos, afirma ser a consolidação dos hábitos a única coisa que se pode esperar das peças e por isso cada povo estará limitado apenas com o que ele mesmo tem a oferecer.

Por outro lado, o filósofo genebrino declara que os espetáculos possuem a função unicamente de entreter e somente à medida que são necessários, conforme esclarece na *Carta a D'Alembert*:

Ao lançar um primeiro golpe de vista sobre estas instituições, vejo, de início, que um espetáculo é uma distração e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordareis ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer distração inútil constitui um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão precioso. O estado de homem possui seus prazeres, que se derivam de sua natureza e nascem de seus trabalhos, de suas relações e de suas necessidades [...]. É, porém, o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma distração exótica (ROUSSEAU, 1993, p.346)

Desse modo, os espetáculos consistem em um aparato social que une os indivíduos, exercendo na sociedade o papel de estabelecer a convivência; uma convivência que se manifesta tendo por fim a distração, ou seja, o entretenimento. No entanto, como se trata de uma distração inútil, acaba por contribuir para a intensificação da degeneração de povos já sobrecarregados pelo descontentamento, pela ociosidade e pelo esquecimento de gostos mais simples e, o que é pior, por corromper os costumes dos que ainda não experimentaram tais coisas. Este último aspecto seria, como alerta Rousseau, a consequência de sua instalação em Genebra.

Na perspectiva rousseauniana, a preservação dos costumes populares deve ser mantida. Uma vez que para Rousseau o teatro detém a função de entreter e não de educar, ele modificará os costumes de um povo que ainda não foi corrompido; tal povo, na sua concepção, seria a sociedade genebrina.

Ora, o tipo de espetáculo defendido por Rousseau (1993, p.128),

sobretudo no tocante a Genebra, não sendo o teatro – como observa-se adiante com mais vagar –, é a festa pública<sup>12</sup>:

Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamo-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade.

---

<sup>12</sup>Segundo Luc Vincenti (2015), a festa popular não pode ser tomada pura e simplesmente como uma comemoração qualquer, mas como uma celebração tal que mantém todos os participantes unidos por um sentimento cívico que corporifica a unidade social através de uma experiência comum espontânea na qual revela em sociedade uma homogeneidade que inspira coesão na comunidade humana.

#### **4 DA RECUSA DO TEATRO DE CLASSE FRANCÊS AO CONSENTIMENTO DA FESTA: um ato moral e político.**

É notório o papel atribuído ao teatro, no que diz respeito à sua função educativa, junto à formação cultural ao longo dos séculos. Pelo menos desde a Grécia Antiga, onde as representações teatrais eram utilizadas como forma icônica de transmitir ensinamentos em uma cultura profundamente marcada por seu caráter de oralidade na difusão de suas tradições. O teatro foi compreendido como uma via, não apenas de entretenimento, mas de um eficaz papel pedagógico, uma vez que, por meio da imagem cênica, os espectadores poderiam absorver valores, expurgar suas paixões, assimilar virtudes, enfim, inspirar-se para melhorar a si mesmos.

No decorrer da história, passou praticamente despercebida a questão em torno da qual se problematiza a utilidade do teatro como fonte pedagógica para o efetivo crescimento educativo humano por um viés ético, até que na Idade Moderna uma intensa discussão no cenário filosófico da época trouxe à tona a seriedade e a complexidade que a questão comportava, de modo que não poucos filósofos do séc. XVIII apostaram na função educativa que poderia ser desenvolvida pelo teatro, muito embora não gozasse essa compreensão de unanimidade; especialmente Rousseau não aceitou aderir à ideia segundo a qual o teatro possuiria um evidente arcabouço que contribuiria para o desenvolvimento educativo dos homens. Rousseau, como nesta pesquisa se pretende demonstrar, levanta a tese de que o teatro, dentre outros aspectos, não tem a função de educar<sup>13</sup> um determinado povo.

Antes, porém, de empreender essa discussão, há de se observar, a fim de melhor contextualizá-la, que no auge do florescimento espiritual, artístico e filosófico grego, dentro dos templos dionisíacos ou em espaços dedicados a esta finalidade, em locais fechados ou a céu aberto, com arquibancadas e com cuidados acústicos, o teatro apresentava-se já com regras e organização: rituais, roteiros, solenidades e contava com textos e autores. Toda a forma de arranjo teatral, incluindo responsório, personagens, cenário, a própria representação nos palcos, fazia pulsar a embriaguez do público, ansioso por cada cena, por cada explosão

---

<sup>13</sup>Segundo Bento Prado Jr: (2008, p. 273) “A *Carta d’Alembert* marca decerto uma ruptura com a cultura filosófica e uma restrição do valor pedagógico do teatro, mas tal ruptura é complexa e não pode ser interpretada como negação abstrata ou como recusa global. Essa complexidade, a presença de uma comunicação interna entre negação e o que ela nega, essa espécie de cumplicidade entre o sim e o não que, no entanto, não é uma contradição, tudo isso é particularmente visível nas relações entre a crítica rousseauiana e a estética de Diderot.

performática de fúria ou doçura.

Assim, a discussão envolvendo temas caros à filosofia tais como a arte e a moral, a arte e a política foi absolutamente persistente e recorrente. Essas relações entre tais eixos temáticos foram continuamente tratadas pelos pensadores, ao longo do tempo. Contudo, um caso paradigmático na história da filosofia do tratamento a essas relações foi aquele no qual Platão se esforçou para destacar os riscos que a *mímesis* artística poderia implicar.

Nesse sentido, na obra clássica *A República*, percebe-se claramente que Platão (2014) tem certo receio da arte, vide a obra poética, que, ao produzir simulacros e reduzir a realidade às aparências, está afastada a três pontos da verdade, dessa forma, a arte poderia ser fonte de enganos<sup>14</sup>. O seu discípulo mais famoso, o filósofo de Estagira, já discordava em muitos aspectos de seu mestre, e cria no caráter purificador que a tragédia proporcionava (ARISTÓTELES, 1999). Para ele a tragédia apresentava elementos de purificação, e podia dessa maneira, expurgar as paixões e tratar de elevar o homem. Rousseau procede do mesmo modo que Platão, no sentido de que o primeiro parece atualizar a teoria da mimese.

Mesmo na Igreja há o embate entre padres. Bento Prado Jr. (2008) afirma que a obra de Bossuet<sup>15</sup>, que é dedicada à questão aqui exposta por nós, a título de exemplo, é um ataque à comédia de seu tempo, por acreditar que a comédia excita

<sup>14</sup>No livro *A República*, de Platão (2014), mais precisamente no livro X, nos parágrafos 595a e 596a há claramente uma cisão entre a arte e o conhecimento, o filósofo condena a arte, pois esta se prevalece da mimese, e isto para o pensador grego é ruim, visto significar uma inversão dos polos da verdade. A filosofia neste sentido seria uma espécie de conhecimento verdadeiro e a arte uma imitação, estando pautada na aparência e em simulacros da verdade, de forma que aquele que imita estará sempre afastado da verdade, sendo a verdade um bem precioso para o caminho da virtude. Segundo Benedito Nunes (1966, p.8): “Platão, discípulo de Sócrates, fez, no seu diálogo *A República*, um confronto, que se tornou decisivo pelas implicações filosóficas que encerra, entre Arte e Realidade. Levando em conta o caráter representativo da Pintura e da Escultura, o filósofo concluía, nesse diálogo não só que essas artes estão muito abaixo da verdadeira Beleza que a inteligência humana se destina a conhecer, como também que, em comparação com os objetivos da ciência, é supérflua a atividades daqueles que pintam e esculpem, pois o que produzem é inconsistente e ilusório. Por outro lado, Platão observa que a Poesia e a Música exercem influência muito grande sobre os nossos estados de ânimo, e que afetam, positiva ou negativamente, o comportamento moral dos homens”.

<sup>15</sup> Conforme Bento Prado Jr. (2008, p, 264-265): “Para demonstrar que o espetáculo da paixão nunca é inocente e que ele sempre atrai o espectador, Bossuet descreve os efeitos que a representação do amor, mesmo nos limites da honestidade (quer dizer, mesmo conduzindo ao casamento), provoca na plateia: “Vemo-nos a nós naqueles que nos parecem como que transportados por semelhantes objetos; logo nos tornamos um ator secreto da tragédia; nela, representamos nossa própria paixão; e a ficção no exterior é fria e sem atrativo se não encontra no interior uma verdade que lhe responda.” Esse belo texto descreve uma espécie de ambiguidade necessária dos efeitos do espetáculo, o avesso de uma catarse: onde encontrar o limite entre o imaginário e o vivido nessa osmose entre a emoção do personagem e do espectador, que se nutre da primeira? O contágio do imaginário suprime toda distinção entre os dois termos e tudo se passa como se fosse o desejo do espectador a verdadeira raiz do fulgor dos amores que são representados em cena”.

as paixões humanas e prejudica os bons costumes. Neste sentido, percebe-se que o teatro planta maus desejos e manipula as paixões. A igreja vê que o teatro é feito à imagem do mundo e o mundo, por sua vez, é entendido como castigo. Desta forma, constata-se que o teatro com todo seu charme e paixão é altamente reprovável por essa instituição. Rousseau levou adiante o mesmo raciocínio operado pelos cristãos por muito tempo:

Passando das peças ao palco e aos artistas, Rousseau desenvolve a seu jeito muitos dos argumentos tradicionais dos moralistas cristãos, começando com exemplos tirados dos primeiros Padres da Igreja. O autor, ao praticar a arte de mentir e de apresentar-se sob falsas aparências, é inevitavelmente corrupto, enquanto as mulheres, ao negar sua modéstia natural, também o são particularmente (CARLSON, 1997, p.147).

O excerto acima aponta que o filósofo genebrino reprovava os mesmos aspectos que, no entender dos moralistas cristãos medievais, faziam do teatro algo pernicioso, aspectos que, de um modo geral, tais moralistas já haviam criticado. Ora, muitos séculos se passaram até o momento em que Rousseau nos apresentou a sua famosa *Carta à D'Alembert*<sup>16</sup> contra certo tipo de representação, que, segundo o pensador, além de perigosa é problemática e requer atenção, visto que tem consequências na vida política e no ato moral.

À luz da política, o teatro, tais quais outros componentes da vida social, como, por exemplo, as posses e o status social, fomentava um comportamento no qual o indivíduo era instigado a esquecer de si, nutrindo paixões geradoras de desigualdade e desagregadoras, posto que capazes de promover a alienação do indivíduo, bem como a ruptura da unidade do corpo social.

