



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**“TUDO SERÁ PARA NÓS REAL, PARA VÓS TEATRO”:
LEITURA DA *CARTA A d’ALEMBERT* DE ROUSSEAU A PARTIR DO SEU *DISCURSO
SOBRE A DESIGUALDADE*.**

José Paulo da Silva Filho

**JOÃO PESSOA
2021**

José Paulo da Silva Filho

“TUDO SERÁ PARA NÓS REAL, PARA VÓS TEATRO”: LEITURA
DA *CARTA A d’ALEMBERT* DE ROUSSEAU A PARTIR DO SEU *DISCURSO*
SOBRE A DESIGUALDADE.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia junto ao programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Linha de pesquisa: Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luís Persch

João Pessoa – PB
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586t Silva Filho, José Paulo da.

"Tudo será para nós real, para vós teatro" : leitura da carta a d'Alembert de Rousseau a partir do seu discurso sobre a desigualdade. / José Paulo da Silva Filho. - João Pessoa, 2021.

71 f.

Orientação: Sérgio Luís Persch.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Filosofia - Rousseau. 2. Leitura - Rousseau. 3. Teatro. 4. Política. I. Persch, Sérgio Luís. II. Título.

UFPB/BC

CDU 101.1(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA DO(A) CANDIDATO(A) JOSÉ PAULO DA SILVA FILHO

Aos trinta e um dias do mês de março de dois mil e vinte e um, às 9:00 hs, por videoconferência (conforme Portaria 90 e 120/GR/Reitoria/UFPB; Comunicado 02/2020/PRPG/UFPB e Portaria 36/CAPEB), reuniram-se os membros da Comissão Examinadora constituída para examinar a Dissertação de Mestrado do mestrando **José Paulo da Silva Filho**, candidato ao grau de Mestre em Filosofia. A Banca foi constituída pelos professores: Dr. Sérgio Luís Persch (Presidente/UFPB), Dr^a. Maria Clara Cescato (Examinadora Interna/UFPB), Dr. Gilfranco Lucena dos Santos (Examinador Interno/UFPB) e Dr. Danilo Persch (Examinador Externo/UNEMAT). Dando início à sessão, o Professor Dr. Sérgio Luís Persch, na qualidade de Presidente da Banca Examinadora, fez a apresentação dos demais membros e, em seguida, passou a palavra ao (a) mestrando (a) **José Paulo da Silva Filho** para que fizesse oralmente a exposição de sua Dissertação, intitulada: **“TUDO SERÁ PARA NÓS REAL, PARA VÓS TEATRO’: LEITURA DA CARTA A d’ALEMBERT DE ROUSSEAU A PARTIR DO SEU DISCURSO SOBRE A DESIGUALDADE”**. Após a exposição do candidato, houve a sucessiva arguição de cada um dos membros da Banca. Terminadas as arguições, a Banca retirou-se para deliberar acerca da Dissertação apresentada. Após um breve intervalo, o Presidente, Prof. Sérgio Luís Persch, comunicou que, de comum acordo com os demais membros da banca, proclamou **APROVADA** a dissertação **“TUDO SERÁ PARA NÓS REAL, PARA VÓS TEATRO’: LEITURA DA CARTA A d’ALEMBERT DE ROUSSEAU A PARTIR DO SEU DISCURSO SOBRE A DESIGUALDADE”**, tendo declarado que seu (a) autor (a) **José Paulo da Silva Filho** faz jus ao grau de Mestre em Filosofia, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com Regimento Geral da Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre em Filosofia. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a Sessão de Defesa, e eu, Jessica Martins de Oliveira Secretária do PPGF lavrei a presente Ata, que será assinada por mim e pelos demais membros da Banca. João Pessoa, 31 de março de 2021.


JESSICA MARTINS DE OLIVEIRA
SECRETÁRIA DO PPGF


PROF. DR. SERGIO LUIS PERSCH
PRESIDENTE/UFPB


PROF^a. DR^a. MARIA CLARA CESCATO
EXAMINADORA INTERNA/UFPB


PROF. DR. GILFRANCO LUCENA DOS SANTOS
EXAMINADOR INTERNO/UFPB


PROF. DR. DANILO PERSCH
EXAMINADOR EXTERNO/UNEMAT

Ao colega Raphael Filipe Marques de Lucena, em memória, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao professor Sérgio Luís Persch pela coragem, compreensão e generosidade; sou eternamente grato. Também por demonstrar que uma orientação não é, nem deve ser, apenas uma formalidade burocrática.

À professora Maria Clara Cescato e ao professor Gilfranco Lucena que acompanham o desenvolvimento desse trabalho desde 2019. Agradeço pelas opiniões, dicas, discussões e pelo tempo.

Agradeço a todos os professores e profissionais do curso.

Ao professor Hugo Cavalcanti que deu início a tudo; em parte responsável (culpado?) pelo meu caminho na filosofia; agradeço demais.

Para Saulo, em Fortaleza, e Yann, em São Paulo, aquele abraço. Morro de saudades. Mesmo distantes, andamos juntos.

Agradeço aos *yolanders*: Brenno, Vinicius, Saulo, Assis e Yann. De longe, a melhor coisa que encontrei na universidade.

Aos meus irmãos Ytalo e Giuseppe.

À maroca, pela paciência e carinho.

À minha mãe que segurou as pontas.

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura

quae legis nic: aliter non fit, Avite, liber.

[Umas partes boas, outras chinfrins, algumas nem legíveis são:
não encontrei outra forma, leitor, de escrever uma dissertação.]

(*Epigrama XVI* de Marcial; aqui convenientemente traduzido/avacalhado)

Oh, quanta mentira suportei
Neste teu cinismo de doçura
Pode parar
Com essa idéia de representação
Os bastidores se fecharam pra desilusão
Pode parar
Com essa idéia de representação
Os bastidores se fecharam pra desilusão
É mentira!
Cadê toda promessa de me dar felicidade?
Bota mel em minha boca
Me ama, depois deixa a saudade...

(*Mel na boca*, samba de David Corrêa e imortalizado na voz de Almir Guineto)

Assim, no momento oportuno, Dinarzad pigarreou e disse: “Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã”. Šahrāzād disse ao rei Šāhriyār: “Com a sua permissão eu contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida”. Šahrāzād ficou contente e disse: “Ouça”.

(*Livro das mil e uma noites*)

RESUMO

Este projeto tem por finalidade apresentar uma proposta de leitura do texto *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (1758) de Rousseau baseada em noções apresentadas em outros textos do autor e, principalmente, no *Discurso sobre as origens e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Originalmente redigida como uma resposta ao verbete *Genebra* escrito por d'Alembert no sétimo volume da Enciclopédia, a Carta orbita em torno de uma contenda que reuniu os maiores nomes da Ilustração francesa. D'Alembert seria seu interlocutor “direto” na carta, porém, na discussão sobre o *papel pedagógico do teatro*, a crítica de Rousseau também dialoga com Voltaire e com Diderot, que reputavam elevada importância à cena teatral. Superando as análises tradicionais em que a Carta poderia se encaixar, a saber, em um registro metafísico ou “teológico”, a crítica aos espetáculos realizada por Rousseau se apresenta como a primeira *crítica social* feita ao teatro e revela no interior do seu discurso uma noção de “história” particular, apresentada no *Discurso sobre a desigualdade*, que seria o nervo do embate que envolveu esses pensadores e motivou a redação da Carta a d'Alembert. O resultado da leitura comparada entre esses dois textos do autor será o conteúdo apresentado nesse trabalho.

Palavras-chave: Ilustração; Rousseau; Teatro; Política.

ABSTRACT

This project will present a reading of Rousseau's *Lettre à d'Alembert* (1758) resorting to notions developed by the author in some of his other works, mainly, in his *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Initially published as a response to the article *Genève* written by d'Alembert for the seventh volume of the Encyclopedia, the Letter is part of a debate in which some of the greatest writers of the French Enlightenment were engaged. In the Letter, Rousseau directly addresses D'Alembert; however, when it comes to the question of the pedagogical function of the theater, Rousseau's critique is also directed to Voltaire and Diderot, who regarded the theater scene as highly important. Going beyond the traditional analyzes that approach the Letter in metaphysical or "theological" terms, Rousseau's critique of the spectacle is the first social critique on the theater and brings a new and original notion of "history", developed by Rousseau in the *Discours*, a work that is in the center of the debate that engaged these philosophers and gave rise to Rousseau's writing of the *Lettre à d'Alembert*. A reading comparing these two works by Rousseau will be the object of this work.

Keywords: Rousseau; Enlightenment; Theater; Politics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A CARTA, SEUS PONTOS ALTOS E SUAS POSSÍVEIS LEITURAS.....	12
3. O TEATRO ENTRE TRÊS CONCEPÇÕES DE HISTÓRIA.....	31
4. A DICOTOMIA SER E PARECER, SUA ORIGEM SOCIAL E A CRÍTICA DOS ESPETÁCULOS....	49
5. CONCLUSÃO.....	66
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	69

1. INTRODUÇÃO

Este projeto tem por finalidade apresentar uma proposta de leitura do texto *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* de Rousseau a partir de alguns elementos presentes, principalmente, em uma obra anterior do autor, o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (o Segundo Discurso). Originalmente redigida como uma resposta ao verbete *Genebra* escrito por d'Alembert no sétimo volume da Enciclopédia, a Carta orbita em torno de uma contenda que reuniu os maiores nomes da Ilustração francesa.

D'Alembert seria seu interlocutor direto na Carta, porém, na discussão sobre o papel pedagógico do teatro, Rousseau também dialoga com Voltaire e Diderot, figuras que, além da produção filosófica, pela qual são mais reconhecidos, dedicaram páginas ao estudo do teatro e também a própria dramaturgia. Distinguindo-se das leituras tradicionais que a carta poderia receber, que serão devidamente comentadas no desenvolvimento do nosso texto, a crítica aos espetáculos realizada por Rousseau se apresenta como a primeira *crítica social* feita ao teatro e revela no interior do seu discurso uma concepção particular de história, extraída do Segundo Discurso, que constitui o nervo do embate que envolveu esses três pensadores e motivou a redação da Carta a d'Alembert.

Após tecer alguns "elogios" à cidade de Genebra, objeto do verbete, d'Alembert, antigo companheiro de Diderot na redação da Enciclopédia, critica a proibição dos espetáculos de comédia na cidade, proibição baseada no temor de uma possível degeneração moral dos cidadãos, segundo o enciclopedista (D'ALEMBERT, 2015, p.158); e faz uma espécie de "apologia dos espetáculos", que ocupa uma pequena parte do verbete, ressaltando suas qualidades progressistas e pedagógicas, termos caros à fraseologia da ilustração, como sabemos. A engenhosa resposta de Rousseau, presente na Carta, questiona, justamente, essas qualidades universais atribuídas ao espetáculo.

A verdadeira questão colocada pelo de texto de Rousseau é, como observa com toda razão M. Launay, "a da função social do teatro". O que equivale a dizer que a originalidade da *Carta a d'Alembert* está em fornecer a primeira crítica *política* do teatro. (PRADO JR., 2008, p. 302)

A partir dessa análise inédita da cena teatral, como descreve Bento Prado Jr., Rousseau localiza o teatro em um registro histórico e exhibe as especificidades que cada

espetáculo possui *de acordo com seu público*. A questão se os espetáculos são bons ou não em si mesmos, pergunta levantada no início da Carta, obtém uma resposta formulada por Rousseau a partir de uma inversão de perspectiva que só pode conferir valor positivo ou negativo à cena por meio da investigação dos *efeitos nos espectadores*. A função essencialmente progressista e pedagógica do espetáculo, aceita por grande parte da Ilustração francesa, é combatida por Rousseau que aclimata a crítica do teatro ao *político*.

Parece-nos não ser razoável reduzir essa réplica a uma crítica moralista, herdeira dos tradicionais argumentos teológicos de Tertuliano e Santo Agostinho, por exemplo, ou metafísica, como devedora da República de Platão, porque a novidade apresentada no texto de Rousseau é justamente o mote social que organiza o conteúdo da Carta. O filósofo deixa entrever no prefácio da obra que o autor não pretende ser nem o eclesiástico moralista nem o filósofo universalista, mas escreve enquanto um *cidadão genebrino*. Desta maneira anuncia o autor sobre o intuito do texto: “primeiramente, já não se trata aqui de um vão palavrório de filosofia, mas de uma verdade prática importante para todo um povo” (ROUSSEAU, 2015, p.32).

Podemos dizer que já não se trata do vão palavrório da filosofia Ilustrada, visto que a obra revela seu sentido mais inovador na leitura comparada dos textos anteriores do autor, principalmente no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), o Segundo Discurso. Nesse texto Rousseau apresenta uma noção de história que não está fundada no progresso, pelo menos não positivamente, mas na “degeneração” do homem da civilização e de seus consequentes desenvolvimentos no interior da vida social. A partir dessa concepção de história e dos conceitos desenvolvidos pelo autor no Segundo Discurso, pretendemos situar o sentido da Carta a d’Alembert. Seguiremos a indicação de Bento Prado Jr.:

O mal profundo que trabalha o teatro francês (mas não todo espetáculo em geral) não é de ordem metafísica, mas de ordem histórica, pois exprime, no plano da arte dramática, o mal originário, quer dizer, a privatização da vida social. É o texto do *Discurso sobre a origem da desigualdade* que fala da primeira clausura que se deve ler em filigrana na crítica do compartimento que acaba por separar definitivamente o teatro do mundo e da sociedade. (PRADO JR., 2008, p. 302)

É o percurso da “privatização da vida social” encontrado no *Discurso sobre a desigualdade* que servirá de base para leitura da Carta. Exibiremos como no

desenvolvimento do homem, do *estado de natureza* ao *estado social*, se encontram as coordenadas para a melhor compreensão da crítica de Rousseau aos espetáculos modernos; é importante sublinhar isso: a denúncia de Rousseau não se dirige aos espetáculos em geral (o que seria impossível visto que a originalidade da Carta consiste em considerar os espetáculos a partir das peculiaridades de seu público); mas tem sim um alvo muito bem determinado: é basicamente o teatro francês moderno que será analisado e criticado na Carta.

O alvo principal da crítica é, portanto, essa espécie de “cosmopolitismo” que Rousseau ataca desde o primeiro Discurso [Discurso sobre as ciências e as artes]. Genebra não tem necessidade de um teatro francês porque Genebra não é nem uma grande cidade e nem uma “monarquia”. Conclusão, portanto, que nada tem a ver com uma condenação universal e peremptória do teatro ou de toda e qualquer forma de espetáculo. Não seria, antes, a apologia de formas de espetáculo genuínas e peculiares a cada comunidade específica? (SALINAS FORTES, 1997, p. 179)

Ressaltamos essa característica para evitar equívocos na leitura. Se encontrar generalizações durante o texto, leitor, seja flexível; provavelmente foi para a melhor construção do argumento. Não é o Espetáculo entendido universalmente que será criticado por Rousseau, mas o espetáculo que foi alçado à qualidade de ferramenta essencial do progresso pelos seus interlocutores, possuindo forma e conteúdo particulares. Veremos que a *festa popular* será não só elogiada como recomendada enquanto um modelo potente de espetáculo por sua natureza especial. Mas não adiantemos muito as coisas.

Uma última nota: no Prólogo da peça *Os cativos*, escrita por Plauto, o personagem nomeado Chefe dos comediantes resume, dirigindo-se diretamente ao público (como é comum no início das comédias latinas), as numerosas confusões e mal entendidos que motivarão o enredo e serão representadas logo em seguida. Em dado momento, ainda falando diretamente aos espectadores, ele diz: “*haec res agetur nobis, vobis fabula*”. Essa frase foi vertida de forma muito feliz para a língua portuguesa por Agostinho da Silva e intitula nosso trabalho, pois, “*tudo será para nós real, para vós teatro*”. Sobe o pano.

2. A CARTA, SEUS PONTOS ALTOS E SUAS POSSÍVEIS LEITURAS

Em 1757 o artigo *Genebra*, escrito por Jean le Rond d'Alembert, é publicado na Enciclopédia e a resposta apresentada no ano seguinte por Rousseau na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, como ficou conhecida, marcou o ponto de inflexão e o rompimento de Rousseau com os medalhões da Ilustração francesa. Foi a questão dos espetáculos, o teatro especificamente, que definiu o “racha” no interior da inteligência do século XVIII francês. Roger Bastide narra os bastidores desse acontecimento, sublinhando os motivos dos dois textos citados anteriormente.

