

A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau

The essence and representation: an analysis about the critique of theatrical imitation in Rousseau

Palavras-chave: Rousseau; Artes; Sociabilidade; Natureza; Representação

Keywords: Rousseau; Arts; Sociability; Nature; Representation

Luciano da Silva Façanha

Professor de Filosofia da UFMA.
lucianosfacanha@hotmail.com

Antonio Carlos Borges da Silva

Mestrando em Cultura e sociedade (UFMA).
carlosfile@yahoo.com.br

Resumo: No ano de 1757, D'Alembert compôs para o dicionário da *Enciclopédia* um verbete intitulado *Genebra* no qual o filósofo fazia uma série de observações sobre os costumes dos genebrinos. O autor questionava ainda a proibição dos teatros de comédia em seu território com o pretexto de proteger a juventude da corrupção dos costumes supostamente acarretada pelos espetáculos. Segundo D'Alembert, Genebra se equivocara quanto a esse ponto. Ao invés de proibir os espetáculos, deveria discipliná-los mediante leis apropriadas. Este fato, em síntese, levou Rousseau a escrever as suas objeções às opiniões de D'Alembert. Rousseau argumentou que, modernamente, o teatro havia perdido a sua relação de identidade entre as virtudes cívicas e aquelas representadas no palco, como se poderia constatar ao se estudar as origens da tragédia grega. O nascimento das artes dramáticas está associado a uma *paideia*, ou seja, a um ideal de formação ética do cidadão, com a finalidade de contribuir com o fortalecimento dos interesses coletivos (do Estado). Não obstante, Rousseau apontou a dependência das artes teatrais em relação ao interesse particular do espectador. Nesse sentido, as ações representadas no palco apenas reproduzem a moral vigente em uma determinada sociedade. Assim, uma sociedade degenerada não poderia representar outros valores morais que não os seus próprios. Coisa bem diferente se passa com as festas cívicas (públicas), realizadas ao ar livre e sem o aparato cênico dos espetáculos. Essas festas seriam excelentes oportunidades para os cidadãos mostrarem-se tal como são, sem os obstáculos da representação, que é artificializada. Como os espetáculos teatrais são realizados em locais fechados (privados), submetidos a uma série de normas, e mediante pagamento de ingresso, estes não seriam os mais adequados a uma pequena República nos moldes de Genebra, por exemplo. Este artigo objetiva discutir alguns pontos importantes da crítica de Rousseau aos espetáculos em geral. Assume-se que a crítica de Rousseau ao teatro, formulada na obra *Carta a D'Alembert*, se fundamenta no campo da análise da função social das artes. Pode-se depreender então que as artes dramáticas, enquanto representação, estão associadas à vida política e social de um determinado povo e que, desse modo, o pensamento estético em Rousseau se insere no contexto de uma crítica da cultura.

Abstract: *In the year 1757, d'Alembert wrote for the Encyclopedia a dictionary entry entitled Geneva in which the philosopher made a series of observations about the customs of the genevans. The author questioned the ban still comedy theatres in your territory with the pretext of protecting the youth of corruption of customs allegedly caused by the shows. According to d'Alembert, Geneva if be ableto hinder him further on this point. Instead of banning the spectacles, should discipline them by appropriate laws. This fact, in short, took the write their objections Rousseau to d'Alembert. Rousseau argued that, lately, the theater had lost your identity relationship between civic virtues and those represented on the stage, as one might see when studying the origins of Greek tragedy. The birth of the dramatic arts are associated with a paideia, or if it is, to an ideal of citizen ethics training, with the purpose of contributing to the strengthening of collective interests (of the State). Nevertheless, Rousseau pointed out the dependence of theatrical arts in relation to the particular interest of the Viewer. In this sense, the actions represented on stage just reproduce the morals in a given society. Thus, a degenerate society could not represent other moral values other than their own. Something quite different is going on with the Civic Party (public), performed outdoors and without the scenic apparatus of the shows. These parties would be excellent opportunities for citizens to show themselves as they are, without the obstacles of representation, which is unnatural. As the theatrical performances are performed in enclosed spaces (private), undergoing a series of standards and on payment of a ticket, these would not be best suited to a small Republic along the lines of Geneva, for example. This article aims to discuss some important points of criticism of Rousseau to the shows. It is assumed that the criticism of Rousseau to the theater, formulated in the work Letter to d'Alembert, is based on analysis of the social function of the arts. You can understand then that the dramatic arts, while representation, are associated with the social and political life of a particular people, and that the aesthetic thought in Rousseau falls within the context of a critique of culture.*

No mês de outubro do ano de 1757, D'Alembert compôs para o sétimo volume do dicionário da *Enciclopédia* (então sob a direção editorial de Diderot) um verbete intitulado *Genebra* no qual o filósofo trazia a público uma série de observações acerca dos costumes dos habitantes da cidade de Genebra, ao mesmo tempo em que direcionava suas críticas à postura demasiado ortodoxa das autoridades religiosas locais em relação aos espetáculos teatrais.