Sob a ótica moral, conforme já vimos alhures, o homem natural define-se como um ser centrado em si mesmo, cujo sentimento primitivo se expressa pelo

---

<sup>16</sup>Sobre o cenário da composição da *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, Jean-Jacques (2008, p. 448) afirma nas *Confissões* que: "Na última visita que Diderot me fizera a Ermitage, falara-me do artigo 'Genebra' que D'Alembert pusera na Enciclopédia; dissera-me que esse artigo, combinado com os genebrinos de alta posição, tinha por fim o estabelecimento de comédia em Genebra; que, em consequência, estavam tomadas as medidas e não tardava que tivesse lugar esse estabelecimento. Como Diderot parecia aprovar tudo isso, e não duvidava do seu êxito, e eu tinha muitos outros debates a disputar com ele, não lhe disse nada; mas indignado com todo esse manejo de sedução em minha pátria, esperava com impaciência o volume da Enciclopédia onde estava o artigo, para ver se não haveria meio de dar uma resposta que desviasse o desgraçado golpe. Recebi o volume pouco depois da minha chegada a Mont-Louis e vi que o artigo fora feito com muita perfeição e arte, digno de pena donde partira. Isso, entretanto, não me afastou da intenção de lhe responder; e, apesar do abatimento em que estava, apesar da minha doença e meus desgostos, do rigor da estação e da pouca comodidade da minha nova moradia, onde eu ainda não tivera tempo de me instalar, pus-me à obra com um zelo que tudo venceu. [...] compus no espaço de três semanas minha *Carta a D'Alembert sobre os Espetáculos*".

amor de si como forma basilar de autopreservação, o que inclui também a conservação da espécie, bem como o sentimento que fundamenta a moralidade humana, que é a comiserção, capacidade humana de sentir empatia e piedade pelo outro. Rousseau acreditou que o espetáculo teatral atrelado à vida social, cheia de futilidades, poderia fornecer meios suficientes para inibir a pulsão natural humana de se compadecer com o que sofre.

Ademais, no século XVIII em função destes problemas de ordem moral e política, animados pelas querelas do seu próprio tempo, o filósofo em destaque faz uma ousada crítica: de forma rígida, ele se opõe à influência que o teatro pode ter na vida de pessoas simples e com vida mansa.

A questão que se levanta de imediato deve-se porque Rousseau ataca tão gravemente uma instituição que existe há tempos, da Grécia antiga aos dias atuais? Ainda mais quando olhamos a história e percebemos que dela fazem parte não apenas aqueles que se propuseram a construir o teatro, mas há todo um envolvimento por trás das máscaras que vai da igreja ao senado, das praças aos círculos fechados e que tem importantes representantes que tecem profícuos discursos às artes cênicas.

Mas antes de se falar sobre o que escreveu Rousseau na missiva em debate, é necessária a análise do que ficou estabelecido por D'Alembert a respeito da questão da proibição dos espetáculos teatrais na República genebrina. Segundo a interpretação de Matos (2008), influenciado por Voltaire, ao escrever o verbete *Genebra*, D'Alembert estabeleceu 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” (MATOS, 2008, p. 16).

De fato, D'Alembert (2015), no verbete sobre Genebra<sup>17</sup>, da *Enciclopédia*, tece diversos elogios à constituição democrática da cidade. Contudo, o pensador também faz diversas críticas aos costumes genebrinos, colocando como contraponto os costumes franceses. Segundo Souza (2015), na introdução da *Enciclopédia*, no referido verbete, não raro, D'Alembert chamava algumas práticas genebrinas de “bárbaras”. Assim, D'Alembert questiona a proibição do teatro de comédia na

---

<sup>17</sup> *Verbetes políticos da Enciclopédia* é uma obra em que são apresentados vinte e sete verbetes, traduzidos do original, precedidos por um texto introdutório de Maria das Graças de Souza.

República de Genebra, como se vê explicitado no verbete em questão<sup>18</sup>, acrescentando que se houvessem leis severas e bem aplicadas, tais leis seriam suficientes para controlar essa forma de teatro. Além disso, conforme esclarece Freitas (2006, p.12):

O filósofo enciclopedista coloca lado a lado, como não contraditórios, os espetáculos e os bons costumes na cidade de Genebra. Portanto, o veto aos comediantes naquela cidade seria um preconceito bárbaro, pois os comediantes, se regulados e polidos, ajudariam o progresso e as artes, ajudando a reunir em Genebra a sabedoria espartana e a polidez ateniense.

Ainda no entendimento de Souza (2015), o artigo-verbete de D'Alembert representa mais um exemplo de como os filósofos enciclopedistas pretendiam influenciar a vida dos cidadãos através de seus escritos. Entretanto, ao tocar em um assunto caro a Rousseau, o artigo causou grande polêmica, pois o filósofo tinha orgulho de sua condição de cidadão genebrino, fato comprovado na dedicatória do *Discurso sobre a desigualdade*, na qual o filósofo contratualista não economiza elogios à República genebrina.

É possível que somente à cidade de Genebra seja dado patentear o exemplo edificante de tão perfeita união entre uma sociedade de teólogos e de homens de letras; é em grande parte sobre a sua sabedoria e a sua moderação reconhecidas, sobre o seu zelo pela prosperidade do Estado, que eu fundo a esperança da sua eterna tranquilidade; e noto, com um prazer misturado de espanto e respeito, o seu horror às máximas execráveis desses homens sagrados e bárbaros cuja história fornece mais de um exemplo e que, para sustentar os pretensos direitos de Deus, isto é, os seus interesses, eram tanto mais ávidos de sangue humano quanto, se gabavam de que o seu seria sempre respeitado. [...] Poderia eu esquecer essa preciosa metade da república que faz a felicidade da outra, e cuja doçura e sabedoria aí mantêm a paz e os bons costumes? Amáveis e virtuosas cidadãs, a sorte do vosso sexo será sempre governar o nosso. Feliz quando o vosso casto pode; exercido apenas na união conjugal, só se fizer sentir para a glória do Estado e a felicidade pública! Assim é que as mulheres mandavam em Esparta, e assim é que mereceis mandar em Genebra (ROUSSEAU, 1978a, p.221).

Em razão dessa admiração, que, conforme Wilhelm (1988) se aproximava da bajulação, Rousseau não se furtou a voltar-se contra o teatro, rompendo assim

---

<sup>18</sup>“A comédia não é permitida em Genebra. Não tanto por se reprovarem os espetáculos em si mesmos quanto por reçar, segundo se diz, o gosto por adereços, pela dissipação e pela libertinagem, que as trupes de comediantes disseminam entre a juventude. Mas não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas, sobre a conduta dos comediantes? Desse modo, Genebra teria espetáculos e costumes, e gozaria da vantagem de ambos: as representações teatrais formariam o gosto dos cidadãos e lhes dariam uma fineza de tato, uma delicadeza de sentimento que dificilmente poderia ser adquirida sem esse auxílio; a literatura prosperaria sem que a libertinagem progredisse, e Genebra reuniria à sabedoria da Lecedemônia e polidez de Atenas. [...] O preconceito bárbaro contra a profissão do comediante, a espécie de aviltamento em que lançamos estes homens tão necessários ao progresso e ao sustento das artes é certamente uma das principais causas que contribui para o desregramento de que são acusados” (DIDEROT; D’ALEMBERT, 2015, p.158).

definitivamente com os filósofos iluministas que participavam do projeto da *Enciclopédia*. Assim, Rousseau, que já atacara o otimismo em relação ao progresso, fica ainda mais convicto sobre a decadência de determinadas artes quando são manipuladas por alguns, fato evidente na resposta dirigida a D’Alembert, que veio na forma de uma carta pública dirigida a este filósofo, e na qual elegera ainda como principais alvos de suas críticas os pensadores Voltaire e Diderot.

Estes dois últimos filósofos foram atacados na missiva de Rousseau, segundo Renata Freitas (2006), porque o verbete *Genebra* teria sido elaborado por influência deles, especialmente de Voltaire, que se mudara para as adjacências de Genebra e tentara em vão realizar espetáculos teatrais na cidade e, tendo sido desencorajado pelas autoridades locais, voltou-se contra as leis que proibiam tais peças<sup>19</sup>.

Matos (2008), ao se referir à disputa entre Rousseau e Voltaire, revela que a mesma já há algum tempo havia se iniciado, recrudescendo após o genebrino enviar ao segundo o seu *Discurso sobre a origem da desigualdade* e ter sido ridicularizado pela resposta de Voltaire (2008, não paginado):

Recebi, senhor, vosso novo livro contra o gênero humano, e vos agradeço por isso. Vós agradareis aos homens, sobre quem fala vossas verdades, e não os emendará. Ninguém poderia pintar um quadro com cores mais fortes dos horrores da sociedade humana, para os quais nossa ignorância e debilidade tem tanta esperança de consolo. Ninguém jamais empregou tanta vivacidade em nos tornar novamente animais: pode-se querer andar com quatro patas, quando lemos vossa obra. Entretanto, como já faz mais de sessenta anos que perdi este costume, percebo, infelizmente, que é impossível recomeçar, e deixo essa maneira natural àqueles que são mais dignos que vós e eu.

Portanto, ao ficar ciente que Voltaire se instalara nas cercanias de Genebra buscando influenciar o estabelecimento de peças teatrais na cidade, Rousseau não perdeu a oportunidade de aguçar contra o filósofo francês uma contenda quando este último criticou o seu *Discurso sobre a desigualdade*, em 1755. Contenda que continuou com o revide de Jean-Jacques ao poema de Voltaire sobre o desastre de Lisboa, publicado em 1756.

O rompimento com Diderot, a quem Rousseau se referia antes como seu “Aristarco” e com os outros filósofos envolvidos na querela sobre o teatro, se deu

---

<sup>19</sup>Segundo Bento Prado Jr. (2012, p.14), o teatro fora banido de Genebra oficialmente duas vezes, em 1617 e em 1739. Durante esse período, as autoridades seculares de Genebra, em conflito com o Consistório, burlavam a proibição e promoviam apresentações privadas em suas próprias casas. O problema maior começou quando foi dada a Voltaire a permissão para residir próximo a Genebra, onde também começou a incentivar a apresentação privada de espetáculos, com a presença inclusive das autoridades que tentavam desafiar a tradição o protestante.

com a publicação da *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*.

Nesse contexto Renata Freitas (2006, p. 47), esclarece que:

[...] Com a intenção de atingir especialmente a Voltaire, de quem não tinha provas sobre suas intenções com a divulgação do texto, Rousseau escreve sem muita alternativa ao responsável por sua publicação, sabendo de antemão que uma parte significativa de seu conteúdo vinha daquele cujas ideias D'Alembert não fazia o menor esforço em adular. Daí o revide ter sido feito de forma bastante cáustica, a notar-se já pela extensa abertura da carta, uma reverência na qual Rousseau não omite nenhum dos títulos de honra recebidos pelo enciclopedista, títulos aliás que se sobressaem a sua condição de simplório cidadão de Genebra.

Com efeito, no cabeçalho da *Carta a D'Alembert*, Rousseau (1993) se coloca tão somente como cidadão de Genebra, ao passo em que relaciona as titulações de D'Alembert, como membro da Academia Francesa, da Academia Real das Ciências de Paris, da Academia da Prússia, da Sociedade Real de Londres, da Academia Real de Letras da Suécia, e do Instituto de Bolonha, em claro desprezo por tais aclamações.