Em 1755 a casa das Délices recebera a visita do ator Lekain; haviam aproveitado a sua presença para fazê-lo representar *Zaïre* perante “quase todo Conselho de Genebra”. Chorara-se muito e muito se aplaudira. Mas os pastores se inquietaram. Não correriam o risco de ver o teatro introduzir o vício na virtuosa Genebra? E quando Voltaire pensa representar outra peça com a colaboração de cidadãos da Roma calvinista, o Consistório age e proíbe a representação. Voltaire fica desolado. Pois querem impedir-lhe que se divirta, a ele que tanto aprecia o teatro? Ei-lo lançado à luta. Acontece que nessa ocasião D'Alembert vem a Genebra documentar-se para o artigo que deverá ser escrito sobre a cidade. Esta o recebe com grandes homenagens; deseja que o diretor da Enciclopédia possa escrever um artigo favorável. Porém D'Alembert de volta detém-se na residência de seu amigo Voltaire e os “mas...” começam. Sim, é uma cidade deliciosa, mas... é proibido fazer teatro; sim, os pastores são cultos, mas... têm uma moral estúpida e sectária. Em 1757 o artigo aparece. Há nele grandes elogios mas também uma sombra: por que Genebra não possui um teatro, o que forma o gosto e purifica os costumes? E Rousseau entra na dança para atizar com seu estilo eloqüente a chama do desentendimento. (BASTIDE, 2005, p. 44)

No artigo, d'Alembert problematiza uma questão religiosa que não trataremos detalhadamente aqui. Trata-se do *socinianismo* atribuído por d'Alembert aos pastores da cidade de Genebra¹. O problema é discutido por Rousseau brevemente no início da Carta a d'Alembert (que será tratada agora por Carta, para maior praticidade) e logo entra-se na questão “principal” da discussão que envolverá d'Alembert mas também Voltaire e Diderot; a questão dos efeitos dos *espetáculos*. Porém, revisemos rapidamente o conteúdo do artigo para melhor compreender a “polêmica” gerada pelo texto e tentar elencar os argumentos que serão criticados por Rousseau na Carta.

Inicialmente é feita uma descrição geográfica, uma resumida história do território e de sua formação, seu passado católico e seu posterior rompimento e adesão ao protestantismo, o calvinismo e as fundações da república de Genebra, as guerras, os conflitos internos e sua diplomacia; sua autonomia e independência enquanto Estado pacífico e quase nunca perturbado pelos acontecimentos exteriores. O autor evidencia mais de uma vez a posição privilegiada que Genebra ocupa entre os Estados europeus com sua imparcialidade, imperturbabilidade e diplomacia. Uma cidade com “apenas 24

¹ “Em suma, muitos pastores de Genebra têm por religião um perfeito socinianismo, rejeitam por completo os chamados mistérios e imaginam que o principal princípio de uma verdadeira religião é não conceder à crença nada que possa ferir a razão. Pressionados em relação à necessidade da revelação, dogma tão essencial ao cristianismo, muitos substituem essencial por útil, termo que lhes parece mais suave.” (D’ALEMBERT, 2015, p. 162)

mil almas”, como sublinha d’Alembert, assume uma função mediadora e conciliadora em questões essenciais do continente. A democracia genebrina é louvada e sua estrutura hierárquica é apresentada com todas as distinções que a fazem exemplar. O luxo, um problema parisiense, segundo o autor, é combatido severamente com leis na cidade.

Leis suntuárias proíbem o uso de jóias, limitam os gastos funerários e obrigam todos os cidadãos a caminhar a pé pelas ruas. O uso de carruagens é restrito ao campo. Essas leis, que na França seriam consideradas demasiado severas, quase bárbaras e inumanas, na verdade não atingem as verdadeiras comodidades da vida, que podem ser obtidas a custo baixo; apenas restringem o luxo, que não contribuem em nada para o bem e arruína sem ser útil. (D’ALEMBERT, 2015, p. 158)

Esse enaltecimento da intolerância ao “luxo” servirá para a crítica de Rousseau. Outros elogios são realizados: “Talvez em nenhuma outra cidade existam tantos casamentos felizes. A esse respeito, Genebra está duzentos anos à frente de nossos costumes.” e ainda “o povo de Genebra é muito mais culto do que em qualquer outro lugar”. Faço notar os elogios porque, de fato, o texto se apresenta de modo malicioso e retoricamente muito esperto. São justos, “felizes”, cultos e abominam o luxo. Havendo tudo isso... por que não há teatros? O principal “mas”, descrito por Bastide, aparece e é o ponto que de fato nos interessa: “A comédia não é permitida em Genebra.” (D’ALEMBERT, 2015, p. 158).

Aproximadamente uma página e meia é o espaço que ocupa a “apologia” dos espetáculos de d’Alembert no artigo (Rousseau transcreve integralmente essa parte no prefácio da Carta). Embora sua extensão seja curtíssima, é com base no que ali é apresentado que Rousseau desenvolverá sua argumentação na Carta. Exibamos alguns momentos fundamentais dessa “apologia”. Continuando:

A comédia não é permitida em Genebra. Não tanto por se reprovarem *os espetáculos em si mesmos* quanto por se recear, segundo se diz, o gosto por adereços, pela dissipação e pela libertinagem, que as trupes de comediantes disseminam entre a juventude. (D’ALEMBERT, 2015, p. 158)

O grifo é nosso e pretende marcar de saída uma questão, a saber, a possibilidade de se pensar o *espetáculo em si mesmo*. Antes lembremos que a tônica do debate, que, como já foi dito, envolverá também Voltaire e Diderot, reside no papel “educativo”, em amplo sentido, que o teatro pode desempenhar ou não em relação ao público. O teatro, unido à filosofia de maneira inédita em sua história, assume uma importância radical no século XVIII francês.

Entre o declínio da Igreja e a aurora do jornalismo, o teatro, para o qual afluía um público novo, a burguesia que iria tomar o poder, talvez nunca tenha estado tão bem situado para assumir o papel de pregador leigo e contribuir, mediante suas críticas, para uma transformação social. Neste ponto, o teatro secundava a Enciclopédia. (BELAVAL, 1991, p. 295)

A partir dessa descrição é possível compreender a imensa notoriedade que a cena teatral recebe através da Ilustração; basta recordar que não só Voltaire e Diderot, mas também Rousseau redigiu peças teatrais (o que inclusive sustentará alguns ataques

de Voltaire ao genebrino). Logo, qual a causa do “racha” que citamos no início do texto?

O que precisamente estava em jogo na controvérsia que dividiu os três maiores filósofos franceses do século XVIII? O nervo do debate diz respeito ao poder *pedagógico* da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, mas é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento. (MATTOS, 2009, p. 8)

No espetáculo teatral como um “poderoso meio de educação”, acreditavam não só os dois filósofos citados, mas, evidentemente, também d’Alembert. O espetáculo teatral é pensado, grosso modo, como pedagógico e positivo em si mesmo. Sendo assim, e aqui novamente a retórica maliciosa de d’Alembert, os genebrinos não desaprovam os “*espetáculos em si mesmos*”, mas temem uma consequência que consideram inevitável caso haja sua presença: a corrupção dos costumes na juventude devido ao modo de vida dos atores teatrais; “o gosto por adereços, pela dissipação e pela libertinagem”. Um temor justo se recordarmos os elogios que o próprio enciclopedista fez aos cidadãos genebrinos em sua ojeriza ao luxo.

Porém, ele oferece uma alternativa: “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 (...)” (D’ALEMBERT, 2015, p. 158). Rousseau não acredita nessa convivência harmoniosa, como veremos mais adiante. E continua d’Alembert, afirmando sua posição nesse debate sobre o “poder pedagógico” da cena teatral:

(...) 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 Lacedemônia a polidez de Atenas (D’ALEMBERT, 2015, p. 158).

Ainda sobre o preconceito contra os comediantes, que d’Alembert considera um julgamento *bárbaro*², ele evidencia o motivo injusto que sustenta os ataques contra esses profissionais e traz à tona um elemento que será fundamental para essa discussão e define os lados da contenda.

(...) a espécie de aviltamento em que lançamos esses *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. É que eles procuram compensar com os prazeres a estima recusada à sua condição (D’ALEMBERT, 2015, p. 158).

A noção de *progresso* e, evidentemente, sua aliança com as artes e especialmente com os espetáculos, compõe o centro de gravidade onde orbitará o embate sobre a cena teatral. O caráter pedagógico ou não do espetáculo está diretamente vinculado ao posicionamento dos envolvidos em relação à noção de

² “Sem grego, não há bárbaro”, escreve François Hartog em algum lugar.

progresso e, adiantemos, à incipiente filosofia da história (com uma configuração bem distinta do seus desenvolvimentos posteriores). Por ora, basta. Sigamos.

A parte final do trecho sobre os espetáculos no artigo é constituída desse combate ao preconceito contra os comediantes. D’Alembert sugere que “regulando” suas ações, Genebra poderia se tornar exemplar também em matéria dos “prazeres honestos”, ou seja, os espetáculos, no caso.

Se os comediantes fossem não apenas aceitos em Genebra, mas desde o início disciplinados por regulamentações sábias, e depois protegidos, e mesmo estimados, desde que fossem dignos, e finalmente colocados em condição de igualdade com outros cidadãos, essa cidade teria a inegável vantagem de possuir algo que acreditamos ser muito raro, mas que na verdade só o é por culpa nossa: uma trupe respeitável de comediantes. Acrescentemos: essa trupe logo se tornaria a melhor da Europa, e muitas pessoas de ótimo gosto e simpáticas ao teatro, mas que receiam ser desonradas por freqüentá-lo, acudiriam a Genebra para cultivar um talento tão agradável e tão pouco comum, não somente sem se sentirem envergonhadas, como também, ao contrário, sentindo-se respeitadas. *Então, a estadia nessa cidade, que muitos franceses consideram triste por ser privada de espetáculos, seria repleta de prazeres honestos, além daqueles da filosofia e da liberdade (...)* (D’ALEMBERT, 2015, p. 159)

Pode-se perceber, no final da citação, que a importância atribuída ao espetáculo pelo enciclopedista não é pouca. Caso aceitasse o empreendimento, Genebra se tornaria uma espécie de laboratório para a correção das possíveis consequências negativas dos espetáculos; conclui D’Alembert: “Uma pequena república teria assim a glória de ter reformado a Europa quanto a esse ponto, talvez mais importante do que se pensa” (D’ALEMBERT, 2015, 159). Não discordamos da importância.

É curioso que o empenho de D’Alembert no artigo se concentre em um único inconveniente, que ele considera o empecilho de fato, a saber, o modo de vida dos atores teatrais. Certamente há essa censura moralista, podendo ser até a maior parte do problema³, porém não é a única objeção possível à apologia dos espetáculos feita por D’Alembert, como notará Rousseau em sua Carta. Esta, como dissemos anteriormente, é lançada no ano seguinte à publicação do artigo e certamente provocou incômodo tanto em seu interlocutor direto, como nos *indiretos*⁴. Façamos uma exposição de seu

³ Lembremos da narrativa de Roger Bastide a respeito da proibição que sofreu Voltaire para encenar suas peças.

⁴ Trecho de uma carta de Voltaire a D’Alembert no dia 2 de setembro de 1758: “Como vai a *Enciclopédia*? É verdade que Jean-Jacques escreveu contra o senhor e ainda insiste na querela sobre o verbete ‘Genebra’? Contaram-me que ele leva o sacrilégio a ponto de insurgir-se contra a comédia que, aliás, vem se tornando o terceiro sacramento de Genebra. O país de Calvino está apaixonado pelo espetáculo. Nossos hábitos mudam, Brutus. Cumpre mudar nossas leis. (...) Rousseau é Diógenes e, do fundo de seu tonel, tem o desplante de ladrar contra nós. Revela uma dupla ingratidão: ataca uma arte que ele próprio exerceu e escreve contra o senhor, que o cumulou de elogios.”(VOLTAIRE, 2011, p. 199). E

conteúdo, ressaltando, claro, os momentos que interessam mais a nosso objetivo. Logo no prefácio escreve o autor sobre o intuito do texto: “primeiramente, já não se trata aqui de um vão palavreiro de filosofia, mas de uma verdade prática importante para todo um povo” (ROUSSEAU, 2015, p.32). Diria que já não se trata do vão palavreiro da filosofia das Luzes, etnocêntrico por excelência. As questões de pronto resolvidas por d’Alembert, ou de possível resolução, são retomadas e escandidas por Rousseau.

Feito o breve comentário a respeito da questão religiosa⁵ levantada por d’Alembert, que, como escreve Rousseau, “não é o assunto da carta”, o autor parte para o motivo fundamental do texto, a saber, o “projeto de instalar um teatro de comédia em Genebra” (ROUSSEAU, 2015, p. 43).

Quantas questões por discutir encontro na questão que V. Sa. parece resolver! Se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Se pode aliar-se aos bons costumes? Se devem ser tolerados numa cidade pequena? Se a profissão de comediante pode ser honesta? Se as comediantes podem ser tão recatadas quanto as outras mulheres? Se boas leis bastam para reprimir os abusos? Se essas leis podem ser observadas? etc. Tudo é problema também acerca dos verdadeiros efeitos do teatro, pois já que as discussões que ele provoca apenas separam o clero dos leigos, cada qual só o encara através de seus preconceitos. (ROUSSEAU, 2015, p.43)

Eis os caminhos a serem percorridos na Carta. O moralismo, como se disse, marca sim presença nas preocupações do autor. Porém, o que nos concerne realmente, e será o material mais interessante da Carta, é a primeira e a última questão que aparecem na citação acima. Ou seja, a investigação sobre “se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos” e sobre os “verdadeiros efeitos do teatro”; questões que se “unem” na resposta, como veremos.

Lançado um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um *entretenimento*; e se é verdade que o homem precisa de entretenimentos, V. S.a há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

O que salta à vista nessa primeira definição dos espetáculos feita por Rousseau é justamente o caráter nada pomposo em oposição a como ela foi apresentada até aqui através da pena de d’Alembert. A primeira “qualidade” apresentada desse

Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*, também de 1758, em relação direta com a Carta: “Atacar o espetáculo por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública, e tudo o que até hoje se disse, aplicado ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser, é uma injustiça e uma inverdade”. Não pretendo adiantar demais os temas, cito essas considerações apenas para ilustrar brevemente a recepção da Carta.

⁵ Rousseau rebate a atribuição de *socinianismo* feita por d’Alembert aos ministros de Genebra. “Senhor, julguemos as ações dos homens e deixemos Deus julgar sua fê” (ROUSSEAU, 2015, p. 42).

entretenimento (*amusement*) é, na medida em que não seja necessário, uma perda de tempo, ou seja, uma consequência prática negativa.

Um pai, um filho, um marido, um cidadão têm deveres tão caros a cumprir que não lhes deixam nada a subtrair ao aborrecimento. (...) Assim, vemos constantemente que o hábito do trabalho torna a inatividade insuportável, e uma boa consciência acaba com o gosto pelos prazeres frívolos: mas 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)

Essas diversões estranhas, opostas a um prazer mais simples, evidenciam uma suposta artificialidade de tais espetáculos (pelo menos dos que d'Alembert faz apologia, os espetáculos modernos). Em evidente oposição a Rousseau sobre a função social do teatro, escreve Voltaire na dedicatória de sua tragédia *Tanocrède*:

De todas as artes que cultivamos na França, a arte da Tragédia não é a que merece uma menor atenção do público; pois devemos admitir que foi nessa arte que os franceses mais se destacaram. Aliás, é apenas no teatro que a nação se reúne; é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam e onde os estrangeiros vão aprender nossa língua; onde nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido; é uma escola permanente de poesia e de virtude. (VOLTAIRE, 2009)

Na Carta, esse “lugar” é destituído de sua pretensa importância:

Não gosto de que se tenha necessidade de sempre ligar o coração ao palco, como se ele estivesse pouco à vontade dentro de nós [...] Acreditamos reunir-nos no espetáculo, e é ali que cada um se isola; é ali que vamos esquecer os amigos, os vizinhos, os próximos, para nos interessarmos por fábulas, para chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. (ROUSSEAU, 2015, p. 45)

Respondendo à pergunta sobre as qualidades dos espetáculos em si mesmos, Rousseau reorganiza os termos e responde a partir de uma inversão que dará o tom da discussão.

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

Aqui aparece a inversão que Rousseau propõe para a análise do fenômeno teatral. Suas qualidades não estão dadas previamente, mas, só podem ser descobertas a partir de uma investigação sobre o efeito que os *espetáculos* causam nos *espectadores*. O uso do plural marca a impossibilidade de se pensar idealmente no espetáculo e no seu público. Visto que o “objetivo principal é agradar” (ROUSSEAU, 2015, p.46), o conteúdo representado na cena será variável de acordo com o público do lugar onde ele se realize. A crítica da função do espetáculo passa por um termômetro social que redefine os elementos envolvidos ressaltando as particularidades tanto do espetáculo quanto do seu público, também específico. A cena precisa, antes de tudo, agradar; dispensável é sua utilidade ou inutilidade, ou seja, não é essencialmente uma “escola permanente de poesia de virtude”. Essa é a grande originalidade da Carta. Veremos, no fim deste capítulo, as leituras tradicionais do embate teatro, de um lado, filosofia e teologia, do outro, e podemos garantir de antemão que a crítica aos espetáculos feita por Rousseau se encontra em outro registro. Bento Prado Jr. sublinha bem esse ineditismo quando escreve: “A verdadeira questão colocada pelo texto de Rousseau é, como o observa com toda razão M. Launay, “a da função social do teatro”. O que equivale a dizer que a originalidade da *Carta a d’Alembert* está em fornecer a primeira crítica *política* do teatro” (PRADO JR., 2008, p. 302). Por ora, retornemos à apresentação da Carta.