O referido verbete apontava, entre outras coisas, que o governo de Genebra estava equivocado em proibir a instalação de um teatro de comédia (*Théâtre de comédie*) em seu território sob o pretexto de proteger a juventude da corrupção moral que tais espetáculos supostamente acarretariam se fossem permitidos. D'Alembert argumentava ainda que se a República de Genebra permitisse a instalação das companhias de teatro em seu território e regulamentasse juridicamente seu funcionamento, as artes cênicas poderiam contribuir efetivamente para o aperfeiçoamento

dos costumes daquele lugar, podendo até mesmo fazer da República de Genebra um modelo de virtude e de progresso a ser imitado por toda a Europa.

Entre outras questões, a análise feita por D'Alembert, em seu verbete, considerava que a imoralidade frequentemente atribuída aos artistas comediantes em Genebra não seria decorrente exatamente de um juízo estético em si. Tampouco haveria motivações verdadeiramente jurídicas para a proibição dos espetáculos, pois esta proibição se baseava sobretudo em fundamentos morais e teológico-religiosos, pois era sabido que as autoridades judiciárias e eclesiásticas de Genebra toleravam representações teatrais um tanto quanto grosseiras, e algumas vezes até sarcásticas sobre os costumes dos genebrinos.

Para responder a essas e outras questões, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escreveu uma espécie de ensaio com o seguinte título: *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (1758). No referido ensaio, Rousseau abordou sob vários aspectos as questões relativas à representação teatral, entre os quais se destacam os aspectos morais, estéticos, políticos, econômicos, psicológicos e sociais. No plano geral, Rousseau atribuiu às artes cênicas uma parcela de responsabilidade na corrupção dos costumes.

Cabe ressaltar que no referido escrito Rousseau, à semelhança de Platão¹, abordou as considerações feitas por D'Alembert sob uma perspectiva moralista, majoritariamente. Nesse sentido, cita-se a seguinte observação de Marvin Carlson:

Com a crescente influência de Voltaire e com as [ideias] mundanas parisienses nessa (segundo Rousseau) comunidade ainda intacta, viu-se instigado a replicar a semelhante proposta. Sua primeira obra importante publicada, a *Lettre à M. d'Alembert [Carta ao Sr. d'Alembert]* (1758), lançou Rousseau no papel de um Platão moderno defendendo uma república calvinista contra a corrupção. De fato, num ensaio acrescentado, *De l'imitation théâtrale [Da imitação teatral]*, Rousseau apela diretamente a Platão, desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República*. (CARLSON, 1997, p. 146)

Na *Carta a D'Alembert*, Rousseau não deixou de censurar publicamente o posicionamento adotado por D'Alembert em seus comentários acerca das instituições e dos costumes dos genebrinos principalmente aqueles de cunho religioso. Rousseau se posicionou então sobre a proibição dos espetáculos, defendendo os seus motivos.

Deve-se pontuar também que a obra *Carta a D'Alembert* se assemelha bastante, no que diz respeito às posições ideológicas de Rousseau, a outros textos programáticos cuja temática o *Discurso sobre as ciências e artes* (1749) havia inaugurado anteriormente.

É possível afirmar pela leitura do prefácio da *Carta a D'Alembert* uma certa preocupação com a moralidade pública, a dissociação entre

1 Os guardiões não devem imitar certas espécies de comportamentos, mas "se imitem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixez, não devem ser capazes de praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade" (PLATÃO. *A República*, Livro III, 395c; e). Ademais, aquilo que se aplica ao guardião, aplica-se também, pela via dedutiva, aos cidadãos, pois se é verdade que o guardião tem seu modelo de imitação próprio nas virtudes, ele mesmo deveria tornar-se um modelo de virtude para os demais membros do corpo político.

"o ser" e o "dever ser", conforme se lê na seguinte passagem: "Justiça e a verdade, eis os primeiros deveres do homem. Humanidade e pátria, seus primeiros afetos" (ROUSSEAU, 2015, p. 27). Nas linhas mais adiante, o filósofo genebrino continua o seu raciocínio, deixando claro a separação dos valores individuais e coletivos, concluindo que "todas as vezes que arranjos particulares o fazem mudar essa ordem, ele é culpado".

Em uma outra obra, *Confissões*, Rousseau reafirmou os fundamentos de sua filosofia moral, apontando a origem do mal como exterior ao próprio homem. O homem pratica o mal a partir do desenvolvimento da sociabilidade. Portanto, toda ação contrária à natureza não terá outro resultado que não seja o próprio mal: "Insensatos que vos queixais permanentemente da natureza, sabeis que todos os vossos males provêm de vós mesmos" (ROUSSEAU, 1964, p. 376).

Rousseau argumentou que a função primordial das artes teatrais era a de agradar ao público. A partir dessa constatação, cabe observar as consequências acarretadas por esse tipo de diversão para a sociedade.