Segundo Garcia (1999), na obra *As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao teatro*, o rancor do genebrino para com os três filósofos enciclopedistas era tanto que, mesmo tendo cogitado a ideia de voltar a morar em sua terra natal, ele refuta essa hipótese no momento em que vê nas ideias de D'Alembert, nas intrigas causadas por Diderot e na estada de Voltaire nas cercanias de Genebra, motivo suficiente para lá não residir novamente, evitando assim de vê-la transformada em uma cidade corrompida pelo gosto do luxo e da vaidade, como era a Paris do século XVIII.

Com efeito, o tema principal da *Carta* consiste na exposição de argumentos que evidenciam os sentimentos sociais e patrióticos da burguesia local contra o que sugere D'Alembert sobre as apresentações de espetáculos de comédia na cidade genebrina onde eram proibidas, não porque as desaprovassem em si mesmas, “[...] mas por serem completamente contrárias às suas máximas, ou seja, por receio de que a diversão que elas viriam a oferecer aos espectadores pudesse distraí-los de seus afazeres cívicos” (FREITAS, R., 2006, p.48).

Diante da crítica contundente de Rousseau ao verbete elaborado por d'Alembert, este, também por meio de uma carta pública, se manifestou, tentando replicar as objeções rousseaunianas. D'Alembert, diferentemente de Rousseau, não compreendeu que houvesse uma bipartição entre divertimento e instrução, pelo contrário, asseverou que não apenas é possível conjugar tais elementos, como é

mais eficaz que se combine a instrução com o divertimento, com fins na potencialização do processo educativo humano. Por isso, o teatro se constitui com a aparência de mero lugar de divertimento quando, na verdade, em seu âmago há uma proposta de assumir o papel de transmitir ensinamentos éticos.

Parece, portanto, que os espetáculos, se considerados só sob o aspecto de diversão, podem ser oferecidos aos homens, pelo menos como um brinquedo que se dá a crianças que estejam sofrendo. Mas não foi apenas um brinquedo que pretenderam-lhe dar, e sim lições disfarçadas sob a aparência de prazer. Não apenas quiseram distrair essas crianças adultas de seus sofrimentos, como também que esse teatro, onde aparentemente só vão para ir e para chorar, se tornasse para elas, quase que sem que dessem por isso, uma escola de costumes e de virtude (ROUSSEAU, 1993, p.167).

Dessa maneira, D'Alembert apontou para o fato de que quanto mais uma peça teatral conseguir reunir divertimento e instrução, tanto mais pertinente, em termos qualitativos, ela se manifestará. Ora, os espectadores irão honrar o espetáculo teatral à medida que se sentirão instruídos e instigados à virtude, de maneira divertida. D'Alembert admitiu que o ensinamento na direção de corroborar com uma educação realmente ética não é simples, entretanto, ele acreditou que o teatro exerce efeitos significativos em inibir a adesão aos vícios, mais do que propriamente mudar de forma radical um coração entregue à corrupção, através do contínuo exercício de pôr sob as vistas dos espectadores atos honestos e grandiosos. Além de que, na tentativa de refutar a colocação de Rousseau sobre a esterilidade do teatro quanto à instrução moral em Genebra, D'Alembert afirmou que se o teatro não obtém êxito em tornar os indivíduos melhores, sob o ponto de vista da educação moral, não poderíamos supor que os livros seriam mais eficientes nessa tarefa. Assim, indaga, em tônica provocativa, D'Alembert (1993, p.170):

É muito raro que os melhores livros de moral tornem virtuosos aqueles que não estão dispostos de antemão à virtude; será esta uma razão para proibir esses livros; Pergunte a nossos pregadores mais famosos quantas conversões fazem por ano; vão responder-lhe que uma ou duas por século, e mesmo assim quando o século é bom.

Com isso, D'Alembert sugeriu que a censura ao teatro pela República de Genebra era absolutamente inadequada. Outrossim, um dos pontos altos da argumentação de D'Alembert, em sua réplica, é a defesa da comédia. Para ele, o teatro cômico combate não o vício em si, mas o defeito, que é, por assim dizer, a via de entrada para os vícios. Portanto, é por meio de uma representação cujo enfoque está em ridicularizar a personagem com falhas de caráter, tornando-a objeto do riso, que a comédia se caracteriza por remediar os defeitos.

Em vão Rousseau sustentaria que a comédia leva o espectador a temer mais o ridículo que o vício, pois é assim mesmo que deve ser, argumenta d'Alembert. Com isso, o objetivo da comédia é corrigir, por meio do ridículo, nossos defeitos, e não nossos vícios, cujo tratamento exigiria remédios mais eficazes. [...] na verdade, a comédia supõe na plateia o horror do vício, sendo natural, portanto, que o sentimento suposto nos afete menos durante a representação (MATTOS, 2009, p.51).

Nessa medida, D'Alembert faz a distinção entre vícios e defeitos, acentuando que, apesar de os defeitos não ferirem a honestidade, tal como os vícios o fazem, eles estão na origem de todo comportamento vicioso que reprovamos. Desse modo, D'Alembert deu razão a Rousseau, alegando que, de fato, a comédia ridiculariza os defeitos, porém, ao contrário do filósofo genebrino, afirmou que a qualidade da comédia reside exatamente em surtir efeitos contra os defeitos. Para Rousseau, pois, ao não conseguir combater efetivamente os vícios, o teatro cômico só revela sua inoperância.

Com efeito, por suas ideias estarem afinadas com as das autoridades genebrinas, Rousseau sentiu-se movido por certo “amor cívico”, vendo-se obrigado a prevenir sobre um mal que não poderia deixar passar incólume aos olhos dos cidadãos genebrinos, não correndo, assim, o risco de que seu silêncio fosse um consentimento ao “pior e mais perigoso conselho” que sua cidade pudesse receber.

Embora, como afirma Rousseau na sua (1993) missiva, ele não fosse o mais indicado para tecer comentários em nome de Genebra acerca da sugestão dos filósofos em instalar o teatro naquele lugar, já que os magistrados genebrinos não o escolheram para isso, ele opta por manifestar sua contrariedade aos demais enciclopedistas, no sentido de que se calar sobre um tema que julgou tão relevante implicaria a interpretação de que estaria consentindo com a implementação do teatro em solo genebrino.

A partir disso, Rousseau elenca diversas problematizações, críticas e objeções em torno da questão da utilidade do teatro. Em linhas gerais, o filósofo de Genebra contesta a naturalização do benefício do teatro, em termos de fins pedagógicos, que se tornou corrente nas filosofias dos enciclopedistas. Ao acirrar o debate sobre a legitimidade de um entretenimento como o teatro para endossar o crescimento ético do homem, Rousseau estaria, de algum modo, buscando desmistificar aquilo que para ele poderia ser o dogma da utilidade dos espetáculos teatrais, uma vez que sua proposta consistiu essencialmente em retirar o aspecto de evidência do benefício do teatro, indefinidamente, para o progresso da humanidade.

Nessa medida, é a partir da contraposição rousseaniana aos demais pensadores iluministas do seu tempo que o tema é seriamente posto à prova e discutido de forma tão intensa por figuras notáveis daquela época. Dada a discordância de Rousseau com relação a trechos fundamentais do verbete *Genebra* escrito por D'Alembert, pode-se enumerar algumas discussões que são, se não subjacentes, pelo menos pressupostas pelo texto elaborado por D'Alembert. Dentre estas, destacam-se: a pertinência do teatro para uma cidade pequena como Genebra; a natureza boa ou má dos espetáculos; a profissão do comediante ser movida ou não por uma boa fé; a possibilidade de aliar ou não os espetáculos aos bons costumes; a existência de limites para a coibição por parte das leis aos abusos do teatro e a possibilidade destas serem efetivamente cumpridas para restringir tais abusos. Questões como estas fornecem direção para o território argumentativo, acirrando o debate entre Rousseau e os demais filósofos. O conjunto de respostas a tais questões emergem no corpo do texto da Carta dirigida a D'Alembert. Porém, é inegável que a questão que interroga se o teatro é bom ou mau em si mesmo ocupa um lugar privilegiado, exigindo mais espaço na resposta elaborada por Rousseau, sendo, dessa maneira, crucial para que se entenda a sua crítica ao teatro. Em primeiro lugar, Rousseau (1993, p.40), observa que:

[...] A pergunta é vaga demais; é examinar uma relação antes de ter terminado os termos. 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 para outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres.

Percebe-se, portanto, que o genebrino inicia as suas argumentações em resposta ao verbete *Genebra* a partir das implicações morais que as peças teatrais podem exercer no povo para o qual elas são destinadas. O teatro, segundo Rousseau, pode acarretar prejuízos significativos à cidade genebrina, visto que o gosto, percebido nos parisienses, pelo divertimento teatral advém do descontentamento consigo, do esquecimento pelo prazer causado pelas coisas simples e naturais, que exige uma diversão que possa distrair e satisfazer paixões frívolas.

A pluralidade de espetáculos teatrais se justifica em função do objetivo deles, isto é, o agrado que podem causar ao público mais diverso, de modo que, para exemplificar, um povo bárbaro, inculto, sanguinolento, vai desejar ver um espetáculo que apresente ferocidade e barbárie, ao passo que um povo brincalhão

só se conformará com espetáculos que lhes coloquem diante dos olhos gracejos e coisas ridículas. Portanto, o teatro existe tão somente para suprir as necessidades passionais de seu público, não conseguindo mobilizar a transposição sistemática de um povo em uma condição errante para uma condição virtuosa, de tal sorte que as consequências de um entretenimento como este são a reprodução e a conservação dos possíveis vícios, já que o teatro é um instrumento de reverberação do próprio modo de vida do povo que o cultua. Daí a tese rousseuniana de que o teatro é ineficaz para o crescimento moral dos homens, mas que pode cumprir um papel decisivo para a perpetuação dos vícios que um povo carrega consigo.

Não obstante, ainda segundo Rousseau (1993), é preciso compreender que há uma multiplicidade de povos, estes virtuosos ou viciosos, bem como há uma variedade de espetáculos. Em particular, a crítica que este se permitiu fazer foi, como se sabe, dirigida a aplicação do teatro parisiense em Genebra. Com efeito, nos casos específicos de Genebra e Estados semelhantes, os espetáculos teatrais não se aplicam, pois corromperiam os costumes, desequilibrariam a economia, dentre outros males. Por isso, é necessário considerar as particularidades de cada povo para uma análise mais justa da possibilidade de implantação de espetáculos em uma determinada localidade, conforme indicou Rousseau (1993, p.40).

Perguntar se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos é fazer uma pergunta vaga demais; é examinar uma relação antes de ter determinado os termos. Os espetáculos são feitos para o povo, e é por seus efeitos sobre ele que 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.

Destarte, embora o homem seja uno e possua uma natureza fixa, os componentes sociais, tais como religião, governo e costumes, conseguem, inadvertidamente, mascarar o modo de ser original, natural, humano, que para analisá-lo é preciso se ater às influências extrínsecas as quais particularizam a diversidade de povos.