Os espetáculos, como já foi sugerido, podem ser de várias espécies, não existindo um espetáculo em geral a se falar, e elas são determinadas “pelo prazer que proporcionam, e não pela utilidade. Se neles se pode encontrar alguma utilidade, tanto melhor; mas o objetivo principal é agradar e, se o povo se divertir, o objetivo já foi suficientemente alcançado” (ROUSSEAU, 2015, p.46). Essa necessidade de “agradar” seu público específico é o que orienta o conteúdo do espetáculo e não o contrário. É importantíssimo esse caráter comercial que Rousseau revela no funcionamento do teatro moderno. Este, afastado demais do antigo modelo grego, nada tem que ver com algum tipo de festa cívico-religiosa, mas sim com certo tipo de produção de bens culturais que, conseqüentemente, possui despesas e necessita de lucro.

Enfim, seus espetáculos [dos gregos] nada tinham da mesquinha dos de hoje em dia. Seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões⁶; os atores não precisavam fazer os

⁶ Nas *Conversas sobre o Filho Natural*, escritas por Diderot, aparece uma curiosa anedota que Bento Prado Jr. assume como possível origem dessa imagem do teatro moderno como uma prisão. Assim

espectadores pagarem, nem contar com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para ter certeza do jantar. (ROUSSEAU, 2015, p.108)

Logo, para agradar seu público, ou seja, seu consumidor, quem determinará o conteúdo representado em cena será o espectador. Quem paga a orquestra, escolhe a música.

Um povo intrépido, grave e cruel quer festas mortíferas e perigosas, onde brilham o valor e o sangue-frio. Um povo feroz e ardente quer sangue, combates, paixões atroz. Um povo voluptuoso quer música e danças. Um povo galante quer amor e polidez. Um povo brincalhão quer gracejos e coisas ridículas. *Trahit sua quemque voluptas*. Para lhes agradar, é preciso ter espetáculos que acentuem as suas inclinações, quando seria preciso ter espetáculos que as moderassem. 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)

Insistimos nessa “sujeição” do espetáculo ao público, pois a consideramos de extrema importância. Justamente porque a partir dessa mudança de perspectiva, já não é possível receitar o *Espetáculo* de modo geral a todos, pois, a própria noção de um espetáculo tomado em si mesmo perde seu sentido; logo, “não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar” (ROUSSEAU, 2015, p. 47).

Reiteramos que o compromisso do dramaturgo, e da cena conseqüentemente, é com a garantia de um público. Garantia de que haja um público presente no teatro. Com isso, repetimos, não é possível assegurar uma qualidade essencial de um espetáculo, não importando o “brilhantismo” que nele resida. Rousseau recorre a Sófocles para esclarecer a questão. Embora seja uma figura exemplar e cultuada na tradição teatral, Rousseau sugere que a melhor de suas peças figuraria um retumbante “fiasco” se encenada naquele momento em Paris, por exemplo; a inviabilidade do seu triunfo tem por motivo, justamente, uma peculiaridade que distingue o público grego do moderno espectador e, com isso, nega a esse espetáculo o cumprimento de sua verdadeira função,

escreve Diderot: “Eu tinha um amigo um pouco libertino. Meteu-se numa encrenca na província. Para escapar às conseqüências do caso, teve que se refugiar na capital; e veio morar em minha casa. Num dia de espetáculo, como eu procurasse distrair meu prisioneiro, convidei-o para ir ao teatro. (...) Meu amigo aceita. Eu o levo. Chegamos; mas quando ele vê os guardas espalhados por ali, os pequenos corredores escuros que servem de entrada e aquele buraco gradeado através do qual se distribuem os bilhetes, pensa estar diante de uma cadeia e que haviam conseguido um mandado para encarcerá-lo. Como ele é valente, estaca; põe a mão na guarda da espada; e, voltando para mim os olhos indignados, grita num tom perpassado de furor e desprezo: “Ah, meu amigo!”. Eu o compreendi. Acalmei-o; mas o senhor há de convir que o engano dele não era totalmente despropositado.” (DIDEROT, 2008, p. 139)

pois, “não somos capazes de nos pôr no lugar de quem de modo algum se parece conosco” (ROUSSEAU, 2015, p. 48); logo, “segue-se destas primeiras observações que o efeito geral do espetáculo é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões” (ROUSSEAU, 2015, p. 48).

Esse caráter nacional, para tornar o sentido mais evidente, são as especificidades locais do público, ou seja, a peculiaridade dos costumes e gostos de determinados espectadores que serão “reforçados”, ou “adulados” como escreve antes o autor, pela cena. O conteúdo do espetáculo, aliado ao que foi dito, não pode então se apresentar de maneira chocante, pois, “dizem que uma boa peça nunca fracassa; creio que uma boa peça nunca choca os costumes de seu tempo” (ROUSSEAU, 2015, p. 47); reafirmando o que foi escrito sobre os “limites” do teatro, a saber, seu frequentador. Logo, já que não tem papel modificador sobre o espectador, a comédia poderia ser boa para os bons e má para os maus? Visto que a característica transformadora é negada pela função de reforçar o que já está presente no público, o que resta é a “excitação” dos sentimentos provocada pela cena. Mas fica a questão se, mesmo apresentada aos bons, o conteúdo da cena não poderia excitar em demasia as paixões dos espectadores, provocando certa “desarmonia”. E aqui Rousseau retoma a argumentação feita em torno da *Poética* de Aristóteles a respeito do objetivo do espetáculo em relação ao público.

Sei que a poética do teatro pretende fazer o exato contrário disso, e purificar as paixões, excitando-as, mas tenho dificuldade para entender bem essa regra. Será que para nos tornarmos temperantes e sábios precisamos começar por ser furiosos e loucos? “Mas não! Não é isso”, dizem os partidários do teatro. (ROUSSEAU, 2015, p.48)

Para ilustrar o problema, Rousseau faz uma citação direta, sem nomear, de um trecho do livro *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Dubos:

A tragédia pretende, sim, que todas as paixões retratadas por ela nos comovam, mas nem sempre quer que nossa afeição seja a mesma que a da personagem, atormentada por uma paixão. No mais das vezes, pelo contrário, seu objetivo é despertar em nós sentimentos opostos aos que atribuí a suas personagens (ROUSSEAU, 2015, p. 49)

A questão que aparece nesse momento da Carta diz respeito, originalmente, a noção de *catarse* apresentada por Aristóteles na *Poética* e desenvolvida na tradição. Vejamos, rapidamente, em que termos ela aparece nesse texto.

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em

função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2015, p. 71)

O modo como opera essa catarse (além da insuperável “insuficiência” de uma justa tradução desse momento do texto) é, como se sabe, um problema quase “infinito” na história da filosofia e que, evidentemente, não nos ocupará em detalhes. O ponto que nos interessa é a união sugerida na *Poética*, e que, como se viu no exemplo citado de Dubos, indicará o percurso majoritário do teatro no ocidente, entre representação e possível “transformação” do espectador. Ou seja, uma espécie de efeito moralizante obtido através da encenação e constituindo seu objetivo. A catarse se apresenta, então, como um “elemento” necessário à “purificação” dos sentimentos violentos despertados pela cena⁷. Ainda sobre esse argumento, de que extrairíamos justamente o contrário do conteúdo que foi exibido no palco, escreve Rousseau: “Dizem, enfim, que a pintura fiel das paixões e dos sofrimentos que as acompanham basta sozinha para fazer com que as evitemos com todo o cuidado de que somos capazes” (ROUSSEAU, 2015, p. 49).

Essa suposta redenção sentimental sofrida pelo espectador é rebatida pelo autor examinando a verdadeira “condição” sentimental do público quando encerrado o espetáculo.

Para percebermos a má-fé de todas essas respostas, basta consultarmos o estado de nosso coração ao final de uma tragédia. Será que a emoção, a perturbação, e o enternecimento que sentimos em nós mesmos e que se prolongam depois da peça anunciam uma disposição bem próxima de superar e regradar as paixões? [...] Por que a imagem dos sofrimentos que nascem das paixões apagaria a dos arroubos de prazer e de alegria que também vemos nascer dessas paixões, e que os autores têm o cuidado de embelezar para tornar suas peças mais agradáveis? (ROUSSEAU, 2015, p. 49)

O problema analisado aqui ainda é o da “necessária” relação de causa e efeito entre o conteúdo do espetáculo e uma futura ação do espectador. Ou seja, a necessidade de um resultado moralizador; que Rousseau, é claro, nega. “Assim, o teatro purga as

⁷ Essa leitura, que prevaleceu durante muito tempo sobre a função última da tragédia na *Poética*, não é ponto pacífico. Apresentando-a, não endossamos sua interpretação, mas ilustramos uma posição diante do conceito de *catarse* que era considerada de fato por alguns; basta reler o trecho de Dubos citado na Carta. Goethe, por exemplo, no *Suplemento à Poética de Aristóteles*, argumenta que se tratando de uma descrição tão objetiva a realizada por Aristóteles no texto, decifrar a catarse a partir de uma preocupação com um efeito exógeno ao conteúdo apresentado em cena seria um equívoco grosseiro. A catarse, segundo Goethe, seria antes um elemento “harmonizador” da trama do que uma operação com consequência moralizante; escreve o autor: “Se o poeta cumpriu com a sua obrigação no que lhe cabe, tendo dado um nó significativamente e desatando-o apropriadamente, então isso se sucederá no espírito do espectador; o enredo lhe causará confusão, o desfecho o esclarecerá, mas em nada melhorado ele voltará para casa” (GOETHE, 2000). Também Albin Lesky, em seu célebre texto *A tragédia grega*, escreve não ser mais necessário entrar na “história clínica” da interpretação do conceito; e conclui: “Nós também seguimos a moderna investigação no seu conceito de que a catarse desse tipo não está ligada, para Aristóteles, a nenhum efeito moral.” (LESKY, 1971, p. 23).

paixões que não temos e fomenta as que temos. Eis aí um remédio bem administrado!” (ROUSSEAU, 2015, p. 50). E continua:

Examinemos se pode haver outros meios. O teatro, dizem-me, dirigido como deve ser, torna a virtude amável e o vício odioso. Como assim? Antes de haver comédias as pessoas não amavam o bem, não odiavam os maus, e será que esses sentimentos são mais fracos nos lugares que não tem espetáculos? O teatro torna a virtude amável... Realiza então um grande prodígio ao fazer o que a natureza e a razão fazem antes dele! [...] Ousarei acrescentar uma suspeita que me ocorre? Duvido que todo homem a que expusermos os crimes de Fedra ou de Medeia não os deteste mais no começo do que no fim da peça; e se essa dúvida for fundada, que se deve pensar desse tão propalado efeito do teatro? (ROUSSEAU, 2015, p. 51)

Se, ao contrário do efeito inicialmente descrito por d’Alembert, o resultado imediato nos espectadores é, não a “correção” das paixões, mas sua excitação exagerada e “infrutífera”, por que recomendar os espetáculos como ferramenta constitutiva de uma necessária evolução moral? Eis o drama de Rousseau com seus opositores. Vemos logo que essa educação sentimental proposta por d’Alembert não pode ser encontrada, de antemão, como ele propõe, no teatro.

Quanto a mim, ainda que me chamem de malvado por ousar afirmar que o homem nasceu bom, eu acho isso e creio tê-lo provado; está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal (ROUSSEAU, 2015, p. 52).

Logo, não se deveria procurar, ou incentivar, “artifícios” enquanto guias de conduta. Os problemas apresentados nessa citação serão devidamente trabalhados em seu tempo (no próximo capítulo). Escreve Rousseau, logo em seguida, uma condenação do espetáculo precisamente concentrada na esterilidade dos sentimentos despertados pela cena.

Ouçõ dizer que a tragédia leva à compaixão através do terror; seja, mas que piedade é essa? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais do que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões; uma piedade estéril que se nutre de lágrimas e nunca produziu o menor ato de humanidade. (ROUSSEAU, 2015, p. 53).

Diante desse trecho, não é difícil recordarmos da crítica feita por Santo Agostinho, nas Confissões, justamente a esse resultado “estéril” produzido pelo espetáculo. No teatro, que não demanda ação alguma, mas, exatamente seu oposto, a completa passividade, a emoção é autorizada e intensificada sem grandes consequências práticas. Nesse sentido, os dois autores se encontram em conformidade; porém, para Rousseau, como veremos, essa rejeição ao espetáculo moderno acontece no interior de uma situação de “crise”, grosso modo, que o sujeito vive no interior da sociedade. Logo,

além de estéril, o espetáculo teatral seria mais uma das “guirlandas de flores” (ROUSSEAU, 1987, p. 45) que enfeitam as correntes que aprisionam o *homem civilizado*. Estamos apressando um pouco as coisas para evitar, de saída, uma leitura moralista da Carta visto que, em vários momentos, parece ser essa a maior e verdadeira preocupação do autor. Não é bem por aí... Por ora, voltemos. Continua Rousseau:

Chorando diante dessas ficções, satisfazemos a todos os direitos da humanidade, sem termos de dar mais nada de nós mesmos; ao passo que os desgraçados em pessoa exigiriam de nós atenções, cuidados, consolações e trabalhos que poderiam associar-nos a seus sofrimentos, que teriam um custo pelo menos para a nossa indolência, e dos quais estamos muito satisfeitos de estar isentos. (ROUSSEAU, 2015, p. 54)

Relembrando aquele “propalado efeito” dos espetáculos descrito por d’Alembert no verbete, percebemos agora, na Carta, que a função progressiva e pedagógica do teatro é na verdade “alienadora” e paralisante.

No fundo, depois que um homem foi admirar algumas belas ações fabulosas e chorar desgraças imaginárias, que mais se pode exigir dele? Não está ele contente consigo mesmo? Não aplaude sua bela alma? Não está em dia com tudo que deve à virtude, graças à homenagem que acaba de lhe prestar? Que mais queriam que ele fizesse? Que ele próprio praticasse a virtude? Ele não tem papel a representar: não é ator. (ROUSSEAU, 2015, p.54)

Aí está sua “utilidade pública”, segundo o autor. Há uma comparação interessante que Rousseau faz em alguns momentos do texto entre o teatro ateniense e o teatro moderno. Aquele, entendido como parâmetro por ser originário, é contraposto ao último para evidenciar a diferença marcante entre os dois e, por consequência, algum tipo de realização plena do espetáculo moderno. Já comentamos rapidamente essa oposição; vejamos mais algumas distinções apontadas por Rousseau no sentido de sinalizar essa desigualdade.

Sirvamo-nos, primeiramente, de uma descrição apresentada por Jacqueline de Romilly sobre o contexto e a origem das apresentações das tragédias gregas.

Antes de mais – já o dissemos e voltamos a dizer – a tragédia grega tem, sem qualquer dúvida, uma origem religiosa. Esta origem ainda era muito sensível nas representações da Atenas clássica. E estas dependem francamente do culto de Dionísio. Só nas festas deste deus é que se representavam tragédias. [...] A própria representação inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso; era acompanhada de procissões e sacrifícios. Por outro lado, o teatro onde tinha lugar, e cujas ruínas ainda hoje visitamos, foi reconstruído por diversas vezes; mas era sempre o “teatro de Dionísio”, com um belo assento de pedra para o sacerdote de Dionísio e um altar do deus no centro, onde o coro evoluçionava. (ROMILLY, 2013, p. 14)

A religião era o fundamento anterior das representações; uma festividade com sentido cívico-religioso que, no mínimo, não se assemelha aos “eventos” que ocorriam na *Comédie-Française*. Os espetáculos apresentados nessa casa teatral, por exemplo, ao exhibir no palco a “matéria clássica” (os temas gregos eram constantemente recuperados e encenados durante *classicismo francês*; os autores desse “movimento”, dando continuidade à retomada do pensamento aristotélico operada pelos artistas do renascimento, “se consideravam os discípulos e mediadores mais fiéis” [SZONDI, 2004, p. 43] da *Poética* de Aristóteles.), “ignora” esse descompasso sugerido por Rousseau entre públicos tão diferentes.