Sob a perspectiva de uma "economia do trabalho", os espetáculos teatrais poderiam subtrair o tempo do trabalho aos cidadãos e ao mesmo tempo os aliciava, sendo dessa forma impróprio a uma República nos moldes de Genebra. Nesse sentido, pode-se ler o seguinte trecho: "lançando um primeiro olhar vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento [...] e se é verdade que o homem precisa de entretenimentos, [...] eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda a diversão inútil é um mal" (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

Se os espetáculos se caracterizam sobretudo pelo prazer que podem proporcionar, fica claro que eles podem tornar os homens dependentes de uma diversão inteiramente estranha à sua natureza. Mas qual seria a causa do gosto pelos espetáculos? Rousseau assegurou que: "é o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma diversão estranha" (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

Rousseau afirmou ainda a impossibilidade de se considerar as qualidades das artes teatrais em relação a si mesmas, pois, conforme já foi dito, os espetáculos buscam agradar e arrebatam o interesse do público. Ora, ao agradar ao público, os espetáculos encontram aí sua verdadeira utilidade. Nesse sentido, Rousseau (2015, p. 46) afirmou que: "quanto às espécies dos espetáculos, elas são necessariamente determinadas pelo prazer que elas proporcionam, e não pela utilidade".

Essa é a razão de haver diferentes tipos de espetáculos entre os mais variados povos. Para um "povo intrépido, grave e cruel", as festas mortíferas e perigosas em que se ressaltam o valor e o sangue frio são mais as apropriadas; já para um povo feroz e ardoroso, as cenas com combates e paixões ardentes são as mais adequadas. Desse modo, é inútil querer considerar que as peças de Menandro, feitas para Atenas, ficassem bem em Roma onde, sob a República, serviam mais os espetáculos dos gladiadores exaltando a coragem e o valor dos romanos, inspirando nos cidadãos o amor da crueldade e do sangue.

Contudo, deve-se notar que Rousseau não se mostrou contrário ao teatro em si mesmo (devendo-se registrar que ele próprio frequentava os teatros). Ademais, para Rousseau, conforme afirmado anteriormente, não se pode considerar os espetáculos teatrais como bons ou maus em si mesmos, pois os espetáculos são feitos para o povo, e somente por seus efeitos sobre ele é que se pode determinar suas qualidades absolutas (ROUSSEAU, 2015, p. 46).

Contudo, ainda se pode fazer uma análise judiciosa sobre o teatro considerando as particularidades de cada povo. Mas não se deve ir além deste limite. Desse modo, vê-se que não é à arte em si mesma que Rousseau dirige sua crítica. Conforme Garcia;

Parece claro que a crítica de Rousseau ao teatro é mais uma crítica às concepções, às expectativas e à valoração que se atribuem à cena teatral e menos uma crítica ao teatro em si mesmo. A degradação e a perfeição dos espetáculos só pode ser dita em relação às verdadeiras relações entre as coisas. Se os defensores do teatro não pretendessem ver uma correspondência entre a realidade e a sua imitação, não haveria porque criticar o teatro. Por isso, a questão não pode ser reduzida unicamente a um problema de bom ou de mau gosto público. (GARCIA, 1999, p. 160)

Rousseau reconheceu forçosamente que a natureza humana é uma, apesar de passar por metamorfoses no processo civilizatório. Diz-nos Rousseau:

O homem é uno admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é para eles em tal tempo e em tal lugar. (ROUSSEAU, 2015, p. 45)

De fato, as artes cênicas, conforme afirmou Rousseau, representam um quadro geral das paixões humanas. Todavia, essa representação não possui uma autonomia artística. A representação artística está, portanto, adstrita aos aspectos da moralidade:

O teatro, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora, e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. (ROUSSEAU, 2015, p.46)

Segundo Rousseau (2015, p. 44), os homens "têm a necessidade [natural] de ligar os corações ao palco". A sociabilidade é justamente a condição que faz os homens ligarem-se entre si, formando o vínculo social mediado pelo trabalho e pela diversão (mas nunca a ociosidade serviu como fundamento social). Contudo, assevera o filósofo genebrino, "acreditamos reunir-nos no espetáculo, e é ali que cada um se isola; é ali que vamos esquecer os amigos, os vizinhos [...] para nos interessarmos por fábulas, para chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos à custa dos vivos" (ROUSSEAU, 2015, p. 45).

Posteriormente, D'Alembert (1717-1783) responderá às críticas contidas na Carta de Jean-Jacques Rousseau, assinalando que Rousseau aplicara à questão dos espetáculos seu princípio geral da bondade natural do homem. Com isso, segundo D'Alembert, sua argumentação filosófica fundamentada sobre princípios hipotéticos irreduzíveis, tornava particularmente difíceis quaisquer objeções:

Senhor, o caráter da filosofia de V. Sa. é firme e inexorável em sua marcha. Postos os princípios, as consequências são o que podem ser; tanto pior para nós se são desagradáveis; mas, por mais que elas o sejam, nunca são o bastante para obrigar V. Sa. a reconsiderar os princípios. (ROUSSEAU, 2015, p. 190)

Vê-se que princípio axiomático da bondade natural do homem é tomado como fundamento da concepção rousseauniana sobre a realidade do homem. Ao recorrer aos seus princípios, os argumentos de Rousseau tornam-se particularmente desconcertantes. Vale repetir que a origem do mal se encontra no próprio corpo social (hábitos, costumes e instituições, etc.) e não na natureza do homem. Portanto, o processo educativo deve fundamentar-se primeiramente.