Para a sugestão de que o teatro seja uma arte mimética, que consiga imitar a vida tal como ela é, Rousseau (1993, p.47) indicou que retratar a vida não coincide com a correção dos hábitos da plateia, pois “[...] um rosto feito não parece feio a quem o tem [...]”. A tragédia que arrancasse lágrimas da plateia não

conseguiria um efeito de purificação ética, nem por exemplos de heroísmos, nem por cenas aterradoras, seu efeito seria tão fugaz quanto às lágrimas derramadas. No caso da comédia, ainda que os vícios fossem tratados como ridículos, a sua devida correção não seria absolutamente assegurada.

[...] viu-se que a finalidade do teatro era divertir embora mesmo o divertimento dependesse de algo anterior à sua própria função, a saber, que o gosto limita as possibilidades de realização do espetáculo. Além disso, o teatro apenas retrata o que já existe, as paixões humanas, cujo original está no coração, mas não tem poder de modificar sentimentos e costumes. Uma peça não fracassa porque não choca os costumes. (GARCIA, 1999, p.148).

Ao cumprir o papel de mera fonte de satisfação para os desejos individuais dos espectadores, o teatro revela uma função, politicamente, perigosa, pois se configura como uma força capaz de romper a unidade cívica do corpo social, na medida em que pode alienar o povo de sua consciência patriótica de cooperar socialmente como parte integrante de uma coletividade. A passividade do público genebrino em face à representação teatral também causa preocupação a Rousseau, para quem os espectadores devem participar ativamente do espetáculo e, assim, fortificar os laços coletivos e se afastar de aspectos que levassem a atomização social.

Não obstante, o genebrino aponta para uma positividade moral do teatro, que é quando este exhibe cenas de virtudes, honra e honestidade, que mais se aproximam às festas cívicas, como no caso dos espetáculos antigos, quanto a isso afirma Rousseau (1993, p.90-91):

Não conheço mais do que um único povo que não tenha a este respeito as máximas de todos os outros: os gregos. É certo que, entre eles, a profissão do teatro era tão pouco desonrosa que a Grécia deu exemplos de atores que exerciam certas funções públicas quer no Estado, quer em embaixadas. Mas poderíamos descobrir com facilidade as razões dessa exceção. 1) Como a tragédia foi inventada pelos gregos, assim como a comédia, eles não podiam ter antecipadamente uma impressão de desprezo por uma condição cujos efeitos ainda não conheciam; e, quando começaram a ser conhecidos, a opinião pública já se havia fixado. 2) Como a tragédia tinha algo de sagrado em sua origem, inicialmente seus atores foram encarados antes como sacerdotes do que como saltimbancos. 3) Sendo todos os temas de peças tirados apenas das antiguidades nacionais, de que os gregos eram idólatras, eles viam nesses mesmos atores menos pessoas que representavam fábulas do que cidadãos instruídos que representavam diante de seus compatriotas a história de seu país. 4) Entusiasta de sua liberdade a ponto de acreditar que os gregos eram os únicos homens livres por natureza, esse povo lembrava-se com um forte sentimento de prazer de suas antigas desgraças e dos crimes de seus senhores. Esses grandes quadros o instruíam sem parar, e ele não podia impedir-se de ter um pouco de respeito pelos porta-vozes dessa instrução. 5) Como a tragédia, em seus primórdios, só tinha homens como atores, não se via no palco essa mistura escandalosa de homens e mulheres que faz dos nossos teatros outras tantas escolas de maus costumes. 6) Enfim, seus espetáculos nada tinham

da mesquinhaaria dos de hoje em dia. Seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões; os atores não precisavam fazer os espectadores pagarem, nem contar com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para terem certeza do jantar.

Assim, Rousseau não é absolutamente contra o teatro em si, mas contra uma forma de teatro representado durante determinado período, mais precisamente o teatro francês de sua época, pois como fica claro na passagem acima, o grego é tido por ele como muito mais digno e menos perigoso, e, portanto, mais próximo da sua essência. Como afirma Jacira Freitas (2003, p.39):

O papel pedagógico do teatro clássico é questionado pois, ao contrário do teatro antigo, ele é dotado de leis específicas que não permitem que funcione como instrumento de lições morais e muito menos de consolidação do vínculo que une entre si os componentes de uma coletividade.

Ainda com relação aos antigos, por exemplo, ele cita de forma elogiosa, e até mesmo exaltando a personagem de Tiestes na peça *Atreu*, pois segundo o mesmo, esta estaria mais próxima daquilo que condiz com a realidade. Na *Carta*, Rousseau (1993, p.52), afirma que:

Os antigos tinham heróis e punham homens em seus teatros; nós, pelo contrário, só colocamos heróis, e mal temos homens. Os antigos falavam da humanidade em frases menos afetadas, mas sabiam exercê-la melhor. Poderíamos aplicar a eles e a nós uma anedota contada por Plutarco e que não posso deixar de transcrever. Um velho de Atenas procurava um lugar no espetáculo e não encontrava; alguns jovens, vendo-o em dificuldades, lhe fizeram sinais de longe; ele veio, mas eles se juntaram e zombaram dele. O bom homem deu assim a volta no teatro, muito constrangido e sempre vaiado pela bela juventude no teatro. Os embaixadores de Esparta viram aquilo e, erguendo-se imediatamente, colocaram honrosamente o velho em sua companhia. Essa ação foi notada por todo o teatro e saudada por uma salva de palmas geral. 'Ah! que desgraça! Exclamou o bom velhinho, com uma voz dolorosa, 'os atenienses sabem o que é honesto, mas os lacedemônios o praticam'. Eis aí a filosofia moderna e os costumes dos antigos.

Nesse caso evocado por Rousseau, situa-se a diferença fundamental entre os teatros antigo e moderno, indicando que o heroísmo na Grécia Antiga era tratado com um embasamento na realidade, pois o homem não era representado a partir do arquétipo do herói, ao contrário, o homem era projetado da forma como ele é, com suas deficiências e fragilidades, ao passo que a imagem do herói, como homem elevado, era o ideal, o exemplo que deveria inspirar o homem comum. Por essa via, Rousseau critica a cena teatral moderna que utiliza subterfúgios e não encena os homens com seus defeitos reais.

Ao comparar a Antiguidade com a Idade Moderna, na passagem supracitada, o filósofo genebrino também destacou que as épocas possuem algo em comum, a saber: a distância entre conhecer e praticar os valores. Embora

conscientes dos valores elevados, os jovens atenienses educados em uma cultura conhecida por sua polidez não os praticaram no caso citado por Rousseau, ao contrário, agiram com desdém. E de quem poderia se esperar uma atitude pequena contra o ancião, a saber, os espartanos, por terem sido educados em uma cultura conhecida pela sua rusticidade, ocorreu o contrário, visto que tiveram uma atitude digna e, como tal, valorosa.

Portanto, Rousseau deixou claro que saber quais valores devem ser praticados não é condição necessária para a realização deles. Além disso, a sugestão rousseuniana ao rememorar a anedota é a da existência de uma profunda hipocrisia com respeito ao homem moderno, que mesmo sabendo como agir, opta pelos vícios. Com isso, fica evidente a dificuldade de uma educação pautada na ética para formar a educação dos homens.

Ao traçar características sociais da cidade de Genebra, Rousseau demonstra a germinação de uma questão política e moral que ele expõe na *Carta*, pois vê uma mudança radical na ordem, no equilíbrio das coisas e da vida, pois conforme ele nos diz:

Genebra é rica, é verdade; mas, embora ali não se vejam essas enormes desproporções de riqueza que empobrecem todo um país para enriquecer alguns habitantes e semeiam a miséria em volta da opulência, é certo que, se alguns genebrinos possuem bens bastante grandes, muitos vivem numa penúria bastante dura, e que a abastança da maioria provém de um trabalho assíduo, da economia e da moderação, mais do que de uma riqueza positiva. Há muitas cidades mais pobres do que a nossa, onde o burguês pode entregar-se muito mais aos seus prazeres, porque a terra que o alimenta não se esgota e, como seu tempo não tem nenhum valor, pode perdê-lo sem prejuízo. O mesmo não ocorre entre nós, que, sem terras para subsistirmos, só podemos contar com o nosso trabalho. O povo genebrino só se sustenta com o trabalho, e só tem o necessário na medida em que se recusa todo o supérfluo: esta é uma das razões de nossas leis suntuárias. Acho que o que mais deve impressionar os estrangeiros que cheguem a Genebra é o ar de vida e de atividade que veem reinar na cidade. Todos estão ocupados, todos estão em movimento, todos se apressam para o trabalho e para os negócios. Não creio que nenhuma outra cidade tão pequena do mundo ofereça um espetáculo semelhante. Visita V. Sa. o bairro Saint-Gervais: toda a relojoaria da Europa está ali reunida. Percorra o Molard e as ruas baixas, um aparato de comércio atacadista, montes de pacotes, tonéis jogados de qualquer jeito, um cheiro de Índia e de drogas fazem com que se imagine um porto de mar. Nos Pâsquis, nas Eaux-Vives, o barulho e o aspecto das fábricas de chita e de tela pintada parecem transportar-nos a Zurique. A cidade multiplica-se, por assim dizer, pelos trabalhos que nela se realizam, e vi pessoas que, baseando-se nessa primeira impressão, estimara a sua população em cem mil almas. Os braços, o emprego do tempo, a vigilância, a austera parcimônia; eis os tesouros dos genebrinos, eis com que aguardamos uma diversão de gente ociosa, que, retirando-se simultaneamente o tempo e o dinheiro, dobrará realmente a nossa ruína. (ROUSSEAU, 1993, p.102-103).

Sendo assim, a realização dos espetáculos teatrais postula, para a sua

fruição, a existência do ócio e, por conseguinte, o tempo e o dinheiro dos genebrinos que até aquele momento eles não dispunham para o divertimento, uma vez que os cidadãos de Genebra estavam habituados a empregar seu tempo no trabalho, na provisão do seu sustento, decorrendo daí a riqueza da cidade e seu equilíbrio. A implantação do teatro em Genebra implicaria, em obtendo sucesso na sua execução, uma súbita mudança da forma de vida genebrina, a tal ponto que a diversão, bem como o ócio que esta requer, soaria como uma ameaça, posto que carregaria consigo a capacidade de corromper os costumes, trazendo inclusive prejuízos econômicos.

Rousseau teme que haja uma espécie de declínio por parte do povo, à medida que seus valores mais autênticos mais genuínos definem na exata proporção que um novo tipo de cultura vá se disseminando e se pondo no lugar das tradições próprias da região. Os genebrinos seduzidos pela imitação teatral, por seus encantos e por sua paixão desmedida poderão mudar radicalmente a maneira de ser que os caracterizava. Vale lembrar que o raciocínio rousseauiano endossa o pensamento segundo o qual o homem é bom até que condições externas à sua própria natureza possam vir a modificá-la. O teatro é um instrumento que pode alterar esta condição, embora isso não queira dizer que Genebra não tivesse problemas sociais, mas sim que a instalação dos espetáculos teatrais poderiam significativamente alterar a cultura característica da região genebrina.