Se os gregos suportavam tais espetáculos, era por representarem para eles as antiguidades nacionais que desde sempre corriam entre o povo, de que eles tinham suas razões para sempre lembrar, e cujo próprio caráter odioso participava de suas intenções. Sem os mesmos motivos e o mesmo interesse, como a mesma tragédia pode encontrar entre vós espectadores capazes de defender os quadros que ela lhes apresenta e as personagens que ela põe em ação? (ROUSSEAU, 2015, p. 62)

Entre os gregos, e nesse contexto citado que ampara e dá sentido aos espetáculos, é o único lugar onde não se encontra um “preconceito” contra os atores teatrais, como indica Rousseau. Isso fica evidente quando constatado que essa função era exercida pelos cidadãos e, como são os gregos os inventores da tragédia e da comédia, esse preconceito não poderia ter existência anterior (ROUSSEAU, 2015, p. 108). Também pode ser acrescentado, já sublinhamos, que como “a tragédia tinha algo de sagrado em sua origem, inicialmente seus atores foram encarados antes como sacerdotes do que como saltimbancos (ROUSSEAU, 2015, p. 108). Além disso, e reforçando:

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. 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. [...] Esses grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda uma nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar aos gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória (ROUSSEAU, 2015, p. 108)

Não esqueçamos também, como bem evidencia Rousseau, que os atores gregos, diferente dos modernos, não dependiam financeiramente dos espetáculos para “ter certeza do jantar”. É necessário esclarecer que, apesar do elogio, o teatro ateniense

não é modelo exemplar a ser “seguido”, em oposição ao espetáculo moderno. Visto que, o parâmetro para o que se fazia em seu tempo era o teatro grego, Rousseau nota que o que havia de “nobre” na experiência antiga, não se repete na emulação moderna. O significado social é inteiramente outro, e isso é fundamental se lembrarmos a inversão proposta por Rousseau para uma apreensão segura dos efeitos do espetáculo; o teatro moderno parece funcionar em termos “paródicos” se comparado a seu protótipo. Nos momentos em que aparece o tema do teatro ateniense na Carta, outro modelo surge, este sim como exemplar, em relação à convivência com os espetáculos: Esparta, que não os tolerava.

Porém, há ainda um ponto em favor da tragédia. Seu conteúdo exagerado e monstruoso é considerado menos nocivo que a comédia, segundo Rousseau. Esta última, escreve o autor, “cujos costumes têm com os nossos uma relação mais imediata, e cujos personagens se parecem mais com os homens” (ROUSSEAU, 2015, p. 62) gera consequências mais problemáticas, pois, sendo o vício e o homem vicioso o conteúdo da comédia e a “adulação” do espectador o objetivo último do espetáculo, o efeito da cena sobre o público será muito maior visto que o sentimento de empatia também o é.

Já se deve ter reparado que os termos *comédia* e *tragédia* aparecem implicitamente agrupados sob o gênero *espetáculo* em nosso texto. Apresentamos os dois quase como indistintos. A unidade é “correta”, porém, Rousseau ao denunciar o espetáculo, se ocupa, não longamente, com os modos como operam essas duas espécies em relação ao público, mostrando suas características próprias. No entanto, se os modos são distintos, a esterilidade dos efeitos é resultado comum. O que nos importa é antes esse efeito “negativo” dos espetáculos nos espectadores do que um estudo do gênero dramático e de suas espécies. É a novidade *social* que organiza a crítica presente na Carta que nos parece interessante para sua leitura.

O texto da Carta se mostra “gorduroso”⁸ demais se comparado a outros escritos do autor, principalmente os dois Discursos. Uma série de temas surge no texto, com maior ou menor proximidade em relação à discussão sobre o espetáculo, dos quais não trataremos integralmente. Para isso, seria preciso transcrever quase toda a Carta, que já

⁸ Se isso complica nossa tarefa de exposição da Carta, de maneira alguma compromete a qualidade do texto cuja “pena” de Rousseau torna muito agradável. Porém, a “magreza” encontrada no Segundo Discurso, por exemplo, se deve ao deslocamento de reflexões “secundárias” para as notas, que o autor acrescenta conforme seu “costume preguiçoso de trabalhar desorganizadamente” (ROUSSEAU, 2009, p. 58). Na Carta, Rousseau pratica esse “costume” no interior do texto.

é volumosa, e aumentar ainda mais a quantidade de citações que fizemos do texto (onde ainda se tentou praticar certa economia sem prejudicar a apresentação da Carta, objetivo deste capítulo).

Alguns temas merecem ser citados: 1. Uma parte da Carta é destinada a uma leitura interessantíssima de *O Misanthropo* de Molière, por exemplo, compondo mais uma “digressão” comum do texto. 2. O hipotético efeito da instalação de um teatro em uma pequena comunidade é exibido por Rousseau que vai elencar os prejuízos para a economia e o trabalho, e a “invenção” do luxo antes inexistente. 3. A má fama e a recomendada regulação dos comediantes, feita por d’Alembert, pelas leis também é analisada; chegando a uma conclusão não satisfatória. Uma parte também é dedicada ao “pudor” dos sexos e a relação das mulheres com a vida teatral. Enfim, o texto corre com repetições e variações sobre as questões levantadas por d’Alembert e são exaustivamente comentadas e criticadas por Rousseau. Tentamos sublinhar os momentos mais significativos da carta.

Antes de concluir a apresentação dos elementos que julgamos principais na Carta, uma nota sobre um tema presente no final do texto. Ainda hesitamos em sua apresentação, pois poderia complicar um esquema que já nos parece, de fato, complicado.

No final da carta, Rousseau elogia e incentiva uma forma exemplar de espetáculo possível em uma república.

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa república? Pelo contrário, deve haver muitos deles. (...) Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamos-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

É preciso lembrar, para conter algum espanto sobre esse louvor, o método aplicado pelo autor no sentido da historicização dos espetáculos e sua adequação formal para cada lugar. A *feira popular*, baseada em uma festa que presenciou na infância, é apresentada como modelo de espetáculo onde o grau de representação é inexpressivo, pois, nessa festa cívica, o *espetáculo é o próprio espectador*.

Quais serão, porém, os objetivos desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. Com a liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornei-os eles mesmos atores; fizeti com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

Essa festa se apresentaria como a sociedade do Contrato Social em “trajes domingueiros” (STAROBINSKI, 1991, p. 107). A festa popular, logo, não funciona como um acontecimento revolucionário, como pensa Jean Duvignaud⁹, por exemplo, que pressupõe uma ruptura e um novo modelo político; sua função é antes a de garantir, e “celebrar”, a instituição social livre da “opressão” instaurada no Contrato. A festa popular seria a consagração do fim do narcisismo encontrado, por exemplo, no teatro clássico. A diferença fundamental, então, entre o teatro clássico que Rousseau combate na Carta e a festa cívica é a *participação* atuante de um corpo político num modelo de espetáculo que não separa, mas une. Segundo Voltaire, lembremos, “é apenas no teatro que a nação se reúne”; para Rousseau é lá onde ela mais se separa. O palco do teatro clássico francês, herdado do teatro italiano, contribui para a crítica de Rousseau na sua configuração excludente. Quando o espetáculo teatral abandona o espaço aberto e se aloja nos teatros particulares na modernidade, sua estrutura acompanha a evolução fragmentada do sujeito e de suas relações, pode-se dizer. A cena baseada no “palco à italiana” divide radicalmente o espetáculo em encenação num palco elevado e distante da plateia, mantida na escuridão para ressaltar sua total exclusão dos acontecimentos dramáticos. O grau de representação nesse caso é radical e a fronteira entre palco e espectador é intransponível. Não é o caso da festa popular.

Porém, assim como é no mínimo problemático enxergar no Contrato Social a solução das tensões descritas no segundo Discurso, a festa popular não pode ser facilmente concebida como a solução das contradições do espetáculo teatral cujas

⁹ Escreve Duvignaud em *Spectacle et société*, citado por Bento Prado Jr.: “Há dois séculos, Rousseau opunha a d’Alembert, que defendia a virtude civilizadora do teatro, a festa, quer dizer, o poder autônomo e criador dos grupos vivos. Ele percebia perfeitamente que não há encenação de um suplício sem derrisão e indiferença. A capacidade dos grupos de inovar em matéria de estética evidentemente não foi tão marcante, até esse momento, quanto seu poder de invenção em política. Mas certamente é nessa direção que se orienta a teatralização da nossa existência. Durante os acontecimentos de Maio (o autor refere-se ao conturbado Maio de 68 na França) comediantes e autores procuraram fazer um teatro revolucionário... O que dizer a eles? Que as revoluções não têm jamais teatro (senão de baixa propaganda), porque elas próprias são, na qualidade de crises sociais, teatralizações da história. A Revolução Francesa, a Comuna, a Revolução de 17 forneceram exemplos admiráveis dessa dramatização da existência coletiva e de invenção de figuras desconhecidas” (PRADO JR, 2008, p. 302). Embora seja uma leitura muito tentadora, não pode ser considerada com justiça em relação a Rousseau. A festa popular exaltada na Carta anda muito longe de qualquer tipo de evento revolucionário.

origens são sociais. Abandonemos momentaneamente esse problema, visto que não poderíamos examiná-lo sem convocar certos componentes da argumentação que ainda não apareceram; garantimos sua presença em um momento posterior do texto.

O que importa de fato, para nosso texto evidentemente, é justamente a inversão que já citamos sobre a análise dos efeitos do teatro e não o “palavrório de filosofia” denunciado por Rousseau. É no homem, entendido socialmente, que se pode afirmar ou negar as “qualidades absolutas” do teatro; como já ressaltamos. E que homem “rebaixado” é esse que, frequentando o espetáculo “troca a realidade pela aparência” (ROUSSEAU, 2015, p. 93), e é afastado de si próprio em oposição a toda fraseologia ilustrada (progresso, humanidade etc)? O homem social. Somente rastreando a “origem e os fundamentos” desse homem, com *h* minúsculo, que se pode falar do espetáculo.

Há duas tradições marcantes em que a Carta a d’Alembert poderia ser encaixada, mas não se encaixa: entre uma crítica moralista e uma crítica metafísica do espetáculo, como escreve Bento Prado Júnior. Na primeira, a Carta poderia ser lida como herdeira da relação conturbada entre os espetáculos e a teologia. Basta lembrarmos-nos das antigas denúncias feitas ao espetáculo por Tertuliano, São João Crisóstomo e Santo Agostinho, por exemplo. Escreve este último nas *Confissões*:

Extasiava-me os espetáculos teatrais, que espelhavam copiosamente as minhas misérias e alimentavam a minha fogueira. [...] Por que o homem procura no teatro o sofrimento, assistindo a acontecimentos trágicos e tristes, cuja experiência não desejaria sofrer na vida real? [...] Com efeito, quanto mais alguém se comove com tais cenas, tanto menos imune se encontra das paixões apresentadas. Todavia, enquanto habitualmente chamamos de desgraça o sofrimento em si, a participação na dor alheia se chama compaixão. Mas, afinal, que compaixão é essa das cenas fictícias do teatro? O espectador não é solicitado a prestar auxílio, mas apenas convidado a afligir-se; e tanto mais aplaude o ator, quanto mais é levado a sofrer. (AGOSTINHO, 1984, p. 60)

Eis a crítica da esterilidade dos sentimentos despertados na cena teatral. Convocado a sentir compaixão pelos acontecimentos “fictícios” do espetáculo, o espectador quita sua dívida com o “outro” sem nenhum incômodo ou ação necessária. Festa acabada, músicos a pé. Essa crítica também é feita por Rousseau, na verdade; mas vimos que o que o espetáculo compromete de fato é a vida social onde ele pretende se instalar (motivação de toda a Carta!), ou seja, “não é a alma, vulnerável pelo pecado original, que os lazeres do espetáculo correm o risco de corromper, mas a ordem e a coesão da vida na cidade, o trabalho” (PRADO JR, 2008, P. 268). É através do estatuto

de *cidadão*, como sublinha Bento Prado, e não pela disputa entre “cleros e leigos”, que a crítica do espetáculo se desenha na Carta. Repetimos, o dado *social* é a grande novidade levantada pela carta na leitura sobre os espetáculos. Essa crítica moralista feita à esterilidade dos efeitos dos espetáculos no público sobrevive até a modernidade e aparece em nomes como Bossuet, Du Bos e Pascal, por exemplo¹⁰.

Na segunda tradição (a crítica metafísica), a carta seria então devedora da expulsão dos poetas operada por Platão na República. Acho que com o que dissemos até agora, é perceptível que a recusa de Rousseau à entrada dos espetáculos teatrais em Genebra não repousa na crítica da *mimesis* platônica. Embora a dicotomia entre *ser* e *parecer*, fundamental no pensamento de Rousseau, apareça nessa crítica do espetáculo, veremos que ela se mostra com outra coloração. Sem querer adiantar demais o argumento, mas enxergando a dificuldade de em breves linhas “afastar” Rousseau de Platão, Salinas Fortes nos dá a chave de como a leitura será feita aqui nesse texto:

A correlação entre os pares de opostos ser e parecer, de um lado e, de outro, natureza e sociedade e fazer e dizer acena na direção de uma problemática nova. Fazendo da existência social a origem da cisão, caracterizando a coexistência e a relação entre os homens como fonte da degradação, Rousseau, embora movendo-se no seio da velha oposição aparência/essência abre uma dimensão insuspeitada pelo discurso anterior. Se é a fratura sociedade-natureza que explica os males, abre-se um novo campo e se constitui um novo objeto de investigação. A distinção entre Ser e Parecer não está dada de uma vez por todas, mas é algo histórico e socialmente adquirido. (SALINAS FORTES, 1997, p. 41)

Essa é a novidade do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (Segundo Discurso). É possível que ainda não seja muito evidente essa diferença entre a crítica do espetáculo feita por Rousseau, que, adiantemos, será lido sob essa “história” do homem apresentada no Segundo Discurso em oposição ao discurso daqueles “interlocutores indiretos” da Carta, e a crítica da *mimesis* em Platão. A distinção ficará mais clara no decorrer da argumentação (é o que esperamos!).

No centro da disputa sobre os efeitos dos espetáculos nos espectadores está a relação que os envolvidos (Rousseau, d’Alembert, Diderot e Voltaire, principalmente) estabelecem com o sentido de *história*. Ou seja, por “baixo” do discurso que mobiliza a

¹⁰ Logo no início dos *Pensamentos* de Pascal pode-se ler um trecho em que o autor comenta a nocividade do espetáculo teatral para a vida cristã. Jacques Bénigne Bossuet e Jean-Baptiste Dubos escrevem, respectivamente, os textos *Maximes et réflexions sur la comédie* e *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, onde aparece essa questão da improdutividade dos sentimentos despertados no espetáculo.

humanidade à educação, ao progresso e a evolução, terminologia própria da Ilustração, se encontra um modo de configuração da temporalidade (as “origens” do que se denomina Filosofia da História) que organiza e legitima, justamente, esse aperfeiçoamento do homem. É uma concepção de uma história “determinada” pelo progresso ou para a necessária atualização do aperfeiçoamento do homem, grosso modo, que possibilita a apologia aos espetáculos de d’Alembert. A apresentação da diferença em relação à história entre esses autores e a análise do Segundo Discurso de Rousseau constituirá o conteúdo do próximo capítulo deste trabalho. Tentaremos argumentar como a partir dessa discordância a Carta se encontra num lugar mais radical do que as duas tradições mais acima citadas.

3. O TEATRO ENTRE TRÊS CONCEPÇÕES DE HISTÓRIA

Embora as posições em relação ao conceito de *história* desses autores estejam “longe” do que se desenvolverá complexamente mais para o final do século XVIII, com Condorcet, por exemplo, e no século XIX, há ali em germe todo esse trabalho. Já em não pensar nos espetáculos como puros “entretenimentos”, como sugeria Rousseau, e sim atribuindo a eles finalidades nobres e elevadas, estão esses autores inseridos dentro de um ambiente “movido” pela ideia de *progresso*. Se teatro pode ter finalidades pedagógicas, emancipatórias etc, e ainda mais, deve ser usado como ferramenta para isso, existe aí uma noção primária do que se aprofundará sob o nome de *filosofia da história* no século XIX. O motivo da polêmica entre Voltaire, Diderot e Rousseau, como escreve Luiz Franklin de Matos, reside em:

(...) três distintas filosofias da história: uma ordenava os acontecimentos segundo o progresso linear da razão; outra combinava esta concepção, então nascente, com uma versão cíclica dos eventos, de caráter mais tradicional; e afinal uma terceira contestava as visões globais da história, encarando-a como multiplicidade de histórias locais – conforme já se disse, uma espécie de “diáspora”. Porém, o nervo do debate diz respeito ao poder *pedagógico* da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento; Jean-Jacques Rousseau afirma que tal convicção é ilusória. (MATTOS, 2009, p. 8)

A atribuição de uma *filosofia da história* ao pensamento de Rousseau nos parece inadequada. Definamos, de modo breve e “grosseiro”, esse novo modo de pensar a temporalidade histórica e o sentido que se atribuiu à Filosofia da História, expressão inventada por Voltaire, cujo conteúdo muito se desenvolveu depois dele.

Costuma-se descrever a filosofia da história como uma secularização operada na modernidade. A transformação da noção tradicional de *história* enquanto narrativas, ou crônicas, de acontecimentos singulares e distintos para um conceito que abrigue unidade e universalidade, ou seja, a subsunção das histórias pela *História*, se apresenta como um fenômeno absolutamente moderno e contraria a distinção clássica feita por Aristóteles na *Poética*.

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a

história: *a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.* (ARISTÓTELES, 2015, p. 97).