Em decorrência desta premissa hipotética, Rousseau fundamenta suas objeções aos iluministas que defendem o valor de positividade para a função social das artes teatrais. Para Rousseau, os espetáculos dramáticos, tais como são representados na modernidade, dependendo da sociedade em que estejam inseridos, podem concorrer para a corrupção da moralidade social e acarretar o apagamento dos sentimentos naturais dos homens, pois "tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem" (ROUSSEAU, 1995, p. 9).

Decorre, portanto, deste aspecto da natureza humana a necessidade da educação como o meio pelo qual o homem possa atingir a consciência e a apreensão do mundo e de si mesmo, através do conhecimento da natureza e das coisas.

A partir do momento em que Rousseau constatou que o que é autêntico foi preterido pelo inautêntico, e que a ordem social está fundamentada em fingimentos recíprocos e em falsas representações da realidade, torna-se necessário emitir um juízo crítico acerca desse estado de coisas e defender contra tudo e contra todos uma ética e uma estética da transparência.

O homem natural é transparente. Quem quer que veja seu exterior, verá seu interior, pois ele não tem nada a esconder. O homem natural é tal como se mostra. Ele não se oculta por detrás de modos polidos ou de costumes cortesãos. Ele é o que é. Por essa razão é possível dizer da unicidade originária do homem.

Ao contrário, o homem civilizado perdeu sua essência e vive no mundo da aparência, no qual absolutamente tudo é artificial. O homem europeu moderno e civilizado adotou a moral das massas. Habitou-se a seguir o que lhe mandam; vive como lhe ordenam. E, desse modo, tece as teias com as quais será envolvido e aprisionado. Para Rousseau, todos os homens civilizados são, de uma forma ou de outra, escravos de um mundo das aparências, pois mesmo "aquele que se crê senhor dos outros não deixa de ser mais escravo do que eles" (ROUSSEAU, 1996, p. 9).

Para Rousseau, a função política do teatro moderno havia entrado em decadência, pois não se representavam mais no palco as virtudes realmente cultivadas na sociedade, com a exceção dos vícios. Perdeu-se, por força do desenvolvimento histórico, o ideal de política cultivado pelos gregos na Antiguidade, isto é, o teatro deixara a esfera do público, do coletivo (Estado) e passou para a esfera do privado, particular e individual, cuja noção pode ser expressa na própria forma de organização do teatro moderno

(que representa o microcosmo das sociedades europeias civilizadas), em recintos fechados, cadeiras marcadas segundo a importância social dos frequentadores.

Por não ter mais o que representar, efetivamente, na medida em que o progresso dos povos ocasionou a perda das virtudes cívicas, o teatro busca agradar a opinião pública, colocando em seu lugar o tema do amor. Não obstante, a concepção de amor representado nos espetáculos, tanto nas comédias como nas tragédias, não apresenta nenhuma utilidade cívica para a cidade.

Para Rousseau, foi justamente em decorrência dessa perda do ideal político que nasceu o gênero do romance ou das peças dramáticas tão ao gosto da burguesia setecentista.

Conforme observou Façanha:

Assim, após a constatação dessa substituição, tanto da comédia quanto da tragédia, de suas verdadeiras belezas ocultas por um quadro sedutor, o amor foi reforçado, substituindo a força cômica e a energia trágica pelos interesses desse perigoso 'amor paixão'; ou seja, tema romanesco por excelência, de sorte que se nota claramente que o foco a ser criticado não é somente o teatro, mas, na mesma proporção, o romance. (FAÇANHA, 2015, p. 59)

Portanto, conforme o exposto, pode-se afirmar que a questão moral tornou-se um importante aspecto da reflexão de Rousseau sobre a estética. A ideia de amor foi introduzida nos espetáculos como um substitutivo das temáticas da tragédia e da comédia. Assim, amor pode ser risível (no caso de um velho que se apaixonada por uma juvenzinha) ou motivo para ações arrebatadores em nome da paixão ardente.

Assim, tudo parece ter lugar no palco, menos a razão e a justiça. Para Rousseau, há uma máxima com relação aos costumes de um povo que pode ser sintetizada do seguinte modo: "um povo muitas vezes tem costumes que despreza, ou estará pronto a desprezar tão logo ousarem dar-lhe o exemplo" (ROUSSEAU, 2015, p. 9). Um dos toques de genialidade nas artes consiste em captar essas circunstâncias exatas e provocar ao que se poderia chamar de "revolução dos costumes". Os antigos costumes e os preconceitos arraigados de um povo não devem ser desafiados nem mesmo no palco. Foi precisamente o que aconteceu a Molière, com seu *Misanthropo*, que foi apresentado ao público antes que este estivesse maduro o suficiente para poder apreciá-lo, fato este que causou o fracasso da referida peça já na sua estreia.