O genebrino cultivava hábitos simples e bucólicos, de maneira que na avaliação de Rousseau o teatro se constitui como a contraposição à vida pacata de Genebra. Assim, o filósofo indagou: “[...] quantos cidadãos generosos não verão com indignação esse monumento de luxo e da preguiça erguer-se sobre as ruínas da nossa antiga simplicidade e ameaçar de longe a liberdade pública?” (ROUSSEAU, 1993, p. 105) Rousseau, percebendo que as artes, por vezes, nos trazem ideias perversas, entendeu que estas poderiam muito bem servir como porta de entrada a todo tipo de malefícios<sup>20</sup>, sobretudo quando conduzidas por pessoas que elogiam os vícios e a libertinagem. O medo se impõe, pois as cenas de Paris têm as suas razões e não dava para comparar Paris com uma cidade pequena,

---

<sup>20</sup>Freitas(2003, p.42), na obra *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*, faz a seguinte observação: “Em Rousseau, não se trata de uma condenação ingênua do teatro, o que ele contesta é a legitimidade de uma expressão parcial da imagem humana que corresponde a um pequeno grupo em nome de uma visão global da essência coletiva do homem.”

como Genebra.

Genebra não é Paris, sustenta a Carta a d'Alembert, e o que vale para as leis, vale para os espetáculos. Genebra tem geografia, clima, religião, costumes, maneiras e leis próprias. E, principalmente, não é uma Monarquia, é uma República, à qual não convém um teatro aristocrático, mas espetáculos que celebrem à igualdade. Por isso, Rousseau dirige o seguinte apelo aos genebrinos, usando imagens que sugerem a analogia entre o teatro moderno e a prisão: 'não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que os mantêm temerosos 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 essas as vossas festas! É em pleno ar, é sob o céu que deveis juntar-vos a entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade. (MATOS, 2009, p.20).

Rousseau (1993) destacou que a organização político-institucional de Genebra estava estruturada em uma base republicana, que fazia com que os cidadãos se vissem como iguais um com relação aos outros. Por outro lado, o teatro se adaptou muito bem ao estilo de vida francês, dado que o espetáculo teatral, tal qual funcionava na França naquela época, possuía um caráter eminentemente aristocrático. Portanto, a implantação do teatro francês em Genebra significaria contrariar o *modus operandi* da organização política da cidade. Por isso, a sugestão do filósofo genebrino é de que sua cidade natal adotasse um tipo de espetáculo que assegurasse a igualdade entre os cidadãos.

Há de se observar que, segundo Bento Prado Júnior (2008, p. 285): “[...] o teatro só toma forma nos espaços que a sociedade lhe prepara, se as diferenças entre as formas de espetáculos remetem a formas diferentes de poder, essa tipologia dos espetáculos será essencialmente política.”

Com efeito, vê-se claramente que a preocupação de Rousseau congrega vários aspectos, não se reduzindo tão somente ao âmbito estético, uma vez que suas implicações atingem as dimensões moral, social e política, conforme explicita Jacira Freitas (2003, p.41-42):

As análises de Rousseau sobre os espetáculos transcendem o âmbito de uma teoria estética, de uma poética dos espetáculos. O importante nelas é a ênfase atribuída à função social do espetáculo. Esta função social é também o que permite colocar em pólos antagônicos o teatro francês e a festa rousseauniana, pois se essa espécie de teatro é o espelho que mantém uma sociedade corrompida, a festa, ao contrário, é um instrumento instituinte, veículo pelo qual se encarna a comunidade.

Obviamente, esse aspecto preponderantemente sociopolítico não se encontra desvinculado do aspecto referente aos costumes, também presente na crítica de Rousseau aos espetáculos teatrais, sendo assim, do mesmo modo que o teatro em Genebra não oferece contribuições para a melhoria do ordenamento

político, também não tem o poder ou a função de tornar os homens melhores, não ensina virtudes e muito menos o desprezo pelo mal. Definitivamente ele não é um instrumento eficaz para a melhoria dos costumes e hábitos, pelo contrário, o espetáculo é uma diversão que promove a separação dos homens, haja vista que nele o homem se isola e esquece-se dos seus.

Essa desarmonização, esse isolamento que é causado pelo teatro de classe é um entrave para o equilíbrio do amor de si e da piedade, elementos constitutivos da natureza humana e, portanto, presentes de maneira inata no homem e que possibilitam o desejo de conservação e a comiseração pelo outro, a capacidade de sentir-se no lugar do outro.

É a piedade que nos conduz ao sentimento de identificação com a dor, com o sofrimento e com as angústias do outro. Na cena, esse efeito é produzido de forma oposta, pois nos colocamos ao lado de quem muitas vezes não se parece conosco e com quem não podemos nos igualar; não encontramos nenhum elemento ao qual nos identificamos. Ainda que haja empatia pelos personagens representados na peça, o sentimento de identificação é irrelevante, dado que ele é momentâneo, tênue o bastante para ser efetivamente considerado. Tanto que Rousseau menciona no *Segundo Discurso* um caso exemplar que ilustra seu ceticismo quanto à capacidade do teatro efetuar uma educação moral quando apela à exposição da compaixão, ao olhar dos espectadores. Em particular, Rousseau cita o caso de um homem que em face de um espetáculo é capaz de condoer-se com a infelicidade alheia, em virtude da piedade natural que reverbera nele, mesmo que pudesse cometer atrocidade ainda pior estando no lugar do tirano<sup>21</sup>.

A piedade natural, por mais imoral que seja o indivíduo, não pode ser plenamente extirpada dele e é graças a ela que é produzida a identificação com o sofrimento alheio. Entretanto, a cena vista não é suficiente para gerar no espectador uma mudança drástica de atitude, de forma que passado aquele momento de comoção o facínora continuará agindo da mesma maneira atroz. Com isso,

---

<sup>21</sup>Diz Rousseau (1978a, p.253), no *Discurso sobre a desigualdade*: “Tal o movimento puro da natureza, anterior a qualquer reflexão; tal a força da piedade natural que até os costumes mais depravados têm dificuldade em destruir, porquanto se vê todos os dias, em nossos espetáculos, emocionar-se e chorar por causa das infelicidades de um desafortunado, aquele mesmo que, se estivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo, como o sanguinário Sila, tão sensível aos males que não tinha causado, ou aquele Alexandre de Fers, que não ousava assistir à representação de uma tragédia, temendo que o vissem chorar com Andrômaca e Príamo, enquanto ouvia sem emoção os gritos de tantos cidadãos que, por sua ordem, eram degolados.”

Rousseau indicou a incapacidade do teatro ter um efeito pedagógico, na medida em que ele é insuficiente para regenerar alguém dos seus vícios. Para moralizar o indivíduo, é necessário um processo educativo sólido que, para alcançar seus fins, prescindir de entretenimento como o teatro.

O espetáculo teatral caracteriza-se como divertimento; é um passatempo que tem seus interesses próprios, que reduz a virtude a algo banal, a algo nulo, e é incapaz de criar alguma coisa que seja relevante à moralidade humana, pois sua essência é a diversão pura e simples, que nada acrescenta ao homem, do ponto de vista pedagógico.

No conjunto de suas obras, de forma mais notória no *Discurso das Ciências e das Artes*, na *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* e no seu clássico romance *Júlia ou A Nova Heloisa*<sup>22</sup> percebe-se que, para Rousseau, todo o ambiente da Paris do século XVIII é constituído de um mar de aparências, uma desonestidade visível aos olhos de quem ainda consegue enxergar para além da ótica corrupta da sociedade burguesa, uma representação triste e cínica que permite ao autor dissertar severamente sobre o papel do teatro e da imitação teatral na pedagogia do homem, já que as formas de representações são muitas e tais críticas a estas aparências, que são uma espécie de negação da verdade, precisam ser contundentes.

Em *Júlia ou a Nova Heloisa* o nosso pensador faz um novo confronto

---

<sup>22</sup>Sobre o romance em questão, bem como da sua recepção pela sociedade parisiense do século XVIII, segue o relato feito por Rousseau (2008, p. 491-492), em suas *Confissões*: “Apesar de *Julie*, que há muito estava sendo impresso, não ter surgido ainda em fins de 1760, começava a ser comentado. A Sra. de Luxembourg dele havia falado na corte, a Sra. de Houdetot a ele se referira em Paris. Esta última chegara a obter de mim, para Saint-Lambert, a permissão de ser lida em manuscrito para o rei da Polônia, que ficará encantado. Duclos, a quem eu a dera para ler também, tinha-a comentado na Academia. Paris inteira estava impaciente pelo romance; as livrarias da rua de Saint-Jacques e a do Palais-Royal estavam cheias de pessoas que queriam saber notícias do livro. Finalmente, foi lançado e seu sucesso, ao contrário do que muito supunham, correspondeu à expectativa. A Sra. Delfina, que fora uma das primeiras a lê-lo, falou dele a Sra. de Luxembourg qualificando-o de obra arrebatadora. A opinião, entre os intelectuais, ficou dividida, as mulheres, entusiasmaram-se, tanto pelo livro como pelo autor, a ponto de haver poucas, mesmo entre as mais nobres, que ficassem indiferentes se eu procurasse conquistá-las. Disso tenho provas que não quero citar e que, sem que fosse preciso pôr em experiência, autorizam minha opinião. É esquisito que esse livro tenha conseguido mais sucesso na França do que no resto da Europa, apesar de eu não ter tratado os franceses, homens e mulheres, lá muito bem. Muito ao contrário do que eu esperava, seu menor triunfo foi na Suíça, e o maior em Paris. Será que em Paris a amizade, o amor, a virtude reinam mais do que alhures? Não, sem dúvida; porém, ali ainda reina aquele sentimento estranho que transporta o coração à sua imagem e que nos faz apreciar nos outros os sentimentos puros, ternos, delicados, que não mais possuímos. Além disso, a corrupção é a mesma em toda parte: na Europa não mais existem costumes e virtudes; mas, se ainda existe algum amor por elas, é em Paris que devemos procurá-lo”.

entre as esferas sociais e morais da sociedade parisiense do século do Iluminismo, demonstrando ainda que a virtude e o amor são soberanos<sup>23</sup>.

Como explicita Rousseau (1994, p.212), na Carta XIV, de Saint-Preux a Júlia:

Mas no fundo, que pensas que se aprende nessas conversas tão encantadoras? A julgar sensatamente as coisas do mundo? A bem servir-se da sociedade? A conhecer pelo menos as pessoas com as quais se vive? Nada de tudo isso, minha Júlia. Aprende-se a advogar com habilidade a causa da mentira, a abalar, à força de filosofia, todos os princípios da virtude, a colorir com sofismas sutis as próprias paixões e os próprios preconceitos e a dar ao erro uma certa feição que está na moda segundo as máximas do dia. Não é necessário conhecer o caráter das pessoas, mas somente seus interesses, para adivinhar aproximadamente o que dirão de cada coisa.