Esse “particular”, que é próprio à história no seu sentido antigo, é a marca de sua inferioridade em relação à poesia e a filosofia, pois tem acesso negado ao “universal”. Ou seja, entre as antigas narrativas históricas não haveria um sentido central que as interligasse, como acontece no caso do moderno sentido do termo, possibilitando assim a formação de uma História Universal. Antes da nova significação do conceito, a história, enquanto crônica, só existia a partir de um sujeito bem determinado; a história de Carlos Magno, a história da França etc. Portanto, não existia autonomamente uma “história em si mesma”, mas apenas histórias singulares feitas a partir de sujeitos “exteriores” a ela. Mesmo não havendo a universalidade característica da modernidade, a *providência* atuava como um sentido que interligava os acontecimentos históricos sob a temporalidade cristã; “a história não é de instituição humana” (AGOSTINHO, 2002, p. 81). É nesse sentido que a Filosofia da História se apresenta como uma secularização da concepção de história sob o cristianismo. Há, na experiência cristã, a possibilidade de usar o recurso “Deus” para organizar os acontecimentos históricos; já se compreende o tempo em um “sentido linear” apontando para uma possível redenção. Porém, para definir a diferença entre as duas concepções do conceito, “o que caracterizou o novo conceito de uma “História como tal” foi sua capacidade de abrir mão do recurso a Deus” (KOSELLECK, 2016, p. 126).

A possibilidade de pensar a História em si mesma, independente de sujeitos e acontecimentos singulares e independente da *providência*, como ainda pensava Bossuet, por exemplo, ofereceu novos elementos para sua constituição.

Pondo de lado a Providência, Voltaire substituiu-a pela idéia de “progresso”; surge assim uma filosofia da história com novo espírito, que serviria de ponto de partida para a secularização da história. Ele vê a história como desenvolvimento progressivo da razão no campo das ciências, no da moral, do direito, da indústria, da técnica e do comércio. Interpretava-a como caminho aberto no sentido da civilização, que, para se aperfeiçoar, deveria acabar com as guerras e as religiões, os seus obstáculos. (GUSMÃO, 1967, p. 11)

Esse movimento de identificação entre história e história universal “coincidiu com o surgimento da Filosofia da História” (KOSELLECK, 2016, p.135). Visto que era necessário “eliminar” o conteúdo religioso do conceito, o mote organizador da história, para a maior parte da Ilustração, passa a ser o *progresso*, compreendido de forma racional.

A “Filosofia da História”, de fato, no início, foi um conceito polêmico – se voltava criticamente contra a fé nas Escrituras, e metafisicamente contra a

providência divina, que, segundo a interpretação teológica, criava a conexão interna da História (KOSELLECK, 2016, p. 151).

A história se “confunde” com a filosofia justamente na autonomização da primeira; quando ela deixa de ser conjunto de narrativas singulares e se torna sujeito de si mesma, portando nela mesma o sentido do movimento, pois:

Se o plano divino deixava de existir, a História se via obrigada a desenvolver interconexões, que – caso existissem – deveriam derivar da própria História. [...] Tratava-se de conseguir interpretar de forma filosoficamente consistente a multiplicidade e a sucessão de realidades históricas, eliminando o acaso e os milagres, através de fundamentações racionais. (KOSELLECK, 2016, p. 152).

Veremos que essa concepção de história fundada no aperfeiçoamento e no progresso, em sentido positivo, será frontalmente criticada por Rousseau. Essa posição será largamente defendida pelos filósofos das Luzes. O Iluminismo, enquanto superação da “minoridade”, está fundado em uma concepção linear da história, majoritariamente, e progressiva que “realiza” no decorrer do tempo as potências de “perfeição”, digamos assim, do homem.

(...) o que queremos dizer é que a filosofia da história solidária ao conceito de ilustração concebe a trajetória da história dos homens, quase naturalmente, como uma espécie de aperfeiçoamento, e, embora este progresso nem sempre seja contínuo e linear, o que se pode de antemão esperar é que ela resulte, ao final do processo, num recuo da ignorância e da servidão e num avanço do conhecimento e da liberdade. (SOUZA, 2001, p. 23)

Percebe-se aqui a radical transformação que o termo sofreu se lembrarmos a definição de Aristóteles citada acima. O universal do qual a história era privada tornou-se sua característica principal; quando se fala em história, modernamente, fala-se de um movimento quase homogêneo com origem e destino “determinados”, sob o nome de História Universal. Essa configuração possibilitou, por exemplo, a criação de um imaginário sobre a *revolução*, enquanto ação redentora da história. Tanto a ocorrida (a burguesa) quanto a “tão esperada” (a operária) foram influenciadas por essa temporalidade histórica de sentido teleológico. Mas isso não importa aqui. Retornemos àquela distinção entre os três autores proposta por Franklin de Matos.

A expressão *filosofia da história*, cunhada por Voltaire, aparece pela primeira vez intitulando um texto que servirá de introdução ao seu *Ensaio sobre os costumes*; obra onde o autor tenta apreender, *enquanto filósofo*, a evolução do “espírito” através da história das civilizações e de seus desenvolvimentos. O que distingue esse texto dos anteriores em que se tratara do tema é exatamente essa aliança entre a filosofia e o “conteúdo da história”.

A expressão “filosofia da história”, utilizada por Voltaire num texto publicado em 1765 em Amsterdam, e que mais tarde será incorporado ao seu Ensaio sobre os costumes, significa, de um lado, uma maneira de conceber o processo histórico, mas, de outro, significa também o modo de reconstruir este processo para o leitor do presente. Ou seja, a filosofia da história é para Voltaire ao mesmo tempo uma concepção do curso da história propriamente dito e uma concepção do saber histórico que encerra normas para a organização e reconstituição do material historiográfico (SOUZA, 2011, p. 118)

Eis as primeiras linhas da *Filosofia da história* de Voltaire:

Você gostaria que a história antiga tivesse sido escrita por filósofos, porque a lê como filósofo. Você só busca verdades úteis, e achou apenas erros inúteis, diz. Procuremos esclarecer-nos juntos; procuremos desenterrar alguns monumentos preciosos sob as ruínas dos séculos (VOLTAIRE, 2007, p. 39)

A configuração temporal da história que Voltaire apresenta não tem movimento linear e evolutivo constante, nisso ela difere da apresentação genérica que fizemos da matéria que se radicalizará no século XIX. Há nela ainda algo de uma periodicidade cíclica emprestada das antigas concepções da história. Porém, diferente dessas, a ideia de *progresso* tem presença inédita e “organiza”, em alguma medida, os acontecimentos históricos. A mudança significativa operada por Voltaire em relação à *história* acontece justamente na exclusão da *providência divina* como articuladora dos eventos históricos.

No combate ao fanatismo, à “tirania”, à religião institucional, Voltaire aposta no progresso que “contornaria” esses defeitos através de um aperfeiçoamento do homem e da sociedade, evidentemente. O que nos interessa é justamente esse “espírito” capaz de aperfeiçoamento que se apresenta no pensamento de Voltaire. A defesa do teatro, e das artes em geral, anda passo a passo com essa concepção. Há também no pensamento do autor, em semelhança com o que se encontrará posteriormente com a definição do Esclarecimento por Kant, um louvor do “livre pensamento”, sendo esta atividade, de fato, a realização da liberdade. Nesse sentido, a inquietação com as desigualdades sociais, como aparece em Rousseau, passa longe das preocupações de Voltaire.

Isto se manifesta também na carta intitulada Sobre os senhores que cultivam as letras, na qual, ao comparar a França e a Inglaterra de seu tempo, Voltaire estabelece um paralelo entre o desenvolvimento das ciências e das artes e o progresso da liberdade, mostrando indiretamente que na Inglaterra esse desenvolvimento e este progresso são sensíveis, por oposição ao que ocorre na França. (SOUZA, 2001, p. 102)

As noções de liberdade e progresso para Voltaire estão estreitamente alinhadas aos desenvolvimentos “livres” das artes e das ciências, de maneira absolutamente oposta a Rousseau. Não é à toa o elogio que Voltaire presta à imensa transformação operada pelo czar Pedro na Rússia. Cita Maria das Graças de Souza um trecho da obra *História de Carlos XII* do autor:

Este país imenso era quase desconhecido antes do czar Pedro. Os moscovitas eram menos civilizados do que os mexicanos quando descobertos por Cortez. Nascidos todos escravos de senhores tão bárbaros quanto eles mesmos, atolavam na ignorância, na carência de todas as artes, e eram insensíveis a esta falta, o que sufocava qualquer indústria. (SOUZA, 2001, p. 109).

Existe uma diferença marcante no interior da relação de Voltaire com a *história* como bem define José Costa D'Assunção Barros:

De certo modo, a historiografia de Voltaire pode ser dividida em dois movimentos. Há uma primeira historiografia que gira em torno dos grandes personagens – dos quais nos dão exemplo a *História de Carlos XII* (1731) e a *História de Pedro Grande da Rússia* (1759) – e há uma modalidade de historiografia na qual começa a despertar o interesse de Voltaire por uma história universal que pode ser mais bem exemplificada pelo *Ensaio sobre os Costumes* (1756). Não são propriamente fases que se sucedem, uma vez que o *Ensaio sobre os Costumes* precede a *História de Pedro, o Grande*. (BARROS, 2012, p. 14)

Desse primeiro “movimento” é que nos ocuparemos agora para tentar analisar melhor a noção de progresso, e sua aliança com as artes, em Voltaire. É pelos motivos que este atribuiu ao século XVII, em seu texto *Le Siècle de Louis XIV*, o título de “grande século” que esse momento nos interessa.

A expressão “grande século”, como se sabe, é de Voltaire, que com ela pretendia assinalar os momentos de apogeu do espírito humano, e integra a idéia de retornos periódicos de épocas de perfeição. Assim, segundo Voltaire, a humanidade teria vivido quatro grandes séculos: o de Felipe e Alexandre, na Grécia, o de Augusto, em Roma, o Renascimento, na Itália, e por fim, na França, o século de Luís XIV [...] O critério que permite determinar o que é um grande século é de caráter cultural e intelectual. O grande século grego é o de Péricles, Demóstenes, Aristóteles, Fídias, Praxíteles. A grande época romana é a de Lucrécio, Tito Lívio, Virgílio, Horácio, Ovídio. O renascimento é grandioso pelo estado de perfeição ao qual chegaram as artes. Enfim, o século XVII, o grande século francês, realizou, como afirma Voltaire, uma verdadeira revolução “nas artes, nos espíritos, nos costumes, no governo. Enriquecido com os avanços dos anteriores, o século de Luís XIV foi o que mais se aproximou da perfeição. (SOUZA, 2001, p. 111)

Curioso é notar, nessa imensa importância emprestada ao século XVII, a matéria que se sublinha para evidenciar seu progresso e sua superioridade, que não é pouca; como escreve Voltaire no início do texto: “Não é apenas sobre vida de Luís XIV que pretendemos escrever. Propomos um objeto ainda maior. Desejamos pintar para a

posteridade não as ações de um único homem, mas o espírito dos homens no século mais esclarecido que já houve.” (VOLTAIRE, 1934, p. 4). Nesse trecho também se percebe a importância concedida por Voltaire ao período de Luís XIV:

Comparamos o século de Luís XIV ao de Augusto. Não é que o poderio e os eventos pessoais sejam comparáveis: Roma e Augusto eram dez vezes mais relevantes no mundo que Luís XIV e Paris; mas deve ser lembrado que Atenas era igual ao império romano em todas as coisas que não custavam a força e o poder. Também se deve notar que se hoje em dia não há nada no mundo como a antiga Roma e Augusto, ainda assim, toda a Europa reunida é bem superior a todo o império romano. Havia no tempo de Augusto uma única nação, e atualmente existem várias, civilizadas, guerreiras, ilustradas, que possuem artes jamais conhecidas pelos gregos e os romanos. *E dessas nações não há nenhuma que tenha possuído mais luzes em todos os gêneros, durante um século, do que a nação formada, de certo modo, por Luís XIV.* (VOLTAIRE, 1930, p. 45).

O que distingue e glorifica esse século? O que o torna incomparável a qualquer outro momento da história? Um dos motivos fundamentais é, justamente, o progresso das artes e das ciências. Não esqueçamos, estamos falando do século de Corneille, Racine, Molière, Lulli e tantos outros “*homens superiores*” (VOLTAIRE, 1930, p. 80). É também o século da construção de *Versailles*, com seu luxo assombroso¹¹, e da *Comédie-Française*, instituição fundamental para as representações teatrais em Paris (sendo essa casa teatral, inclusive, o tipo exemplar combatido por Rousseau em relação ao teatro; quando ele dirige suas críticas aos espetáculos, pensa, certamente, na *Comédie-Française* e no que ela representa socialmente). Se não é possível falar de uma filosofia da história nos exatos termos com que a definimos anteriormente, é inegável que a concepção de história que Voltaire apresenta mostra-se logo como um “protótipo”. É o início da mudança que passará a configuração da temporalidade histórica na modernidade.

Com efeito, é ainda o século XVIII que, nesse domínio, formulou o problema propriamente filosófico, questionando as condições de possibilidade da história, tal como já questionara antes as condições de possibilidade da física. Trata-se apenas, evidentemente, de um primeiro esboço, mas ele esforça-se

¹¹ Escreve Philippe Beaussant em *Versailles, Opéra*: “O homem barroco é aquele para quem o *ser* e o *parecer* se confundem. Somos o que parecemos. [...] O que é um homem nu? Não é um homem: deve estar vestido para alcançar essa dignidade, e a função da vestimenta não é apenas cobrir e manter aquecido, mas de enfeitar. [...] A renascença amou o nu; o século XVII prefere os drapeados que tremulam e que dão ao corpo sua espessura e seu movimento. Os deuses das esculturas estão nus, por privilégio, e por uma necessária homenagem à Antiguidade: mas o homem tem que estar vestido. Sua dignidade consiste em polir a natureza e orná-la: se o natural é andar, o homem barroco dança; se o natural é falar, o homem barroco quer ser eloquente. O Barroco não acredita que a Verdade esteja inteiramente nua: ela também necessita de seus adornos.” (BEAUSSANT, 1992, p. 22). É interessante a exaltação desse século por Voltaire, pois os motivos que sustentam essa admiração são utilizados inversamente como crítica por Rousseau em sua denúncia da desigualdade no Segundo Discurso; principalmente a partir dessa cisão entre *ser/parecer*, como veremos.

por estabelecer essas condições a fim de apreender o “sentido” do devir histórico, para adquirir uma idéia clara e distinta do que seja esse sentido, para fixar as relações entre “ideia” e “realidade”, entre “lei” e “fato”, e para traçar limites estáveis e seguros entre esses termos (CASSIRER, 1992, p. 268)

Está aí presente a idéia de progresso, a história como acúmulo de desenvolvimentos na indústria, nas artes e nas ciências, como já dissemos; ou seja, “trata-se portanto de uma visão intelectualista e cultural da história humana” (SOUZA, 2001, p. 114).

Em primeiro lugar, a história é para Voltaire a trajetória da civilização, entendida aqui como o conjunto dos desenvolvimentos produzidos pelo homem nas artes, nas ciências, nas técnicas, e, além disso, das transformações espirituais e morais que acompanharam esse desenvolvimento. (SOUZA, 2001, p. 114)

A partir do que expusemos, parece ser mais fácil determinar a posição que Voltaire assume na contenda a respeito dos espetáculos teatrais. A maneira que ele concebe a ideia de teatro e realiza em sua dramaturgia é profundamente devedora do século XVII, o “mais esclarecido que já houve”. Falemos agora do outro “personagem” que integrou essa discussão.

Se Diderot compartilha com Voltaire a importância concedida ao efeito pedagógico dos espetáculos, não concorda com ele a respeito da *forma* em que eles se apresentam. Embora não possua, como Voltaire, uma parte da obra dedicada exclusivamente à *história*, é possível notar em seus textos sobre a cena teatral o partido que assume na “querela do teatro”. A crítica ao teatro moderno é uma característica comum entre Diderot e Rousseau; porém, se esse radicaliza sua crítica na “negação” desse modelo de espetáculo, Diderot admite uma saída contornável através de uma “melhoria” na *forma* para um cumprimento verdadeiramente efetivo do seu objetivo, ou seja, “só há disjunção entre suas análises para além da compreensão do *fato* histórico, na discussão da *perfectibilidade* possível do teatro” (PRADO JR, 2008, p. 274). Já citamos a anedota do “amigo libertino” presente nas *Conversas sobre o filho natural* de Diderot; nela percebemos o desconforto do autor com a configuração estrutural da cena moderna, do qual Rousseau compartilha. Dissemos que além de d’Alembert, Voltaire e Diderot eram os interlocutores “indiretos” da Carta. Mas essa “indireta” interlocução é de suma importância, pois, é com as *Conversas* de Diderot que Rousseau dialoga, em sentido crítico, não admitindo reformas nos espetáculos por avaliá-los como já originalmente comprometidos.