Este é mais um argumento de Rousseau que reforça sua tese de que o teatro se adequa à opinião pública ao invés de moldá-la. Aqui também se poderia apontar uma contradição no argumento de Rousseau sobre o poder pedagógico do teatro, não fosse a ressalva de que apenas em algumas circunstâncias particulares, as artes miméticas podem introduzir ou modificar certos costumes e gostos. Todavia, essa capacidade de modificar os costumes não deriva do teatro em si mesmo, mas sim do desenvolvimento histórico por que passam as sociedades e povos em geral: eles mudam suas artes ao tempo que transformam historicamente seus gostos. Desse modo, para Rousseau (2015, p. 48): "o efeito geral do

teatro é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões”.

Rousseau considerou que há um desequilíbrio entre razão e emoção no modo de representação da cena. Em geral, os homens são retratados pelas mãos dos artistas como alguém tomado pelo ardor do amor (paixão) ou pela fúria.

Não que seja um equívoco retratar as paixões. O problema ocorre quando se quer dar a algumas paixões o colorido particular que espera o público, pintando-as umas de cores mais detestáveis que outras. Assim, o teatro representa o homem muitas vezes dominado por tais paixões; arrastado por ela, torna-se cego perante a razão. E a razão, segundo Rousseau, “não tem valor algum no palco”. Portanto, “um homem sem paixões, ou que sempre as dominasse, não seria capaz de interessar a ninguém no palco” (ROUSSEAU, 2015 p. 47).

Desse modo, não se deve atribuir ao teatro o poder de modificar os costumes nem os sentimentos, segundo Rousseau. No máximo, o teatro pode retratá-los do melhor modo possível. Caberia aos autores a melhor maneira de pintarem os quadros dos desejos e paixões gravadas nos corações dos homens já corrompidos pela sociedade.

Por outro lado, não se pode representar no palco o homem natural, pois, se assim o fizesse, não haveria mais público algum para aplaudir, pois os homens estão demasiadamente habituados a apreciarem somente aquilo que se lhes parece mais prazeroso, conforme o grau de degeneração em que se encontram.

Rousseau também negou que o teatro possuísse a capacidade de instruir o público. E a razão para isso é muito simples. Em geral, o teatro destina-se a entreter a plateia e, para isso, deve amoldar-se à opinião pública. Portanto, ao invés de educar a opinião pública, submete-se à degradação de ter que viver às suas custas.

Ao analisar as qualidades dos espetáculos, Jean-Jacques Rousseau chegou à conclusão de que “o efeito moral do espetáculo e dos teatros não pode nunca ser bom nem salutar em si mesmo: já que, contando apenas suas vantagens, não vemos aí nenhuma utilidade real, sem os inconvenientes que a superem” (ROUSSEAU, 2015, p. 86). Portanto, não tendo o teatro nada que possa contribuir para o aperfeiçoamento dos costumes, concorre para corrompê-los, na medida em que favorece nossas inclinações, contribui para a ascensão das paixões que nos tornam propensos a ser escravo.

Ademais, os espetáculos criam uma dependência mútua entre artista e público. Quanto a essa questão, pode-se notar que existia predominantemente na época uma preocupação com a opinião pública. Muitas vezes essa preocupação era revelada pelos autores nos prefácios das obras, provando assim haver uma dependência da opinião pública. Como pontuou Marvin Carlson:

Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), o maior autor trágico de começo do século, ateu-se estritamente ao credo neoclássico tanto nas peças como nos prefácios. No prefácio a *Atreu e Tiestes* (1707), jacta-se do cuidado que tomou em amenizar os detalhes cruéis do drama original, de modo a não ofender nem a “delicadeza” de seu público nem as bienséances.

No prefácio a *Electra* (1708), admite criar uma intriga um pouco mais complexa que a do original, mas pede que essa falta seja escusada, já que torna a peça mais interessante para o público moderno. Ainda assim, no prefácio de suas obras reunidas (1750), ele pede desculpa pelas ofensas às regras ocasionalmente encontradas em suas peças, por mais que estas agradassem ao público. É um erro perigoso, diz ele, 'pretender que um defeito que produz grandes belezas não deva ser considerado um defeito'. (CARLSON, 1997, p.137-138)

Se é verdade que os espetáculos buscam uma imitação verossímil da realidade, também é verdade que se deve evitar retratá-la de modo que os cidadãos possam tomar a imitação da realidade por ela própria, isto é, julgar as coisas pela sua representação e não pelo que são na realidade. Aqui impõe-se novamente a questão de saber, no aspecto do real, "aquilo que é" daquilo que "deve ser".

Assim, o mal e o bem não podem ser representados com indiferença em cena, pois se a função do teatro, do ponto de vista de uma psicologia social e de uma política, é despertar o amor pela virtude e o horror ao vício, então resta claro que o espetáculo deve suscitar no espectador essa distinção e ser capaz de fazê-lo decidir sobre a questão.