Há uma corrupção na vida dos homens que se faz presente nas sociedades burguesas e aristocráticas, o que dificulta a tarefa de se preservar a moral e a virtude. Para Rousseau (1994), os homens das cidades são homens-massa no sentido de rebanho e, portanto, são indiferentes aos outros, são hipócritas e mais próximos da falsidade. Acerca desse contexto, Saint-Preux continua na Carta XIV afirmando que:

Há assim um pequeno número de homens e de mulheres que pensam por todos os outros e para os quais todos os outros falam e agem e, como cada um pensa em seu próprio interesse, ninguém no bem comum, e como os interesses particulares sempre se opõem entre si, há um choque perpétuo de intrigas e de cabalas, um fluxo e refluxo de preconceitos, de opiniões contrárias em que os mais inflamados, animados pelos outros, quase nunca sabem de que se trata. Cada grupinho tem suas regras, seus julgamentos, seus princípios que não são admitidos alhures. O homem de bem de uma casa é um velhaco na casa vizinha. O bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude têm apenas uma existência local e circunscrita. (ROUSSEAU, 1994, p.213)

Rousseau foi um pensador preocupado, dentre tantas coisas, com o estado natural do homem, com seu modo de vida simples, e atacava, por isso, a depravação da virtude e os desvios que a vida sadia, verdadeira, simples e feliz poderia sofrer em função de uma sociedade artificial, corrompida pelo gosto do luxo e da vaidade. Na sua simplicidade o homem do campo é bem mais honesto e virtuoso do que o homem letrado.

O homem civilizado há tempos perdera sua condição natural. No

<sup>23</sup>Na introdução de *Júlia ou a Nova Heloisa*, Moretto (1994, p. 15) afirma que “A *Nova Heloisa* é de fato, em grande parte, a aplicação do pensamento teórico do autor que nos dá também um espelho da sociedade da época: a vida da alta sociedade, a sociedade do Valais, a de Genebra, os costumes dos lacaios, a influência inglesa na vida familiar suíça, o teatro da Ópera e o balé em Paris, com detalhes da sala e do palco (3.ª parte, carta XXIII); a vida das diferentes classes sociais em Clarens, a administração da casa e do patrimônio (4.ª e 5.ª partes); a vida no campo oposta à da cidade [...]”.

momento em que os homens começam a querer ser o que de fato não são, ao representar, põem em evidência as aparências, usam máscaras, aparentando ser o que a sociedade deles espera, não sendo o que são em seu íntimo. E, dessa forma, “[...] nenhum homem ousa ser ele próprio [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.226). Levando-se em consideração tal cenário, Saint-Preux afirma ainda que:

Assim os homens com os quais se fala não são aqueles com os quais se conversa; seus sentimentos não partem do coração, suas luzes não estão em seu espírito, suas palavras não representam seus pensamentos, deles somente se percebe a figura e está-se, numa reunião, mais ou menos como diante de um quadro movediço em que o Espectador tranquilo é o único que se move por si mesmo.

Tal é a ideia que formei da alta sociedade baseado naquela que vi em Paris. (ROUSSEAU, 1994, p. 214).

A partir do relato que Saint-Preux faz sobre a sociedade parisiense, depreende-se que se os homens agissem de acordo com a sua natureza, não precisariam se preocupar com o resultado da sua ação moral, uma vez que esta estaria guiada por sua essência natural. No final da Carta XIV, fazendo uma alusão ao teatro, a personagem assevera ainda que:

Entrementes, julga se tenho razão em chamar esta multidão de um deserto e em assustar-me com uma solidão onde só encontro vã aparência de sentimentos e de verdade que muda a cada instante e se destrói a si mesma, onde apenas percebo espectros e fantasmas que impressionam o olhar por um momento e desaparecem logo que os queremos agarrar. Até agora vi muitas máscaras, quando verei rostos de homens? (ROUSSEAU, 1994, p.214)

Percebe-se claramente que há no genebrino uma preocupação acerca do panorama sociomoral da época, nitidamente quando ele apresenta uma descrição da cidade de Paris e toda a realidade que a envolvia. É com os olhos voltados para as aparências de uma sociedade consumida pelo excesso e cercada pelo luxo que Rousseau salienta como vivem outros tantos uma miséria absurda.

Observando-se sua crítica à imitação teatral, por despertar nos homens vícios e não virtudes, destaca-se que toda essa decadência moral está ligada ao dinheiro, aos excessos e a corrupção da alma, o que é muito grave, pois ficaria o homem assim ainda mais afastado da sua verdadeira essência<sup>24</sup>.

<sup>24</sup>Freitas (2003, p. 90), no seu livro *Política e festa popular em Rousseau*, afirma que “No Capítulo XI das *Considerações sobre o Governo da Polônia*, Rousseau dedica-se à crítica do signo representativo da riqueza: o dinheiro. A degradação do homem aparece explicitamente vinculada a um sistema econômico em que há grande circulação de dinheiro e incentivo ao luxo, tanto material quanto o ‘luxo do espírito’. ‘Tornar o dinheiro desprezível’, esse o conselho para quem deseja construir ‘uma nação livre, pacífica e sábia’. Ora, não é também a ausência de toda mediação monetária que caracteriza as festas rousseauianas por oposição ao teatro francês? Temos assim designados os primeiros elementos excluídos das festas: o dinheiro e o luxo que

Nota-se que Rousseau no decorrer dos seus textos críticos opera uma ruptura com o seu século, mas enganam-se os que acham que o mesmo repudia absolutamente os ganhos que a razão e as ciências trouxeram. Não era isso. Entretanto, a crítica se baseia no fato de que, ao romper com os modelos modernos, ele percebe uma lógica embutida no discurso sofisticado que toma um caminho antes decadente e perigoso. Isso se dá muito em função do fato de que o genebrino tem uma profunda identificação com a vida do homem do campo, calcada no estado de natureza, uma vida profundamente simples, amparada pela bondade natural que é própria do ser humano.

Rousseau discute em suas obras os pormenores que os espetáculos causam em uma cidade. Ele vai da questão estética à moral e à política, tratando de suas particularidades na vida. Ele crê que as festas cívicas seriam melhores, pois são momentos em que o povo se une, se iguala, havendo uma identificação maior com o amor de si, revigorando, dessa forma, uma potencialidade política, já que o homem se vê plenamente integrado em uma comunidade da qual participa ativamente. A cisão representativa é como que diluída, na medida em que cada homem, partícipe da celebração, é, a um só tempo, ator e espectador, corroborando, por conseguinte, a solidificação do elo social.

Não deveis haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. [...] 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 permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenham-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro. (ROUSSEAU, 1993, p.128).

Desta forma, o pensador genebrino acaba por preterir o teatro em relação à festa, pois acreditava que a festa unia, enquanto o teatro provocava afastamento e desunião. A festa, como inspiração de uma verdadeira celebração republicana, carrega consigo traços de ausência de ostentação, amor à pátria, simplicidade, liberdade, coesão social, alegria genuína, em detrimento de traços viciosos que a sociedade civil aprendeu a naturalizar como se fossem a expressão mais manifesta do homem, traços tais como a busca por satisfação no luxo, a inação, a vontade de distinção, a sensação de superioridade, a atomização social, etc.

Portanto, Rousseau não se furta em sugerir como adequada uma festa

---

necessariamente o acompanha. Esta exclusão, em cuja base encontra-se uma teoria da riqueza e do sistema econômico autárquico, está fundada na própria natureza do dinheiro.”

com uma autêntica simplicidade se oferecendo aos espíritos dos homens, que comungam a céu aberto o prazer de se sentirem unidos por uma identificação essencial. O filósofo, pois, aconselha: “[...] ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornei-os eles mesmos atores, fiz com que cada um se veja e se ame nos outros, para com isto todos fiquem mais unidos.” (ROUSSEAU, 1993, p.128). Sem dúvida, a proposta de Rousseau não é banir todo e qualquer tipo de festividade, mas afirmar uma celebração, em específico, que possua um caráter cívico e que sirva para revigorar, conservar, uma sociedade sadia. O teatro em si mesmo não tem essa disposição inerente, já que tem por fim último o mero entretenimento. Como afirma Jacira Freitas (2003, p.32):

[...] o que coloca teatro e festa em pólos opostos é o potencial do primeiro em aprofundar aquele distanciamento. Em primeiro lugar, por reforçar o ego narcísico e a solidão; aspecto que concerne ao indivíduo. Em segundo, pelo papel passivo conferido à coletividade. A práxis coletiva emerge como força motriz do processo de instituição da sociedade e de sua conservação.

Quando Rousseau analisa o problema da imitação teatral ele não apenas critica esse elemento, como faz uma abordagem sistemática do que seria a festa para o povo, e como isso poderia ajudar no desenvolvimento social e político do cidadão.

[...] A festa surge como uma cerimônia da unanimidade em que as origens são reavivadas por intermédio da participação ativa de cada um dos membros de uma coletividade. E como a invenção dramática é imanente ao corpo social, a festa se propõe a criar seu próprio conteúdo. Ela não se realiza por meio da contemplação à distância das ações de outrem, mas se nutre de uma forma de participação semelhante à participação política. A “vontade geral” funde os diversos grupos da sociedade republicana numa única essência, tornando cada homem ao mesmo tempo ator e espectador. (FREITAS, Jacira., 2003, p.43).

Dessa forma, para Rousseau, existe não apenas uma relação intrínseca, mas também salutar para a cidadania entre a política e a festa. A festa e o teatro em nosso pensador se apresentam como modos contraditórios na sua simbologia, uma vez que diferente do que ocorre com os espetáculos teatrais, que afastam o desenvolvimento pleno do cidadão, a festa resgata esse desenvolvimento, reunindo e solidificando a comunidade.

[...] Enquanto o teatro conduz ao reforço narcísico do ego, a festa propicia a purgação do amor-próprio, a paixão burguesa, o estágio do espelho. A festa é o antiespelho ou, em outras palavras, o estágio da transparência, condição essencial, segundo Rousseau, na construção do cidadão (FREITAS, Jacira., 2003, p.32).

Desta forma, é importante compreender que ao mesmo tempo em que Rousseau abre mão dos espetáculos teatrais, como forma de preenchimento social,

ele nos aponta uma saída que é a festa como possuidora de uma função sociopolítica<sup>25</sup>. Na festa não há máscaras, não há imitações, ninguém se submete a uma simulação. Há superação de interesses conflituosos à medida que a festa impele à convergência para a sensibilidade por uma coesão que pressupõe o interesse pela totalidade, não mais o interesse pela vontade particular. Se o teatro francês fomenta o desejo dos indivíduos se distinguirem, se destacarem dos demais, a festa pública instiga a percepção de que todos os homens são iguais e de que há uma coletividade que os une em torno dos mesmos sentimentos e que ultrapassa suas inclinações meramente pessoais.

Caberá a festa o papel político de reunir novamente a comunidade e de dar-lhe algum sentido existencial. Agir na história por meio dos espetáculos é, assim, fazer viver o todo do corpo político, é instituir a comunidade. Precisamente a função que caberá à *festa popular*. (FREITAS, Jacira., 2003, p. 45).

Rousseau acredita que a festa tem muito mais relevância, sobretudo política, para a formação do homem. Durante a festa não há um espetáculo a ser contemplado; saímos de um espaço reservado, ou fechado, e adentramos no mundo livre. Sem nos sentirmos presos a uma cena podemos nos oferecer melhor, contemplar melhor, partilhar e compartilhar de modo mais autêntico com aqueles que também se oferecem.