Não esqueçamos, com efeito, que Rousseau escreveu a *Carta a d'Alembert* tendo pleno conhecimento da nova teoria teatral de Diderot, cuja importância nunca foi ignorada por seus contemporâneos, a exemplo de Lessing, que nele enxerga o filósofo mais profundo, depois de Aristóteles, a tratar do teatro. De fato, encontramos novamente na *Carta a d'Alembert* os sinais de uma leitura atenta dos *Entretiens sur le fils naturel* e, se a ruptura marca o limite de uma troca viva de idéias entre Jean-Jacques e Diderot, a referência recíproca jamais desaparece, e nos escritos ulteriores de Diderot fica muitas vezes evidente o esforço em responder à *Carta a d'Alembert* (PRADO JR, 2008, p. 273)

Algumas dessas respostas podem ser encontradas no *Discurso sobre a poesia dramática*, por exemplo. Encontramos nele a seguinte passagem que pode nos (des)orientar:

“A natureza humana é portanto boa?” Sim, meu amigo, e muito boa. A água, a terra, o fogo, tudo é bom na natureza; o furacão que se ergue no fim do outono e sacode as florestas, lançando as árvores umas contra as outras, quebrando e separando os galhos mortos; a tempestade que castiga as águas do mar, purificando-as; e o vulcão, que derrama de seu flanco entreaberto ondas de matérias incandescentes, elevando aos ares o vapor que os depura. Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. Com efeito, o que nos comove tanto como a narrativa de uma ação generosa? E que infeliz ouviria friamente os lamentos de um homem de bem? (DIDEROT, 2005, p. 45)

Parece então que a proximidade entre a história desenvolvida por Rousseau no *Segundo Discurso* (recordemos do controverso *estado de natureza*, do qual se tratará mais adiante) e a concepção que Diderot possui do *homem* é maior do que se imagina! Espanta-nos “quando confessa, em uma carta à sua amante Sophie Volland, ter enveredado numa filosofia (a do Iluminismo e da *Encyclopédie*) que seu espírito aprova, mas o coração rejeita” (SZONDI, 2014, p. 103). Porém, em clara oposição a Rousseau, como ferramenta de contorno a essa degeneração, o teatro é legítimo (com justa modificação!) no auxílio às Luzes.

(...) assim como a filosofia combate os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e detestar o vício. Entretanto, o enciclopedista contesta com veemência que a cena francesa moderna, dominada pela tragédia e pela comédia clássica, e tão repleta de regras e convenções, ainda tenha poder para tanto (MATOS, 2009, p. 12)

Se o homem é bom naturalmente, mas corrompido pelas convenções, a “poesia pode desvendar” (PRADO JR, 2008, p. 278) o que há de “verdadeiro” nessa natureza e reconduzi-lo à sua bondosa condição natural.

Para o poeta dramático, os deveres do homem constituem um filão tão rico quanto seus vícios e ridículos. As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre os povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se 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, 2005, p. 41)

Nesse sentido, se concorda em alguma medida com Rousseau a respeito do declínio do homem civilizado quando escreve: “Em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos seus costumes” (DIDEROT, 2005, p. 107), Diderot persiste ainda na defesa dos espetáculos quando considera que “atacar o espetáculo por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de *instrução pública*, e tudo o que até hoje se disse, aplicado ao que são ou foram as coisas, e não *ao que poderiam ser*, é uma injustiça e uma inverdade” (DIDEROT, 2005, p. 106); uma evidente réplica à crítica manifestada por Rousseau na Carta. Notamos que a preocupação de Diderot com os “desenvolvimentos da civilização” repousa num certo esteticismo. É através da poesia, da poesia dramática especificamente, devidamente adequada ao seu verdadeiro objetivo, logo, modificando as regras clássicas que Voltaire ainda respeitava em alguma medida, as normas do que se denominou *classicismo francês* (produto exemplar do século de Luís XIV. Corneille, Racine e Molière são exemplos ilustres desse momento), que Diderot almeja aquela “reconciliação” do homem.

O princípio dessa dramaturgia, explicitado em 1757 e 1758 nos Diálogos sobre o filho natural e no Discurso sobre a poesia dramática, é o seguinte: a fim de restituir ao teatro o poder de melhorar os homens, é preciso “abalar” (“renverser”) os espíritos, levando “tumulto” e “pavor” à alma do espectador, a exemplo da tragédia grega. Para isso, deve-se resgatar a energia da linguagem, a energia da natureza de que a linguagem é portadora, o que se supõe que libere a cena das regras e “conveniências” clássicas. (MATOS, 2009, p. 12)

Diderot não saúda o século de Luis XIV à maneira de Voltaire. E os modelos teatrais reproduzidos naquele período são questionados justamente por sua “ineficiência”.

Resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente espetacular da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico – eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro. Seus adversários são a poética e o teatro clássico franceses – em suma: Voltaire. É contra as reservas do velho patriarca que ele prefere os antigos, e Shakespeare a Racine, afirmando que se deve repensar o sistema clássico e inventar um gênero intermediário, capaz de imitar “as ações mais comuns” da vida, no qual melhor se exprime a natureza humana tal qual ela é, e não como a fizeram as convenções. A igual distância da comédia e da tragédia clássicas, esse gênero se divide em comédia séria, cujo objeto é pintar os deveres do homem, e tragédia doméstica, cuja finalidade é mostrar nossas desventuras privadas. (MATOS, 2009, p. 15)

A obra de Diderot sobre a poesia dramática é um ponto de inflexão incontestável na tradição teatral. A partir dele, principalmente, surge o chamado “*drama*

burguês” que rompe com a *cláusula dos estados*, ou seja, a necessária condição aristocrática dos personagens em cena quando se trata de um “gênero sério” (basta recordar as definições de comédia e tragédia feitas por Aristóteles e como esse atribuiu a cada uma um *tipo* diferente de homem a ser representado). Aquela inversão proposta por Rousseau, a saber, julgar os efeitos do espetáculo pelo seu público, não é considerada por Diderot. Esse, como Rousseau, também se opõe às formas e convenções do “teatro moderno”, mas julga que uma devida modificação pode garantir sua efetividade. A posição de Diderot é mais esperançosa também em relação à possível “esterilidade do teatro”, da qual já falamos algumas vezes. Escreve no *Discurso sobre a poesia dramática*:

A platéia da comédia é o único lugar onde as lágrimas do homem virtuoso e do perverso estão misturadas. Lá, o perverso se enfurece diante das injustiças que teria cometido, sente compaixão pelos males que teria causado e revolta-se com um homem de seu próprio caráter. Mas, uma vez recebida, a impressão permanece, à nossa revelia: e o perverso deixa o camarote menos disposto a fazer o mal, como se um orador severo e duro o tivesse repreendido. O poeta, o romancista, o comediante chegam ao coração de forma enviesada e atingem a alma mais segura e fortemente, pois ela mesma se estende e se oferece ao golpe. Os males que me comovem são imaginários, admito-o: mas eles me comovem. (DIDEROT, 2005, p. 45)

Argumenta o autor que pode haver *alguma* transformação “moralizadora”, mesmo no “degenerado”, pois “nada cativa mais fortemente que o exemplo da virtude, nem mesmo o exemplo do vício” (DIDEROT, 2008, p. 76). Sobre o mesmo tema, escreve no *Paradoxo sobre o comediante*:

Aliás, o verídico e o honesto exercem tamanho ascendente sobre nós que, se a obra de um poeta oferecer as duas características e o autor tiver *talento*, seu triunfo estará mais do que assegurado. É sobretudo quando tudo é falso que se ama o verdadeiro, é sobretudo quando tudo está corrompido que o espetáculo é mais depurado. O cidadão que se apresenta à entrada da Comédie deixa aí todos os seus vícios, a fim de retomá-los apenas à saída. (DIDEROT, 1979, p. 182)

O grifo é nosso. Ou seja, se o teatro não é “ainda” uma escola *permanente* de virtude, com “talento”, pode vir a ser. O efeito justo da cena pode ser atingido se modificada a própria cena.

Embora concorde com Rousseau quanto à decadência do homem civilizado, Diderot recorre à poesia como instrumento de reforma desse mesmo homem. Certamente não acredita viver num tempo ilustrado, como Voltaire, mas evidentemente crê na possibilidade do *progresso* e de alcançar esse tempo através das ciências e das artes, ou seja, através da “cultura” (afinal de contas, não se pode esquecer, ele foi um

dos mentores da Enciclopédia!). A história da civilização é decadente, admite, mas há solução. Para Rousseau não há; pelo menos para o Rousseau que trataremos aqui.

Digamos que, sem delicadeza, juntemos tudo isso sob o nome de filosofia da história (o início dela; vista aqui, a partir do uso do recurso “progresso” através das artes, principalmente; o que nos interessa). Por que não nos parece “possível” falar de uma filosofia da história em Rousseau? Ou seja, o que exatamente marca a diferença entre esse autor e seus interlocutores no que diz respeito a essa temporalidade que admite o progresso?

No início do capítulo citamos parte de um texto de Franklin de Matos em que ele sugere “três distintas filosofias da história” como o centro do embate sobre os efeitos dos espetáculos entre Voltaire, Diderot e Rousseau. Definir como filosofia da história, sem ressalvas, o modo como configuram a história os dois primeiros nos parece questionável, mas compreensível; a idéia de progresso está lá, embora distintamente nos dois. Mas atribuir a Rousseau uma filosofia da história, tal como tentamos descrever em linhas gerais no início do capítulo, nos parece impróprio¹². Vamos exibir, de saída, porque é no mínimo problemático atribuir uma filosofia da história a obra de Rousseau¹³. Mesmo com diferenças entre os autores, há elementos comuns que precisam ser considerados na configuração de uma filosofia da história. Que haja alguma “racionalidade” (Deus, a razão, a natureza etc.) que coordene o desenrolar

¹² Concordamos com Bertrand Binoche quando escreve: “Não somente Rousseau não foi um filósofo da história nesse sentido, mas pode-se mostrar que a filosofia da história se constituiu depois e contra o *Segundo Discurso*.” (BINOCHE, 2011).

¹³ A obra de Rousseau, e especialmente o *Segundo Discurso*, recebeu leituras que tentavam atribuir uma ordem e uma possível filosofia da história ao conteúdo de seu pensamento. É o caso de Engels, bem descrito por Jean Starobinski: “Quando Engels interpretar o *Discurso sobre a origem da desigualdade*, enfatizará o momento final do texto de Rousseau: os homens escravizados, submetidos à violência do déspota, recorrem por sua vez à violência para se libertar e para derrubar o tirano. [...] Há portanto uma “ordem natural” nessa história em que o homem se afasta de seu “estado natural”. Assim, acrescenta Engels, a desigualdade se transforma finalmente em igualdade, mas aquilo que a revolução final realiza não é mais a antiga igualdade natural do homem primitivo desprovido de linguagem, mas a igualdade mais alta do contrato social. Os opressores são oprimidos. Os termos anteriores são ao mesmo tempo conservados e superados. Os homens realizam então a negação da negação. Essa interpretação hegeliana e marxista supõe que se possa ler o Contrato Social como sequência, ou mesmo como o desfecho do *Discurso sobre a origem da desigualdade*.” (STAROBINSKI, 1991, p. 41). E também de Kant: “Kant é um dos primeiros a afirmar que o pensamento de Rousseau segue um plano racional: aqueles que o acusam de contradizer-se não o compreendem. Rousseau, segundo Kant, não apenas denunciou o conflito da cultura e da natureza, mas procurou-lhe solução.” (STAROBINSKI, 1991, p. 43).

histórico é um pressuposto quase inevitável para os filósofos da história (embora isto não se apresente de fato no pensamento de Voltaire e Diderot, cuja distância da filosofia da história de Hegel, por exemplo, é enorme. Tentamos tratar do tema de maneira geral, o que prejudicará o conceito em alguns momentos pela falta dos detalhes). Mesmo que não se apresente de forma linear, como em Voltaire, por exemplo, o tempo histórico “caminha” com sentido determinado, normalmente para o aperfeiçoamento das qualidades humanas, sendo assim definido o *progresso*. “A *Encyclopédie* define o “progresso” como movimento para a frente” (SOUZA, 2001, p. 27), ou seja, esse elemento fundamental à filosofia da história, o progresso, é a marca da gradativa evolução, em sentido positivo, do homem e de suas instituições. Em Rousseau, além de não haver uma “racionalidade absoluta” que organize a história, visto que, como veremos adiante, a história das instituições humanas (propriedade, sociedade civil, etc.) são tratadas, em última análise, como produtos contingentes; essa noção de progresso é combatida pelo autor que enxerga no desenvolvimento histórico que resultou no *homem do seu tempo* não um avanço qualitativo constante, mas, como escreve Maria das Graças de Souza, um “declínio”, “em outras palavras, o percurso da história dos homens não pode ser entendido como progresso, se o progresso for avanço em direção ao melhor” (SOUZA, 2001, p. 75). Outra característica que compõe a noção de progresso é “a valorização da própria época em detrimento das épocas do passado” (SOUZA, 2001, p. 27). Pelo que foi escrito minimamente até agora sobre Rousseau aqui, se percebe que esse argumento não é aceito pelo autor, evidentemente. Veremos como o autor apresenta uma história do “homem” a partir do desenvolvimento de suas instituições no Segundo Discurso, o discurso sobre as desigualdades.

Adiantemos logo uma afirmação; não há uma história universal em Rousseau. O que é escrito no Segundo Discurso não é a história do *Homem* em geral, mas a história, ou uma “proto-etnologia” segundo Lévi-Strauss¹⁴, de *homens* que, a partir da *perfectibilidade*, conceito extremamente contraditório, atualizaram suas potências e desenvolveram uma civilização portando certos elementos, como veremos.

Nestes trezentos ou quatrocentos anos em que os habitantes da Europa inundam as outras partes do mundo e publicam sem cessar novas coletâneas de viagens e relatos, estou persuadido de que os únicos homens que conhecemos são os europeus. Ainda, parece pelos preconceitos ridículos que

¹⁴ “Rousseau não apenas previu a etnologia, ele fundou-a. Primeiro em termos práticos, ao escrever esse *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, que coloca a questão das relações entre a natureza e a cultura, e que podemos considerar o primeiro tratado de etnologia geral.” (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 43).

não se extinguíram, inclusive entre os homens de letras, que cada um faz sob o nome pomposo de estudo do homem nada mais que o estudo dos homens do seu país. (ROUSSEAU, 2017, p. 131).

Usaremos a definição aristotélica de *necessidade* para ilustrar o que pretendemos chamar de uma história “não necessária”, referindo-se ao conteúdo apresentado no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Escreve Aristóteles no livro Delta da *Metafísica*:

Ademais, dizemos que é necessário que seja assim o que não pode ser diferente do que é. E desse significado de necessário derivam, de certo modo, todos os outros significados. De fato, dizemos que o que é obrigado é constringido a fazer ou a sofrer quando, por força da obrigação, não pode seguir sua tendência, o que significa que a necessidade é aquilo por força do qual uma coisa não pode ser diferente do que é. (ARISTÓTELES, 2005, p. 203)

A “necessidade”, de certa maneira, é uma das premissas fundamentais da filosofia da história. Nela se encontra abrigada em latência uma “maioridade que será inevitavelmente” atingida. O avanço progressivo é “inevitável”, visto que a História alcançará sua realização não importando o tempo que precise. O tempo histórico, sob a filosofia da história, tem objetivos a cumprir. Sendo essencialmente, por exemplo, o desvelar da liberdade, da ciência, da revolução, do Estado ou de qualquer outro princípio a ser realizado, a História é o movimento desse “desvelar” indo ao encontro de um “desvelamento” total; posto em grosso modo e sob um pastiche hegeliano¹⁵.

Para responder à questão proposta pela Academia de Dijon “Qual a origem da desigualdade entre os homens, e se ela é autorizada pela lei natural?”, Rousseau elabora uma distinção entre desigualdades “naturais” e “artificiais”. A primeira se refere às diferenças de idade, saúde, disposições físicas do corpo etc. Provindas, como o próprio nome indica, da “natureza”, por essa são justificadas e inevitáveis.

Concebo na espécie humana dois tipos de desigualdade: uma eu chamo de natural ou física, por ser estabelecida pela natureza, e que consiste na diferença das idades, da saúde, das forças do corpo e das qualidades do espírito ou da alma; a outra, que podemos chamar de desigualdade moral ou política, por depender de uma espécie de convenção e por ser estabelecida, ou pelo menos autorizada, pelo consentimento dos homens¹⁶. Esta consiste nos

¹⁵ Escreve Hegel nas últimas linhas da Filosofia da História: “A história universal é o processo desse desenvolvimento e do devenir real do espírito no palco mutável de seus acontecimentos – eis a verdadeira teodicéia, a justificação de Deus na história. Só a percepção disso pode reconciliar a história universal com a realidade: a certeza de que aquilo que aconteceu, e que acontece todos os dias, não apenas não se faz sem Deus, mas é essencialmente a Sua obra.” (HEGEL, 1999, p. 373).

¹⁶ Escreve Rousseau no *Ensaio sobre a origem das línguas*: “Quanto à agricultura, mais lenta a surgir, está ela ligada a todas as artes; ela carrega a propriedade, o governo, as leis e, progressivamente, a miséria e os crimes, inseparáveis, para nossa espécie, da ciência do bem e do mal” (ROUSSEAU, 2008, p. 131). É bastante interessante a associação entre o desenvolvimento da primeira propriedade, a terra, e a conduta

diferentes privilégios de que alguns desfrutam em prejuízo de outros, como o de ser mais ricos, mais honrados, mais poderosos do que estes, ou mesmo o de se fazer obedecer por eles. (ROUSSEAU, 2017, p. 33).