Ao se retratar no palco um personagem criminoso ou patife, que tripudia, mente e engana este personagem não pode ser encorajado. Pelo contrário, deverá receber a punição exemplar para que não sirva de modelo aos cidadãos de bem. Em suma, é preciso haver uma preocupação ética nos espetáculos na medida em que "a imitação da natureza é igualmente a imitação da virtude e a moral é o objeto próprio da arte" (PRADO JR., 1975, p. 9).

Deve-se ressaltar, entretanto, que a bondade natural para Rousseau não é idêntica à virtude. Esta última, o homem somente adquire na sociedade. Ela se liga, em última análise, sobretudo ao sentimento natural da piedade e do amor de si inerente ao homem natural. Para que o homem seja virtuoso, é necessário portanto a interveniência de outras faculdades, como a consciência e a imaginação, que fazem com que o homem se reconheça no outro, e seja capaz de compreender o seu sofrimento.

Para Rousseau, a imitação (*mimésis*), enquanto característica intrínseca às artes, deve ter como objeto aquelas as ações nas quais transpareça esse sentimento de 'benevolência natural' do homem. Os caracteres dessa bondade já estão gravados nos corações dos homens. Não obstante, a sociedade obscurece esse sentimento. Dificilmente se poderá encontrar um homem que saiba conhecer a si próprio, olhar dentro de si e ouvir "a doce voz da natureza". De modo que o espetáculo, por si somente, não favorece um sentimento que foi apagado pela sociedade. Segundo Prado Júnior,

Exclui-se, portanto, desde o início, que uma forma qualquer de arte possa guardar seu valor, se entrar em conflito com a virtude: a imitação da bela natureza é por assim dizer espontaneamente moral, mesmo quando se choca com a decência e com as 'bienséances' – não há valores puramente estéticos. (PRADO JR., 1975, p. 9)

Portanto, é possível perceber, conforme dito acima, um certo constrangimento (se podemos dizer assim) da arte pela moral. A imitação teatral não pode ser pensada fora da esfera da moral, uma vez que, como

julgam os próprios defensores do teatro, ela exerce uma função político-pedagógica.

Ao representar os vícios a fim de torná-los odiosos aos olhos da plateia poder-se-ia obter o efeito contrário, isto é, o teatro poderia excitá-los, tornando-os tentadores aos cidadãos em razão da curiosidade natural dos homens. Nesse aspecto, Rousseau aponta a inadequação de certos espetáculos que a pretexto da arte mostram crimes horrendos, perfídias, e assassinatos como acontecimentos corriqueiros, tornando-se assim um interessante objeto de imitação fora do palco.

Deve-se observar, contudo, que Rousseau não pretendia simplesmente condenar o teatro francês, que ficava tão bem para a sociedade parisiense, mas evitar que esse tipo de espetáculo fosse transportado para Genebra, com seus costumes tão diversos de Paris.

Assim, o teatro não deve confundir as coisas e apresentar indistintamente o bem e o mal (relativismo moral), de modo que o público não tenha dificuldade em distinguir o homem honesto do celerado. Assim, deve-se ater com o máximo de cautela em representar aqueles que são laureados por terem praticado a justiça daqueles homens maus que agem em prejuízo dela, para quem só deve restar como prêmio a própria desonra.

Sendo o homem e a sociedade o que são, isto é, o homem bom e a sociedade má, conclui-se que o estabelecimento dos espetáculos, por si só, não pode fazer ressurgir as virtudes nos homens que não as possuem, mas traz consigo o perigo de exaltar os vícios que já carregam na sociedade. Ademais, contrapondo-se ao argumento de D'Alembert, Rousseau defendeu que as leis não são suficientes para instituir bons costumes. Contudo, elas serviriam para prevenir a introdução dos maus costumes em uma comunidade pequena e bem ordenada.

Assim, não se deve esperar que a lei resolva um mal já consumado. A instalação do mal é a prova de que a lei falhou em prevenir seus abusos. A lei mais sábia, portanto, não é aquela que educa os costumes, mas sim aquela que previne a sua degeneração ao máximo. Ademais, para Rousseau (2015, p. 49), "as leis não têm nenhum acesso ao teatro, cujo menor constrangimento seria um sofrimento e não uma diversão".

Portanto, a única forma de um governo agir sobre os costumes é por intermédio da opinião pública. Em sociedade, é a opinião pública que dita os costumes e consequentemente os espetáculos. Isso porque "o homem social não vive em si mesmo, mas da opinião dos outros e são seus julgamentos que ordenam tudo, pois, se na solidão, os nossos hábitos nascem de nossos próprios sentimentos naturais, na sociedade eles nascem da opinião dos outros", pois "a única felicidade considerada pela maior parte dos homens é ser considerado feliz" (ROUSSEAU, 2015, p. 96-97).