O teatro seria um lugar de diferença, na festa estamos prontos para ouvirmos e sermos ouvidos; durante a festa não há nada para ser visto, mas somos convocados a vermos e sermos vistos. No teatro nos encerramos no silêncio e na festa temos novamente o direito incondicional à palavra. É como se a consciência se reorganizasse e nos conduzisse novamente ao centro de nós mesmos.

[...] A festa surge como uma cerimônia da unanimidade em que as origens são reavivadas por intermédio da participação ativa de cada um dos membros de uma coletividade. E como a invenção dramática é imanente ao corpo social, a festa se propõe a criar seu próprio conteúdo. Ela não se realiza por meio da contemplação à distância das ações de outrem, mas se nutre de uma forma de participação semelhante à participação política. A 'vontade geral' funde os diversos grupos da sociedade republicana numa única essência, tornando cada homem ao mesmo tempo ator e espectador. (FREITAS, Jacira., 2003, p.43).

Na festa, a um só tempo, o homem se apresenta como ator e espectador, não se entrega tão somente à passividade diante da observação do espetáculo,

---

<sup>25</sup>A função predominante política da festa popular se exprime não somente no seu potencial em dispersar as facções políticas ou eliminar as diferenças ideológicas, mas, sobretudo, na solidificação do elo social. (FREITAS, Jacira., 2003, p. 45).

como ocorre no teatro. Com isso, o sujeito reafirma sua autonomia, em analogia àquela expressa na sociedade política, onde é súdito, mas ao mesmo tempo também é cidadão, portanto detentor da soberania, não delegando a representação política a outros poucos como se faria numa aristocracia.

A festa, em sentido rousseauiano, possui esse aspecto republicano de reativar a condição de uma sociedade política na qual os interesses comuns se sobrepõem ante os interesses difusos particulares, ao passo que o teatro, tal qual se configurou em Paris do século XVIII, possuía um notório caráter aristocrático, na medida em que isolava a plateia na passividade, concedendo o poder de representação àqueles que se apresentavam no palco.

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. Que seja necessário haver um grande número de pessoas para 'fazer a festa' não implica, sempre, reunir toda a nação, mas esse é bem o caso para opor-se ao isolamento dos teatros, que nos familiarizam com as paixões violentas. Não se poderia fazer o mesmo em público? Sim, é claro, podemos imaginar espetáculos que reúnem um público muito numeroso. Contudo, 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.16-17).

Na festa, todos se unem, sentem-se iguais em torno da mesma disposição natural pelo amor de si, enquanto que o teatro, particularmente, se direciona a cisão, a oposição, uma vez que se move pelo egoísmo que, ademais, traz danos à coesão social. Diante disso, o amor próprio, sentimento absolutamente artificial, é fomentado pelos teatros; do outro lado, a festa pública exalta profundamente os elementos constitutivos da natureza humana, a saber: piedade, amor de si e a liberdade. A crítica de Rousseau tecida em direção ao teatro francês se inscreve como uma denúncia tenaz a Paris do século XVIII como a materialização de um estágio danoso à humanidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma Europa do século XVIII sedenta por teatro, quando a dramaturgia teatral era, indubitavelmente, a via pela qual um escritor poderia alcançar o renome e a consagração, pelo menos quatro grandes filósofos protagonizaram um acalorado debate em torno da questão que indagava acerca da utilidade da peça teatral. De fato, Voltaire, D'Alembert, Diderot e Rousseau utilizaram praticamente todos os artifícios para fazer a defesa ardente das teses nas quais acreditavam. No tocante à problemática da utilidade do teatro, os pensadores em questão gastaram suas forças escrevendo textos e peças com ares filosóficos, tornaram o palco uma tribuna e as personagens em intermediadoras de seus próprios pensamentos, e a França e suas adjacências em um campo de batalha fértil para o acirramento de ideias produzidas por intelectos tão brilhantes quanto originais.

O teatro é um poderoso veículo de comunicação e grande influência junto ao público; vários intelectuais passam a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias, somando a isto, a influência exercida pelos filósofos, mas também, o teatro é um objeto de inflamadas disputas no século XVIII, contudo, o nervo da querela ocorrida nesse período corresponde à questão da função do teatro, que envereda pelo campo da filosofia, pois acaba dividindo autores que estão envolvidos, de uma forma ou de outra, no mesmo empreendimento que foi a *Enciclopédia* (FAÇANHA, 2010, p.59).

Com efeito, desde o momento em que, por assim dizer, o roteiro da Ilustração deixou ferver os pensamentos de Voltaire, Diderot, D'Alembert e Rousseau, o tema do teatro nunca mais foi visto da mesma forma pelo olhar da filosofia. Afinal, o que estava em jogo quando uma cena teatral era montada? O que uma encenação conseguia representar? No ambiente político também da Europa do século XVIII, persistiu a controvérsia quanto ao teatro: dever-se-ia vedar o teatro sob a alegação de que ele pode representar um risco à manutenção dos costumes e do espírito público do povo? Ou, em contrapartida, o teatro pode fornecer matéria para consolidar as virtudes patriotas que se exigem dos cidadãos?

Em 1757, D'Alembert, por meio do verbete nomeado de *Genebra*, pediu a revisão da escolha dos genebrinos em proibir os espetáculos teatrais. Rousseau, preocupado com a possibilidade de disseminação dos valores monárquicos franceses em território genebrino, no ano seguinte, retrucou na *Carta a D'Alembert* a apreciação daqueles que queriam a aceitação do teatro em Genebra. Portanto, Rousseau manifestou toda sua contrariedade à instalação dos espetáculos teatrais nos moldes que vigoravam na França.

*A Carta a D'Alembert* faz um exame implacável dos efeitos do espetáculo teatral sobre os espectadores. A conclusão de sua primeira parte, que investiga o conteúdo das peças, é drástica: o teatro não consegue transformar os maus costumes em bons, como pretendem os filósofos, mas é bem capaz de realizar o efeito inverso (MATOS, 2001, p.183-184).

O esvaziamento do senso cívico que tais celebrações poderiam gerar, bem como a prevalência do interesse particular em detrimento da consciência coletiva, significando, por conseguinte, um ataque à capacidade ético-política salutar dos cidadãos em sobrepor as inclinações egoístas em função do bem comum, era o perigo iminente que Rousseau chamava atenção, no que concerne à implantação do teatro em solo genebrino. Em 1790, em plena consumação da Revolução na França, despontaram intensas festas públicas com encenações a céu aberto, promovendo a celebração e a mobilização popular em torno de eventos de caráter político, tal como, a queda da Bastilha.

Festas com motivações em exortar o amor à pátria davam razão a Rousseau, que só previa o teatro em caso de festividades espontâneas, ao ar livre, com expressões corporais e divertimentos que aludissem, espontaneamente, à identificação dos espectadores com relação ao bem maior cujo signo é a pátria. O filósofo genebrino indicou que o espectador não deveria ser mero receptor passivo de informações vindas do palco, mas que, ao contrário, deveria participar dos espetáculos como efetivo agente ativo inspirado pela simplicidade e alegria realizadas nas manifestações populares, a seu gosto.

Nessa via, a festa pública que se concretizou no final do século XVIII, na França, materializou o que havia preconizado Rousseau através do espírito revolucionário da época. Não obstante, Rousseau buscou muito mais efetuar críticas ao teatro convencional executado na Europa de seu tempo, a fim de desmistificar as qualidades que nomes como Voltaire, D'Alembert e Diderot exaltavam, do que levar a cabo a uma apologia das festas teatrais públicas, ao ar livre, com danças e divertimentos simples e genuínos, tal qual, resguardadas as devidas diferenças, a que sugeriu para a sua Genebra como a única forma cabível de teatralização.

Naquela época, o pensamento rousseuniano aparecia como a contraposição essencial aos eminentes filósofos da Ilustração, uma vez que Rousseau não compartilhava pelo menos duas ideias comuns à ordem do discurso filosófico vigente no cenário europeu, em especial, na França, quais sejam: os poderes pedagógicos e civilizatórios atribuídos ao teatro e a premissa segundo a

qual se afirma que o desenvolvimento evolutivo das ciências e das artes levaria necessariamente ao progresso social.

Como se observou no decorrer deste trabalho dissertativo, para Rousseau, o teatro não tinha por função primordial a elevação da humanidade em seus vieses moral e político. Porém, se há uma finalidade última que se pode dirigir ao teatro não é outro senão o entretenimento e, por consequência, reproduzir paixões e vícios visando a atender às expectativas da plateia. Por outro lado, para os filósofos defensores do teatro, tal como a filosofia, este possui uma formidável capacidade de superar preconceitos e estimular o esclarecimento entre os homens.

Nesse vértice, os espetáculos teatrais se configuram como um excelente instrumento para propiciar uma educação moral, talvez o melhor meio de inspiração ética aos indivíduos naquele contexto cultural e histórico, dado que no século XVIII as peças teatrais possuíam uma enorme faculdade de exercer fascínio sobre os espectadores, bem como a propriedade de enfeitiçar pelo embelezamento, característica das artes, o que para Voltaire, D'Alembert e Diderot não significava apenas uma qualidade de entorpecimento dos sentidos por meio da beleza, representava, contudo, um poder de inspirar aos homens a amar a virtude e odiar os vícios.

Para esses pensadores o teatro, pois, se desenhava nas linhas dos textos dramáticos e filosóficos como um verdadeiro convite ao melhoramento pessoal de cada um que se colocava em uma experiência teatral. Aliás, ninguém soube aproveitar a popularidade dos espetáculos teatrais como Voltaire, que foi, de longe, o maior dramaturgo da Europa de seu tempo, como lembra Goulbourne, em um texto posto no compêndio da Universidade de Cambridge, acerca de Voltaire.

Voltaire foi o maior dramaturgo da França, e mesmo da Europa, em uma época louca por teatro. O teatro era o caminho real para a fama e para a consagração como escritor no século XVIII, que se atingia tanto por meio das montagens como das publicações. Como Voltaire observa no prefácio de 1765 à sua tragédia *Adelaide du Guesclin*: 'O público de livros é composto por 40 ou 50 pessoas, quando se trata de livros sérios, por 400 ou 500, quando o livro é agradável, e por cerca de 1.100 ou 1.200, quando se trata de uma peça de teatro.'" (GOULBOURNE, 2010, p. 128).

A sugestão voltairiana era de que o teatro se baseasse, sobretudo, em declamações poéticas de versos pungentes que conseguissem mover no espectador uma profunda capacidade de ação moral alinhada à natureza humana. Rousseau discordou com o que propunha Voltaire, assim como também não considerava que os efeitos catárticos da tragédia fossem significativos a ponto de libertar, de uma vez

por todas, o espectador de sensações sufocantes. Compreendeu que os eventuais encorajamentos à prática moral na plateia seriam fugazes e, como tal, duraria momentaneamente enquanto os efeitos do encantamento da obra perdurassem nos indivíduos.