É a partir dessa desigualdade artificial, ou política, que Rousseau descreverá a história do homem e de suas instituições. Para identificar o que há, verdadeiramente, de não-natural no homem que pretende analisar, Rousseau retoma e modifica o conceito de *estado de natureza*, presente nas obras de Hobbes e Locke.

Porque não é tarefa leve desemaranhar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e bem conhecer um estado que não existe mais, que talvez não tenha existido, que provavelmente não existirá nunca e do qual, no entanto, é necessário ter noções justas para bem julgar nosso estado atual (ROUSSEAU, 2017, p. 23).

Esse conceito deve ser entendido, como indica o próprio autor, como um “postulado teórico” (STAROBINSKI, 1991, p. 300). Sua existência factual é constantemente questionada por Rousseau; sendo a utilidade do conceito *estado de natureza* unicamente metodológica¹⁷. Não era um anseio de Rousseau tornar a andar com quatro patas¹⁸; esse “momento” hipotético da humanidade auxilia a necessária separação entre o “natural” e o “artificial”, almejando remontar às origens de um posterior *estado civil*.

O estado de natureza é apresentado como historicamente anterior ao estado civil. A natureza é este “grau zero” da história onde o homem natural “silencioso e estúpido” age, no entanto, como homem. Este homem não tem história, encontra-se entre os animais, é para o outro como para si próprio, sem consciência e sem memória, sem vícios, sem virtudes, sem razão. (MATOS, 1978, p. 31).

ética também em nascimento. Há uma imagem exemplar descrita pelo personagem-narrador Paulo Honório no romance *S. Bernardo* de Graciliano Ramos que talvez ilustre a questão; eis a passagem: “A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça.” (RAMOS, 2015, p. 155). Embora a analogia não seja evidente, esse arranjo conveniente da moralidade é curioso.

¹⁷ No oitavo livro das *Confissões* Rousseau narra o momento em que teve contato com a questão proposta pela Academia de Dijon e o tratamento “exagerado” que deu a seu exame exatamente para distinguir melhor o “homem social” do “homem natural”: “Todo o resto do dia, metido pela floresta, procurava e encontrava as imagens dos primeiros tempos, cuja história traçava altivamente. Exagerava sobre as pequenas mentiras dos homens; ousava desnudar a natureza deles, seguir o progresso do tempo e das coisas que o desfiguraram e, comparando o homem ao homem natural, mostrar-lhe, com pretensa perfeição, a verdadeira fonte das nossas misérias.” (ROUSSEAU, 2008, 354).

¹⁸ “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 têm 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.” (VOLTARE, 2011, p. 183). Trecho de uma carta de Voltaire à Rousseau em 30 de agosto de 1755. O “livro” em questão é o Segundo Discurso.

O que distingue esse homem sem história, sem memória e sem razão (faculdades ainda não desenvolvidas) dos outros animais que o circundam é a *perfectibilidade*. Diferente de qualquer outro animal, que é, “após alguns meses, o que será a vida toda” (ROUSSEAU, 2017, p. 46), o homem possui a capacidade de se aperfeiçoar e essa característica “existe” enquanto *potência*¹⁹. A atualização das faculdades potenciais do homem, como a linguagem, a razão e a memória, por exemplo, acontece a partir de circunstâncias determinadas pelas necessidades presentes no ambiente em que vivem. Uma possível história dos avanços e associações entre os homens é descrita por Rousseau através de várias necessidades práticas e circunstanciais presentes nesse tempo passado. Não importa para nós aqui neste momento essa demorada passagem do selvagem solitário a uma primitiva condição gregária, porém, vale ressaltar que esses desdobramentos não seguem, como já foi dito algumas vezes, nenhum sentido exógeno aos acontecimentos particulares dessas situações. Na medida em que as potenciais faculdades foram sendo atualizadas, a partir de condições materiais singulares, o homem “progredia” para novos modos de existência em seus habitats.

Seria fácil para mim, se fosse necessário, apoiar esse sentimento em fatos e fazer ver que em todas as nações do mundo os progressos do espírito são precisamente proporcionais às necessidades que os povos haviam recebido da natureza ou a que as circunstâncias os haviam sujeitado e, por conseguinte, às paixões que os levavam a prover a essas necessidades (ROUSSEAU, 2017, p. 48)

Se a história proposta por Rousseau no Segundo Discurso é a história das desigualdades artificiais às quais os homens foram submetidos, e sua origem é baseada no que o autor chamou de uma “espécie de convenção”, conclui-se que a trajetória histórica percorrida pelo homem até o presente momento não é “necessária” (baseada naquela definição aristotélica de *necessidade*). Os laços sociais que foram se estreitando, dando origem a uma nova condição de trabalho (alienado) e, posteriormente, a invenção da propriedade privada, demonstram que unicamente as

¹⁹ Lembremos, mais uma vez, de Aristóteles. Na sua definição de *potência*, ele demonstra ser uma característica fundamental desse conceito, justamente, a coexistência da *impotência*. A relação entre potência e ato não é desencadeada imediata e necessariamente, pois, existe também no primeiro elemento sua não possibilidade de atualização. “Impotência ou impotente é privação contrária a essa potência. Portanto, para a mesma coisa e segundo a mesma relação toda potência se contrapõe a uma impotência” (ARISTÓTELES, 2005, p. 397).

circunstâncias e os “graus” de progresso em que determinados homens viviam possibilitaram tal acontecimento.

A partir do momento que um homem necessitou do auxílio de outro, em que percebeu que era útil para um só ter provisões para dois, a igualdade desapareceu, a propriedade se introduziu, o trabalho se tornou necessário e as vastas florestas se transformaram em campos sorridentes que era preciso regar com o suor dos homens e nos quais logo se viu a escravidão e a miséria germinar e crescer com as colheitas. (ROUSSEAU, 2017, p. 80).

O que possibilita a invenção da propriedade é um novo modo de trabalho. Não mais uma economia de subsistência, mas a *acumulação* se torna a finalidade dessa nova forma de trabalho.

O primeiro que, tendo cercado um terreno, pensou em dizer *isto é meu*, e encontrou gente simples o bastante para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, assassinatos, quantas misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando os mourões ou tapando o fosso, houvesse gritado: não escutem este impostor; vocês estarão perdidos se esquecerem que os frutos são de todos e que a terra não é de ninguém! Mas é bem possível que então as coisas já houvessem chegado ao ponto de não poder mais continuar como eram, porque essa idéia de propriedade, dependendo muito de idéias anteriores que só puderam nascer sucessivamente, não se formou de golpe no espírito humano: foi necessário muito progresso, adquirir muita indústria e muitas luzes, transmiti-las e aumentá-las de época em época, antes de chegar a este derradeiro termo do estado de natureza (ROUSSEAU, 2017, p. 71).

O acontecimento derradeiro que pôs fim ao “estado de natureza” foi à passagem para a *sociedade civil*. Supondo o caos social²⁰ instaurado pela invenção da

²⁰ A condição belicosa atribuída por Hobbes ao momento pré-social é criticada por Rousseau. O tempo e as condições que separam o “verdadeiro” *estado de natureza* dessa guerra social são enormes; sua existência é propiciada pelos desdobramentos da invenção da *propriedade*, logo, em um momento posterior ao estado de natureza. “Assim, com os mais poderosos ou os mais miseráveis fazendo de sua força ou de suas necessidades uma espécie de direito ao bem alheio, equivalente, para eles, ao direito de propriedade, a igualdade quebrada foi sucedida pela mais tremenda desordem. Assim, as usurpações dos ricos, o banditismo dos pobres, as paixões desenfreadas de todos sufocando a piedade natural e a voz ainda fraca da justiça tornaram os homens avarentos, ambiciosos e malvados. Erguia-se entre o direito do mais forte e o direito do primeiro ocupante um conflito perpétuo que sempre terminava em combates e morticínios. A sociedade nascente cedeu lugar ao mais horrível estado de guerra: o gênero humano, aviltado e desolado, não podendo mais voltar atrás nem renunciar às aquisições infelizes que fizera e trabalhando somente para a sua vergonha, pelo abuso das faculdades que o honram, se pôs a beira da ruína.” (ROUSSEAU, 2017, p. 85). Também sobre esse tema, escreve Florestan Fernandes: “Em relação à teoria de Hobbes, Montesquieu iniciou uma abordagem rica de consequências: se a guerra é um fenômeno social, não pode ser explicada pela natureza humana, mas pela sociedade. Rousseau extraiu dessa concepção todo o seu conteúdo positivo, afirmando que ‘no estado da independência primitiva’ não existia nem o *estado de paz*, nem o *estado de guerra*, chegando à conclusão de que ‘a guerra não é uma relação de homem a homem, mas uma relação de Estado a Estado, na qual os particulares não são inimigos senão acidentalmente, nem mesmo como cidadãos, mas como soldados’ (cf. *Du Contrat social*).” (FERNANDES, 2006, p. 452)

propriedade, logo, a separação e o conflito entre ricos e pobres, estes perdendo o que nunca tiveram, Rousseau deixa clara a íntima relação entre a instituição da propriedade e a fundação da sociedade civil. Esta última surge como recurso de contenção social e, antes de tudo, garantia da propriedade. Em última análise, a função da sociedade civil, segundo Rousseau, é perpetuar as desigualdades sociais provindas daquele modo de trabalho e, conseqüentemente, a manutenção da propriedade privada.

“Eis a tua história” (ROUSSEAU, 2017, p. 35). Uma história das desigualdades artificiais e não necessárias originadas por circunstâncias fortuitas e atualizações de potenciais faculdades humanas. Uma “privatização da vida social” (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 302) talvez seja a melhor definição da história narrada no Segundo Discurso que, não sendo de forma alguma uma realização inevitável de algum tipo de história universal, carregava na sua origem a *impotência*, ou seja, a incapacidade de vir a existir. O homem não estava fadado, desde suas origens, ao declínio e a “maldade”. Pois o homem também não estava fadado a viver numa sociedade civil, visto que ela existe unicamente como consequência direta da noção de propriedade, como vimos.

Visto que a história retratada por Rousseau no Segundo Discurso é a história da origem das desigualdades, e que estas são instituídas pelos homens, percebe-se a ausência de um sentido “nela mesma” que oriente o percurso histórico até as civilizações modernas. A prova disso são os “graus de abuso” que diferentes sociedades estão submetidas. Um exemplo recorrente do autor é sua cidade natal, Genebra, que ele acredita ser uma comunidade com um grau menor de abuso se comparada a Paris, por exemplo. Logo, e aqui se apresenta mais um dos inumeráveis paradoxos da obra de Rousseau, embora a entrada do homem na sociedade civil, e todos os desdobramentos que isso gera, já se apresente como um “declínio” em relação àquele estado hipotético de natureza, o autor ainda fala de coisas como “bom governo”, “democracia”, “soberania e vontade popular como uma só coisa” enquanto possibilidades alternativas ou melhoradas. Na leitura do Segundo Discurso, o leitor encontra uma espécie de característica incontornável do “mal” provindo da propriedade e, conseqüentemente, da sociedade civil. Portanto, e esse é o problema, como conciliar esse texto aparentemente pessimista com a possibilidade do governo exposto no *Contrato*? Felizmente isso foge

do nosso tema, portanto, não trataremos aqui. Basta lembrar algumas leituras que foram feitas da obra de Rousseau com o intuito de sistematizá-la; o que é no mínimo problemático.

Nas interpretações de Kant (retomadas e prolongadas por Ernst Cassirer) e de Engels, por exemplo, Rousseau só é salvo ao preço de ser assimilado por sistemas que lhe são estranhos: poderíamos dizer que as leituras kantiana e dialética de Rousseau transportam o texto para um domínio onde ele perde sua especificidade e onde é essencialmente deformado. De um lado, ele é aquele que descobriu o mundo da liberdade, cujo conceito será fornecido pela Crítica: a verdade de seu pensamento é, em certo sentido, exterior à sua obra; ela só pode brilhar nesta reflexão posterior que lhe confere um lugar no sistema da Crítica da Razão. De outro, teórico da História, que descobre a lei ternária que, pela mediação da desigualdade e da violência, conduz da inocência original e da igualdade inconsciente à igualdade refletida e à cidade legal, Rousseau torna-se o precursor não somente de Hegel e da Dialética, mas também da teoria da Revolução. [...] Ao mostrar como cada uma dessas “sínteses” encerra o sentido da obra em apenas uma de suas linhas de força, Jean Starobinski nota como fazem desaparecer sua estranheza e originalidade; a obra já não é esse discurso solitário encerrado em sua diferença, mas sim um momento essencial *aufgehoben*, conservado como ultrapassado, em todo caso *passado*, do devir da Razão ou da construção da ciência. Não é apenas a tensão interna da obra que desaparece – esse *aut aut* que faz do *Emílio* e do *Contrato Social* alternativas diferentes num mesmo pensamento – mas também a feroz recusa, essencial em Rousseau, de ser assimilado pela Filosofia ou pelo Saber. (PRADO JR., 2008, p. 45).

Podemos “encerrar” essa discussão afirmando, a partir da definição de filosofia da história descrita no início do capítulo, que, de fato, é inapropriado atribuir uma filosofia da história a Rousseau; sendo mais adequado falar de uma “história não necessária”, como a descrevemos, em contraponto a uma história de sentido absoluto que conduziria o tempo de maneira universal.

Feita essa distinção entre as posições assumidas pelos autores em relação à noção de *história*, incluído o controverso conceito de *progresso*, analisemos a dicotomia *ser e parecer*, um elemento da “história não necessária” também presente no Segundo Discurso, que vai orientar nossa leitura da Carta.

4. A DICOTOMIA *SER E PARECER*, SUA ORIGEM SOCIAL E A CRÍTICA DOS ESPETÁCULOS

O homem no interior da desigualdade que constitui a sociedade civil pode experimentar diversos *graus* de desigualdade. Ela não é a mesma em todos os povos, visto que, inclusive, uma grande importância na obra de Rousseau é seu olhar atento às particularidades; ou seja, embora integre à história das desigualdades, Genebra, em grau, é bem menos desigual e “cívica” que Paris, por exemplo. O avanço das desigualdades que define o avanço da sociedade não se realiza de modo sincrônico em todos os povos que convivem socialmente, logo, há comunidades que vivem mais próximas de uma simplicidade “original” que outras.

Se tivesse tido de selecionar meu lugar de nascimento, eu teria escolhido uma sociedade de uma grandeza limitada pela extensão das faculdades humanas, isto é, pela possibilidade de ser bem governada, e em que, *cada um sendo capaz de cumprir com a sua tarefa, ninguém seria obrigado a entregar a outros as funções de que foi encarregado.* (ROUSSEAU, 2017, p. 10)

Como seria essa comunidade que, embora não viva mais em um *estado de natureza* simples, convive em um menor grau de desigualdade? A resposta se encontra na última linha grifada por nós: uma comunidade que evita a representação, ou seja, um lugar onde “o povo e o soberano sejam a mesma pessoa” (ROUSSEAU, 2017, p. 10). De onde vem, portanto, essa “cisão” entre *ser e parecer* que resulta em uma vida social representada? Relembremos a citação de Salinas Fortes:

A correlação entre os pares de opostos ser e parecer, de um lado e, de outro, natureza e sociedade e fazer e dizer acena na direção de uma problemática nova. Fazendo da existência social a origem da cisão, caracterizando a coexistência e a relação entre os homens como fonte da degradação, Rousseau, embora movendo-se no seio da velha oposição aparência/essência abre uma dimensão insuspeitada pelo discurso anterior. Se é a fratura sociedade-natureza que explica os males, abre-se um novo campo e se constitui um novo objeto de investigação. A distinção entre Ser e Parecer não está dada de uma vez por todas, mas é algo histórico e socialmente adquirido. (SALINAS FORTES, 1997, p. 41)

É na segunda parte do *Discurso sobre a desigualdade* que essa dicotomia aparece. A primeira parte destina-se a pintar o homem primitivo e suas relações imediatas com o lugar que habita. As suas necessidades são garantidas pela natureza e sua constituição física, evidentemente, mais robusta que a do homem civil, é resultado direto de seu modo de vida e de sua condição material; sendo seu corpo “o único instrumento que ele conhece” (ROUSSEAU, 2017, p. 39). O ponto de partida para a

compreensão da *cisão* vista no homem social, um composto de artificialidades, é justamente seu oposto fundamental, a saber, o homem no estado de natureza. É interessante o modo como Rousseau tece um elogio a esse “corpo” anterior à técnica. Justamente pela inexistência dos instrumentos, ele próprio é um “instrumento”, inteiro em si e autônomo. A *cisão* da qual nesse capítulo falaremos certamente diz respeito também ao uso do corpo e sua “degeneração” a partir da dependência do *outro* na vida social.