O teatro francês que adentrou no século XVIII repetia em boa parte os enfoques e preocupações preponderantes do final do século XVII. Alguns aspectos referentes à teoria do teatro ainda se prendiam à ideia clássica de superioridade da tragédia em relação à comédia. Nesse sentido, podem-se observar as disputas na época em trabalhos como o de Alain-René Le Sage (1667-1748), um dos primeiros autores que tentou superar essas polêmicas com sua peça *O diabo coxo* (1707). Nessa peça, Sage defende que, naquilo

que diz respeito a uma obra cômica ou trágica, ambas requerem um gênio diferente, mas igual habilidade (CARLSON, 1997, p. 37).

Assim, aproximando-se da teoria clássica do teatro que classificava a comédia como um gênero menor em relação à tragédia, Rousseau considerava a comédia como o gênero mais propício à degradação moral dos costumes. Não que Rousseau tivesse em maior monta a tragédia, pois entende, ao contrário da teoria clássica, que ambas as modalidades não poderiam desempenhar a função pedagógica de melhoramento da sociedade moderna.

Assim, a crítica de Rousseau, tanto à comédia como à tragédia, dirige-se primeiramente ao ofício do ator (ou comediante), o qual acusa de ser um indivíduo abjeto e desprezível na medida em que ele é um exímio especialista na arte do fingimento e da imitação de tudo o quanto possa ser sem, contudo, ser nada: "Qual é o talento do comediante?" Indaga retoricamente Rousseau. Ora, o talento do comediante consiste justamente na sua exímia "a arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas" (ROUSSEAU, 2015, p. 97).

O ator, dada a sua própria condição na sociedade, à força de tanto ocupar o lugar do outro, mostra-se prontamente disposto a esquecer o seu próprio lugar; de tanto imitar os outros, ele perde a sua identidade pessoal e, portanto, a sua autenticidade. Assim, o ator representa a metáfora da sociedade como um palco em que todos operam o fingimento nas suas relações. Ninguém ousa mais ser o que é.

Por fim, cabe afirmar que de certo modo Rousseau se opôs aos valores estéticos dos iluministas, dos quais o próprio D'Alembert foi um ardente defensor (conforme esboçou no verbete "Genebra"), como a universalidade das ideias estéticas, os valores artísticos como características dos povos mais civilizados, etc., que consideravam os espetáculos como imprescindíveis para educar a opinião pública.

Para Rousseau, os valores transmitidos pelos espetáculos dramáticos estavam, de qualquer modo, em desacordo com a natureza humana. Portanto, por mais nobres que pudessem ser os objetivos buscados pelo artista, eles se tornavam sempre inatingíveis na sociedade, pois ou eles degradavam a natureza humana (no caso das peças de comédia) ou a alçavam a um ideal abstrato (no caso da tragédia), sem conseguir almejar efeito prático:

É um erro, dizia o grave Muralt, esperar que se mostrem fielmente nos espetáculos as verdadeiras relações entre as coisas: pois, em geral, o poeta só pode degradar essas relações, para fazê-las concordar com o gosto do povo. No cômico, ele as diminui e as coloca abaixo do homem; no trágico, ele as estica para torná-los heroicos, e os coloca acima da humanidade. Assim, eles nunca estão à sua medida, e sempre vemos no teatro seres diferentes de nossos semelhantes. (ROUSSEAU, 2015, p. 55)

Considerações finais

É certo que Rousseau, ao escrever a *Carta a D'Alembert* (como ele mesmo de fato chega a admitir), estivesse agindo em defesa da sua pequena

Genebra, ainda não "corrompida" pelos valores próprios das grandes cidades e que, talvez por isso mesmo, não pudesse deixar de agregar as questões de ordem moral em sua análise sobre a influência do teatro na vida dos cidadãos.

Mesmo para uma grande cidade como Paris, os espetáculos eram causa e efeito, ao mesmo tempo, de uma distensão ou ruptura do cimento social que são os costumes, além dos danos econômicos, esses fatos seriam ainda mais verdadeiros em se tratando de uma cidade com "vinte quatro mil almas", na qual, pelo fato das pessoas se conhecerem umas às outras, constituir-se-ia um perigo expor-se aos efeitos que os espetáculos poderiam acarretar. Ademais, a instalação de um teatro de comédia nos arredores de Genebra poderia trazer sérias consequências para a economia da cidade uma vez que suscitaria nos cidadãos o gosto pela ociosidade, gastos desnecessários com as vestimentas e ingressos, arruinando os poucos recursos dos indivíduos, causando um desequilíbrio na frágil constituição dessa pequena conservadora e república.

A *Carta a D'Alembert* é um ensaio que envolve várias questões. Contudo, é possível afirmar que o teatro é o tema unificador dessas questões e é em torno do teatro que o filósofo genebrino elabora sua crítica às artes cênicas destacando seus efeitos morais sobre a plateia. Como é sabido, Rousseau tinha a preocupação com o problema da representação em geral. Essa preocupação pode ser sentida desde a dimensão política até as artes.