Diderot – apesar de evitar acirramentos de debates públicos com Voltaire, em decorrência do projeto da *Enciclopédia*, que ambos cultivavam, e que recebeu ataques tenazes de Rousseau – discordou de Voltaire, já que não pensava ser apropriada à cena teatral ornamentos excessivos, como o discurso poético ritmado. Para Diderot, o teatro só conseguiria ter alcance sobre a natureza humana se se aproximasse de uma imitação doméstica, na qual fosse familiar o suficiente para o espectador sentir identificação por aquilo que passa em cena.

A esse respeito, Diderot apontou que todos os gêneros possuíam algum grau de afastamento à qualidade de refletir a vida humana, mimética e autenticamente, de maneira a revelá-la em seus fios mais naturais e genuínos. Com isso, Diderot propôs a criação de um gênero intermediário: o drama burguês. Imitando os atos mais comuns da vida cotidiana burguesa, o filósofo acreditou que o gênero mais eficaz, tendo em vista a missão moral, era aquele que acabara de inventar.

De maneira curiosa, a representação teatral pode ser utilizada como metáfora para a própria prática de vida dos indivíduos inseridos na sociedade civil, consoante com a compreensão rousseuniana. A sociedade, do modo como se desenvolveu, projetou aos indivíduos lugares de atuações, posições sociais de onde deveriam encenar suas falas, suas vaidades, seus egos, seus desejos etc. De fato, a representação pressupõe uma ruptura de dois elementos, a saber: o sujeito e o objeto. O sujeito é o componente dessa relação que representa, ao passo que o objeto é o elemento que é representado pelo sujeito.

A própria lógica de representação política que está no cerne da raiz histórica do sistema de democracia representativa pode ser problematizada por uma ótica rousseuniana. Isso para não nos atermos, de imediato, ao tipo de sistema político que funcionou no Antigo Regime, em que o soberano era o detentor inquestionável da autoridade máxima política, ao passo que ao restante da população cabia o papel de súditos, sujeitos às decisões do monarca. Ora, tal arcabouço político pressupõe a servidão da população, já que ela é governada pelo poder inquestionável do rei.

De acordo com Nascimento (2016), com o esgotamento histórico dos sistemas políticos absolutistas, começaram a eclodir, na Modernidade, os discursos baseados na ideia de democracia representativa, tão sujeita à crítica quanto o absolutismo, uma vez que a ideia segundo a qual é permitido delegar poderes a homens, quer por meio do voto, quer por meio de qualquer outro critério, para governar os cidadãos, recai no mesmo problema do absolutismo, a saber: a subserviência com que é tratado o cidadão. Ainda segundo o comentador, ao propor que os cidadãos devam ser tutelados pelos governantes, a democracia representativa infantiliza a população, tratando-a como escrava, como incapaz de gerir a sua própria vida.

Dessa maneira, Rousseau propôs que a sociedade deveria adotar um tipo de democracia sem mediações, de forma tal que o exercício do poder soberano emanasse efetivamente da vontade livre do povo, sem qualquer coerção. Ademais, em regimes no quais há a transferência do poder de decisão para algum representante político que não expresse a vontade geral, abre-se mão da autonomia e a comunidade entrega sua sorte em servidão. A crítica de Rousseau à representação, nesse sentido, se confunde com a crítica à própria representação em geral.

Com efeito, a dicotomia própria da representação implica um campo relativo, o discurso, a aparência, etc. Rousseau entendeu que não havia representação antes da passagem do homem natural para a sociedade civil, só havia plenitude: os seres humanos eram absolutos, não representavam qualquer papel social, viviam de acordo com a natureza. Enfim, os homens não recorriam a artifícios discursivos para articular uma relação uns com os outros.

A desigualdade, bem como todos os vícios, advém do amor-próprio, paixão característica da vida social que só se tornou possível após a cisão homem e natureza. Em estado natural, a paixão em vigência era o amor-de-si, que norteava uma relação espontânea do homem consigo mesmo. O teatro tinha como finalidade, segundo visão rousseauísta, satisfazer as paixões, os desejos mais imediatos, as expectativas, do público, nutriria, decerto, o amor-próprio. Destarte, para Rousseau, a única forma de festividade válida, é como vimos, a festa cívica, ao ar livre, com a finalidade de consolidar o elo social, de potencializar o espírito público dos cidadãos. Entretanto, tal festa deve ser praticada por sociedades sadias, sendo perigosas as festas que enalteçam qualquer prática revolucionária, sem o controle do porvir.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Felipe Carvalho de. **Voltaire e Rousseau**: duas faces do iluminismo. 2009. Disponível em: <<http://pesquisasparasitas.blogspot.com.br/2009/06/voltaire-e-rousseau-duas-faces-do.html>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e fundamento da desigualdade entre os homens**. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978.p. 205-213 (Coleção Os Pensadores)
- ARISTOTELES. **Poética**. Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.(Coleção Os Pensadores)
- BRANDÃO, Rodrigo. **A ordem do Mundo e o Homem**: estudos sobre metafísica e moral em Voltaire. 254 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em:<[file:///C:/Users/SIM/Downloads/RODRIGO\\_BRANDAO.pdf](file:///C:/Users/SIM/Downloads/RODRIGO_BRANDAO.pdf)>. Acesso em: 02 jun. 2015.
- CARBONELLI, Ricardo Rui. **A questão do ator na estética de Diderot**. Campinas: IFCH/ UNICAMP, 2009.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CASSIRER, Ernst.**A filosofia do Iluminismo**. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A Questão Jean-Jacques Rousseau**. Tradução: Erlon José Paschoal, Jézio Hernani Bomfim Gutierre, Peter Gay. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_.**O filho natural ou as provisões da virtude**. Tradução: Fátima Saaid. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Textos nº12)
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean-Le-Rond. Verbetes políticos da Enciclopédia. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean-Le-Rond. (Org.). **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das artes e dos ofícios**. Tradução: Maria das Graças de Souza. São Paulo: UNESP, 2015.
- DIONIZIO NETO, Manoel. A ética no Primeiro Discurso de Rousseau. In: Colóquio Rousseau, 2., 2005, Campinas. **Anais ...** Campinas:UNICAMP, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~jmarques/gip/AnaisColoquio2005/cd-pag-texto-35.htm>>.

Acesso em: 13 jan. 2016.

DUCLÓS, Miguel: **O libelo de Rousseau contra o teatro**. 1999. Disponível em: <[http://www.consciencia.org/rousseau\\_teatro.shtml](http://www.consciencia.org/rousseau_teatro.shtml)>. Acesso em: 08 set. 2015.

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

FREITAS, Jacira de. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação**. São Paulo: Fapesp. 2003.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. **Filogêneses**, Marília, v. 4, n. 2, p. 1-13, 2011.  
Disponível: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

FREITAS, Renata Barreto de. **De crítico do Iluminismo a autocrítico: Jean-Jacques Rousseau e o ato de fundação de uma moral virtuosa**. 2006. 124f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GARCIA, Claudio Boeira. **As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao teatro**. Ijuí: UNIJUÍ, 1999.

GOMES, Fernanda da Silva. **Rousseau: democracia e representação**. 2006. 105f. Dissertação (Mestrado em Ética e Filosofia Política) - Departamento de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

GOMES, Otacílio. Rousseau e Diderot: uma leitura crítica sobre a profissão do comediante. **Veredas FAVIP**, Caruaru, v. 2, n. 1, p. 62–69, jan./jun., 2005.

GOULBOURNE, RUSSELL. As máscaras de Voltaire: teatro e teatralidade. In: CRONK, Nicholas (Ed.). **Compêndio de Cambridge sobre Voltaire**. Tradução: Cristian Clemente. São Paulo: Madras, 2010.

GRAY, John. **Voltaire e o Iluminismo**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: UNESP, 1999.

GRODIN, Jean. **Introdução à Hermenêutica Filosófica**. Tradução: Benno Dischinger. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.

HAUSER, Ester Eliana. O ideal democrático no pensamento político de Jean-Jacques Rousseau. In: WOLKMER, Antônio Carlos (Org.). **Introdução à história do**

**pensamento político.** Rio de Janeiro: Renovar, 2003, p. 173-186.

MACHADO, Lourival Gomes. Notas de Rodapé e comentários sobre a obra de Jean-Jacques Rousseau. In: Rousseau, Jean-Jacques. **Rousseau.** São Paulo: Abril Cultural, 1978<sup>a</sup>, p. 329. (Coleção Os Pensadores).

MATOS, Franklin. **Apresentação do Discurso sobre a poesia dramática.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 25, p. 7-22, ago. 2009. Disponível em: <[http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/a\\_querela\\_do\\_teatro\\_no\\_seculo\\_xviii:\\_voltaire,\\_diderot,\\_rousseau/25\\_2\\_Franklin\\_Querela\\_do\\_teatro.pdf](http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf)>. Acesso em: 04 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **O filósofo e o Comediante:** Ensaio sobre Literatura e Filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. Rousseau misantropo: o riso e o ridículo na Carta a d'Alembert. In: KANGUSSU, Imaculada et al. **O cômico e o trágico.** Rio de Janeiro: Letras, 2008, p. 11-20.

MERQUIOR, José Guilherme. **O liberalismo:** antigo e moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MORETTO; Fúlvia Maria Luiz. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a Nova Heloísa.** Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Unicamp, 1994.

NASCIMENTO, Milton Meira do. **A farsa da representação política.** São Paulo: Discurso Editorial, 2016.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1966.

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

\_\_\_\_\_. **Rousseau:** da teoria à prática. São Paulo: Ática, 1995.

PERIN, Diego Rodriguez. **Rousseau e Molière:** uma análise sobre a crítica do riso e da ridicularização. 2013. 144f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade em Filosofia e Ciência, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Filosofia/Dissertacoes/diego.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

PLATÃO. **A República.** Livro X. Tradução: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2014.

PRADO JÚNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. O Discurso do Século e a Crítica de Rousseau. **Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio**, n. 1, p. 9-12, São Paulo, 1976.

ROLLAND, Romain. **O pensamento vivo de Rousseau**. São Paulo: EDUSP, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões**. Tradução livros de I a X: Raquel de Queiroz, livros XI e XII: José Benedito Pinto. Bauru: EDIPRO, 2008.

\_\_\_\_\_. **Carta à D'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Discurso sobre as Ciências e as Artes**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo. Abril Cultural, 1978a. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Do Contrato Social**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes. São Paulo, Abril Cultural, 1978c. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo. Abril Cultural, 1978d. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Júlia ou a Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Unicamp, 1994.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo**. Seguido de sete Ensaio sobre Rousseau. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VINCENTI, Luc. **Rousseau e a Ordem da Festa**. Trans/form/ação, São Paulo, v. 38, p. 15-25, 2015. Edição Especial.

VOLTAIRE. François Marie Arouet de. **Carta à Rousseau (30 de agosto de 1755)**. Tradução: Miguel Duclós. 2008. Não paginado. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/carta-a-rousseau-voltaire>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. **Cartas Inglesas**. Tradução: Marilena de Souza Chaui. São Paulo: Abril

Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei Sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.