Rousseau descrevia metaforicamente o mundo como um grande palco no qual as paixões humanas encontram o cenário propício para se desenvolver. Assim, no *Emílio*, o autor afirma que o primeiro choro da criança já tem como alvo o adulto espectador, que busca satisfazer-lhe as necessidades. Desse momento em diante, a sociedade enfrentará dificuldades para afastar o homem das armadilhas da representação.

Se no estado de natureza não há linearidade histórica, e o homem continua inerte à realidade exterior, e as suas ações são determinadas unicamente por seus impulsos instintivos e naturais, na sociedade, ao contrário, impera a representação, a mediação, sendo que a sociedade pode ser entendida como o entrelaçamento de tudo quanto acontece no universo do homem.

Tudo isso muda quando o homem se lança na história e modifica seus hábitos e costumes pelo desenvolvimento do progresso artístico e científico. No momento da passagem do homem natural ao homem civil, este será marcado para sempre como um ser histórico. A história passa a ser concebida então como uma história linear. Isso significa dizer que a passagem do tempo transfigura o homem; modifica-o e torna-o um ser do devir, um ser que não mais está preso ao presente.

Nesse sentido, segundo Rousseau, o progresso das civilizações teria a função de desenvolver historicamente no homem as paixões que, solitário, não as desenvolveria. Assim, as artes e as ciências se somam para formar no homem uma espécie de "segunda natureza", ou a "natureza da cultura".

A teatralidade, portanto, deve ter o caráter de verossimilhança, como de todo modo, a teoria clássica do teatro já havia consagrado desde

Aristóteles. Mesmo que o teatro consiga despertar a benevolência natural do homem, ela se apaga quando as pessoas deixam o teatro.

O teatro, portanto, não instrui, pois somente a razão e a natureza são verdadeiramente os mestres dos homens. Quanto ao teatro, apenas retrata os vícios próprios dos homens civilizados contribuindo para fortalecê-los ainda mais.

Resta claro que devido à natureza do mal – sendo esta social – o único remédio a ser aplicado a ele, devido à sua natureza, é o remédio social. O fármaco que poderá remediar a infelicidade humana deve ser buscado na própria sociedade. Contudo, é necessário ter bom senso na aplicação desse remédio, pois, se este for mal aplicado, produzirá efeito inverso o que acarretaria no proporcionalmente a infelicidade entre os homens.

Para o lugar de um teatro de comédia ou drama, Rousseau propõe a ideia de festa cívica. Pequenos e grandes festivais nos quais os cidadãos teriam a oportunidade de experimentar a simplicidade do convívio social. Nestes acontecimentos, não existiria distinção alguma em razão de classe social ou poder econômico.

O modelo de festa cívica compreende assim o afastamento das normas de representação como acontece com o teatro. Nessas festas comunitárias, as cenas não são privatizadas, são públicas. Todos são iguais dentro daquilo que cabe a cada um. Todos são habitantes da mesma terra e compartilham por ela o mesmo sentimento que os une, o patriotismo.

Rousseau observou que as artes dramáticas haviam sofrido uma interrupção de sua função pedagógica originária na sociedade de seu tempo. O teatro clássico tornara-se inócuo, na opinião de Rousseau, para dar conta da complexidade das relações sociais e assim de poder interferir nelas.

Dessa forma, o sentido geral do argumento rousseauiano é o de que a arte perdera no século XVIII a função social que tivera entre os antigos gregos, isto é, a capacidade educar os costumes. Ora, as relações representadas no teatro são produtos históricos, e não a abstração de uma moral universal exterior ao homem concreto.

Por fim, é possível afirmar que existe uma preocupação de Rousseau em defender a singularidade (idiossincrasia) de um povo e sua cultura, sem a interferência de forças externas. Assim, o pensamento universalista iluminista recebe uma crítica e um contrapeso de um filósofo que ousou posicionar-se contra a ideia de um pensamento estético predominante etnocêntrico. Para Rousseau, se os espetáculos ficavam bem em cidades cosmopolitas como Paris, tendo ali atingido um elevado grau de perfeição, isso não significava que ficassem bem na Genebra da sua época, onde o povo tinha um modo de vida simples e frugal, diferentemente das grandes cidades onde a vaidade, o luxo e o desejo de se mostrar para os outros era exacerbado.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FACANHA, Luciano da Silva. A Representação do Amor nos Quadros das Paixões: da Crítica Teatral ao Árduo Consentimento do Romance. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, n. spe, 2015, p. 57-70.

GARCIA, Claudio Boeira. *As cidades e as cenas: a crítica de Rousseau*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Clássicos).

_____. *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

_____. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça; introdução de João Gaspar Simões. 2 ed. Lisboa: Portugalíia, 1964.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução Maria Ermantina Galvão; cronologia e introdução Jacques Roger. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Clássicos).

_____. *Emílio ou Da educação*. Tradução. de Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PLATÃO. *República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

PRADO JR., Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos: Notas sobre a Lettre à d'Alembert de Jean-Jacques Rousseau. *Estudos CEBRAP 14*, São Paulo: Brasiliense, 1975.