Dêem ao homem civilizado o tempo de reunir todas as suas máquinas ao seu redor, e não duvidem que ele superará facilmente o homem selvagem; mas se quiserem ver um combate mais desigual ainda, coloquem os dois nus e desarmados um em frente ao outro, e logo reconhecerão qual é a vantagem de ter sem cessar todas as suas forças à sua disposição, *de estar sempre pronto para todo acontecimento, e de se comportar, por assim dizer, sempre formando um todo consigo mesmo.* (ROUSSEAU, 2017, p. 39)

Grifamos esse trecho devido seu caráter elucidativo. Essa conduta é a diferença fundamental entre o homem selvagem e o homem social. O homem selvagem basta a si mesmo. Sua configuração associal garante uma autonomia em relação ao outro para a manutenção de sua vida, ou seja, sua autoconservação, designada por Rousseau como um *princípio natural*: “O primeiro sentimento do homem foi o da sua existência, seu primeiro cuidado, o da sua conservação.” (ROUSSEAU, 2017, p. 71). Como escreve Olgária Matos: “O homem natural é uma totalidade, é o “inteiro absoluto”, a unidade com relação a si mesmo, e só pode ser reportado a si mesmo ou a seu semelhante.” (MATOS, 1978, p. 31). Comentemos brevemente o que Rousseau define como *princípios naturais*.

Todo o esforço do Segundo Discurso parece ser tornar possível a historicização do que é considerado erroneamente como natural (basta recordar a recusa de Rousseau em atribuir ao homem do estado de natureza a violência imaginada por Hobbes, por exemplo). Porém, na história hipotética descrita por Rousseau, o homem possui dois princípios naturais, logo, anteriores aos seus futuros desenvolvimentos, a saber: a *autoconservação* (também expressa no que o autor denomina *amor-de-si* em oposição ao *amor-próprio*²¹, resultante do egoísmo e da vaidade) e a *piedade* (*pitié*) por seus

²¹ Sobre a distinção entre amor-próprio e amor-de-si escreve Rousseau nas notas do Discurso: “Não se deve confundir amor-próprio com amor a si mesmo, duas paixões bem diferentes por sua natureza e por seus defeitos. O amor a si mesmo é um sentimento natural que leva todo animal a zelar pela sua conservação e que, dirigido no homem pela razão e modificado pela piedade (*pitié*), produz a humanidade e a virtude. O amor-próprio não passa de um sentimento relativo, factício, nascido na sociedade, que leva

semelhantes. A piedade, ou compaixão, esse “puro movimento da natureza” (ROUSSEAU, 2017, p. 61), é quem garante, antes da cisão ser/parecer, que o homem socorra imediatamente seu semelhante em momento de apuro ou “sofra” com sua desgraça.

De fato, a comiseração será tanto mais enérgica quanto mais o animal espectador se identificar mais intimamente com o animal sofredor. Ora, é evidente que essa identificação deve ter sido infinitamente mais estreita no estado de natureza do que no estado racional. É a razão que gera o amor-próprio e é a reflexão que o fortalece; é ela que faz o homem se voltar para si mesmo, é ela que o separa de tudo que o incomoda e o aflige; é a filosofia que o isola, é por ela que ele diz em segredo, à vista de um homem que sofre: pereça se quiser, eu estou em segurança. (ROUSSEAU, 2017, p. 62)

E continua:

Só os perigos da sociedade inteira perturbam o sono tranquilo do filósofo e o tiram da cama. Pode-se impunemente degolar seu semelhante debaixo da sua janela: basta-lhe pôr as mãos nos ouvidos e argumentar um pouco consigo mesmo para impedir que a natureza que nele se revolta o faça identificar-se com aquele que é assassinado²². (ROUSSEAU, 2017, p. 62)

A figura do filósofo aqui ilustra justamente o ápice da reflexão e da abstração, ou seja, uma espécie exemplar do *amor-próprio*, produto da crise instaurada pela vida social. Ainda sobre a *pitié*, escreve Rousseau:

É certo, portanto, que a piedade é um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a atividade do amor a si mesmo, concorre para a conservação mútua de toda espécie. É ela que nos leva sem reflexão a socorrer os que vemos sofrer; é ela que, no estado de natureza, faz o papel da lei, de costumes e de virtude, com a vantagem de que ninguém se sente tentado a desobedecer à sua doce voz. (ROUSSEAU, 2017, p. 63)

É importante sublinhar que esse princípio natural “nos leva sem reflexão a socorrer os que vemos sofrer”, ou, em outros termos, que ele resulta sempre em uma ação direta, sem reflexões, imediata. Lembrem-se quando no primeiro capítulo insistimos sobre a denúncia feita por Rousseau à esterilidade dos efeitos dos

cada indivíduo a dar mais atenção a si do que a qualquer outro, que inspira nos homens todos os males que eles cometem mutuamente e que é a verdadeira fonte da honra. Entendido isso, eu digo que em nosso estado primitivo, no verdadeiro estado de natureza, o amor-próprio não existe, porque, vendo-se cada homem em particular como o único espectador que o observa, como o único ser no universo que se interessa por ele, como único juiz de seu próprio mérito, não é possível que um sentimento que tem sua fonte em comparações que ele não é capaz de fazer possa germinar na sua alma.” (ROUSSEAU, 2017, p. 141)

²² *De frente pro crime*, samba de João Bosco e Aldir Blanc, oferece a imagem exemplar dessa conduta. Recomenda-se ouvi-lo.

espetáculos? Pois bem, voltemos a ela rapidamente. É esse princípio, definido como natural pelo autor, que é “quase” suprimido no homem social e se manifesta sem compromissos práticos no teatro, ou seja, é manejado artificialmente com o objetivo de agradar o espectador.

É esse o puro movimento da natureza, anterior a toda reflexão; é essa a força da piedade natural, que os costumes mais depravados ainda têm dificuldade de destruir, pois vemos todos os dias em nossos espetáculos se enternecer e chorar ante as desgraças de um infortunado aquele mesmo que, se tivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo. Tal como o sanguinário Sila, tão sensível aos males que não havia causado, ou como aquele Alexandre de Feras, que não ousava assistir à representação de nenhuma tragédia, com medo de que o vissem gemer com Andrômaca e Príamo, enquanto ouvia sem emoção os gritos de tantos cidadãos degolados todos os dias por ordem sua. (ROUSSEAU, 2017, p. 61)

Aquela crítica presente na Carta dialoga exatamente com esse princípio natural, que no teatro é afetado, e não “vivido”. Mas estamos adiantando as coisas; ainda não foi exposto como exatamente a crise ser/parecer surge no primeiro convívio social (extrafamiliar) e evolui junto aos desenvolvimentos de uma incipiente sociedade (ainda sem instituições). O homem primitivo é pintado por Rousseau como autônomo ou “formando um todo consigo mesmo”, como descrevemos acima.

Sua alma, que nada agita, se entrega unicamente ao senso da sua existência atual, sem nenhuma ideia do porvir, por mais próximo que este possa estar, e seus projetos, limitados como sua visão das coisas, mal se estendem até o fim do dia. Assim é hoje em dia o grau de previdência do caraíba: ele vende de manhã seu leito de algodão e vem chorar ao anoitecer para comprá-lo de volta, por não ter previsto que precisaria dele para a noite seguinte. (ROUSSEAU, 2017, p. 48).

O exemplo do caraíba, já no interior de uma comunidade, não nos interessa. Mas a primeira parte da citação define bem a condição do isolado homem primitivo, que ainda ecoa nessas comunidades “originais”. A sua “existência atual” e a ausência de previdência, aliados à solidão do homem associal, bem descreve a criatura anterior a crise. Que acontecimento “encerra” essa existência autônoma e simples? A reunião de homens e o simultâneo desenvolvimento técnico para maior efetividade do trabalho. Evidentemente, esse trabalho ainda está inserido em uma economia de subsistência. Rousseau desenha rapidamente o desenvolvimento da manualidade e da técnica a partir dos distintos ambientes em que viviam os homens selvagens; o anzol e a pesca para ribeirinhos e o arco e flecha para os que viviam distantes das águas, por exemplo. A

natureza diversa do local resulta no distinto modo de garantir a subsistência. Conjuntamente a isso, a descoberta e a reprodução do fogo marcam as primeiras “evoluções” do homem selvagem em sua relação com a natureza²³. Para ser exitoso em seu princípio de conservação desenvolveu “ferramentas” para lidar com os obstáculos naturais:

A concorrência dos animais que procuravam se alimentar deles; a ferocidade dos que punham em risco sua vida, tudo isso o obrigou a se dedicar aos exercícios do corpo; foi preciso se tornar ágil, rápido na corrida, vigoroso no combate. As armas naturais, que são os galhos de árvore e as pedras logo se viram nas suas mãos. (ROUSSEAU, 2017, p. 72).

É justamente esse desenvolvimento do trabalho que principia a sua “duplicação”, depois radicalizada na vida social. Distinguindo-se por habilidade e engenho dos “seres” que o circundam, surge uma primeira reflexão²⁴ que diferencia esse homem:

Essa reiterada comparação de diversos seres consigo mesmo, e de uns com outros, deve ter engendrado naturalmente no espírito do homem a percepção de certas relações. Essas relações, que exprimimos pelas palavras “grande”, “pequeno”, “forte”, “fraco”, “rápido”, “lento”, “medroso”, “ousado”, e outras ideias semelhantes, comparadas por necessidade e quase sem pensar produziram enfim alguma espécie de reflexão, ou antes, uma prudência maquinal que lhe indicava as precauções mais necessárias à sua segurança. (ROUSSEAU, 2017, p. 73).

A primeira “reflexão” é feita ainda pelo homem isolado. Na segunda parte do Discurso, Rousseau descreve as primeiras associações entre esses homens. Muito distante ainda do estado social propriamente dito, essas associações foram inicialmente breves e fortuitas, depois passando para formas mais constantes de convívio. Toda essa passagem do homem primitivo e isolado para a vida gregária (porém ainda pré-social; as instituições marcarão o fim definitivo o estado de natureza) é exibida rapidamente.

²³ É interessante notar as influências que esse texto possivelmente exerceu na redação de *O mal-estar na civilização* de Freud. Alguns argumentos e reflexões ali presentes exibem grande semelhança com o Segundo Discurso de Rousseau; embora os motivos que originam e sustentam o texto de Freud estejam em outro registro, evidentemente.

²⁴ Durante o Discurso, há constantes referências à reflexão como uma atividade contranatural. Ao analisar a formação da linguagem, por exemplo, Rousseau sublinha a provável dificuldade para o surgimento do “adjetivo”, visto que é produto de relações abstratas, e necessita de “luzes” mais avançadas do que possuía o primeiro “falante”. Por isso a imagem nada simpática do filósofo indiferente citada acima. “Se ela [a natureza] nos destinou a ser sadios, ousa quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contranatural e que o homem que medita é um animal depravado”. (ROUSSEAU, 2017, p. 42).

Percorro como uma flecha multidões de séculos, forçado pelo tempo que corre, pela abundância das coisas que tenho a dizer e pelo progresso quase insensível dos começos, porque, quanto mais os acontecimentos demoravam a se suceder, mais rápido é descrevê-los. Esses primeiros progressos puseram enfim o homem em condição de realizar outros mais rápidos. Quanto mais o espírito se esclarecia, mais a atividade produtiva se aperfeiçoava. (ROUSSEAU, 2017, p. 74).

As “luzes” e o trabalho caminham passo a passo; esse dado é muito pertinente para compreender o final do *estado de natureza*, ou seja, a criação da propriedade. A primeira situação comunitária do homem aparece com o estabelecimento das “famílias”; esse primeiro agrupamento sugere o modo de sociabilidade futura. Surge o relacionamento com outras famílias e as comunidades crescem, a partir de necessidades contingentes. Desse convívio agora ininterrupto, Rousseau descreve o desenvolvimento das comparações entre os homens e “à força de se verem, eles não podem mais prescindir de continuar se vendo” (ROUSSEAU, 2017, p. 77).

À medida que as ideias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração se exercitam, o gênero humano continua a se domesticar, as ligações se ampliam e os vínculos se estreitam. A gente se acostuma a se reunir diante das cabanas ou em volta de uma grande árvore: o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, se tornaram a distração, ou antes, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos reunidos em grupo. *Cada um começou a olhar para os outros e a querer ser olhado, e a estima pública teve seu valor. Quem cantava ou dançava melhor; o mais bonito, o mais forte, o mais destro ou o mais eloquente se tornou o mais considerado, e foi esse, ao mesmo tempo, o primeiro passo rumo à desigualdade e ao vício.* (ROUSSEAU, 2017, p. 77)

Grifamos a parte que define o início da *representação*, objetivo de todo nosso “falatório”. Aquele homem selvagem que Rousseau define como “inteiro em si” inicia seu fim nesses primeiros “espetáculos comunitários”. Ele não mais apenas age imediatamente, mas afeta ou “representa” algo que possa ser visto e considerado por seus novos vizinhos.

Assim que os homens começaram a se apreciar mutuamente e que a ideia da consideração se formou em seu espírito, todos pretenderam ter direito a ela; e não foi mais possível faltar impunemente com ela para com ninguém. Daí saíram os primeiros deveres da civilização, inclusive entre os selvagens, e daí todo dano voluntário se tornou um ultraje, porque com o mal que resultava da injúria, o ofendido via nele o desprezo por sua pessoa, muitas vezes mais insuportável que o próprio mal. (ROUSSEAU, 2017, p. 78)

Eis a origem do amor-próprio. Se foi com o homem isolado que a reflexão surge originalmente, apenas com a sociabilidade que aquela duplicação ocorre de fato.

Com o desenvolvimento técnico, efeito de um modo de trabalho não mais voltado apenas para a subsistência, aquela “separação” entre os homens, ou seja, a mediação da aparência no convívio social iniciada com as primeiras comunidades, torna-se ainda mais notória. Há um momento intermediário entre o estado de natureza e o estado social em que já estão desenvolvidas todas as faculdades fundamentais do homem, como descreve Rousseau. Mesmo anterior à invenção da propriedade e, logo, do estado social, esse momento define bem as características que serão intensificadas na sociedade posteriormente instituída.

Eis, pois, todas as nossas faculdades desenvolvidas, a memória e imaginação em funcionamento, o amor-próprio interessado, a razão tornada ativa e o espírito chegando quase ao termo da perfeição de que é capaz. Eis todas as qualidades naturais postas em ação, a posição social e a sorte de cada homem estabelecidas não somente segundo a quantidade de bens e do poder de servir ou causar dano, mas também segundo o espírito, a beleza, a força ou a habilidade, segundo o mérito ou os talentos, e, sendo essas qualidades as únicas que podiam ganhar a consideração, logo foi preciso tê-las ou afetá-las: foi preciso, para benefício próprio, se mostrar diferente do que de fato se era. *Ser e parecer se tornaram duas coisas totalmente diferentes, e dessa distinção provieram o fausto imponente, a astúcia enganadora e todos os vícios que constituem seu séquito.* (ROUSSEAU, 2017, p. 83)

Finalmente “chegamos” à distinção tão prometida entre *ser* e *parecer*. Como exibimos, ela possui uma origem social e histórica, constituindo a gênese da crise (separação, rompimento) encontrada na vida do homem social. Voltemos à Carta através de uma frase de Voltaire apresentada no primeiro capítulo; quando ele diz que é “apenas no teatro que a nação se reúne”. O conteúdo da Carta a d’Alembert mostra exatamente o contrario: é no teatro que “cada um se isola” (ROUSSEAU, 2015, p. 45) e a cisão do homem social torna-se motivo de aplauso.

A própria natureza da atuação repousa na estetização da crise ser/parecer, como escreve Rousseau na Carta:

Qual é o talento do comediante? 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, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro. (ROUSSEAU, 2015, p. 109)

Ainda sobre a atividade do ator, continua em outra parte:

Poderão dizer-me ainda que o orador e o pregador, como o comediante, também se expõem. A diferença é imensa. Quando o orador se mostra, ele o

faz para falar e não para se oferecer como espetáculo: só representa a si mesmo, só desempenha seu próprio papel, só fala em seu próprio nome, só diz ou só deve dizer o que pensa; como o homem e a personagem são a mesma pessoa, ele está no seu lugar; é o mesmo caso de todo cidadão que cumpre as funções de sua condição. Mas um comediante no palco, exibindo sentimentos diferentes dos seus, dizendo apenas o que lhe fazem dizer, muitas vezes representando um ser quimérico, aniquila-se, por assim dizer, anula-se com seu herói; e nesse esquecimento do homem, se algo ainda restar, será apenas joguete dos espectadores. (ROUSSEAU, 2015, p. 111)

Podemos compreender melhor agora o motivo de tratarmos a Carta como uma crítica social, e não “platônica” ou teológica. A ocupação do ator é exatamente o exagero de um dado social. A vida, no interior da sociedade civil, como se viu, já é ela mesma “teatralizada” e atravessada pela representação, uma das origens da desigualdade social. É nesse sentido que o teatro estetiza a crise da vida social. Ele apresenta em “microcosmo” as desigualdades sociais em tom aparentemente “elevado”, sendo, no fim, uma vitrine ideológica.

Tudo se concatena no teatro, cada aspecto aparentemente contingente revela-se finalmente como manifestação necessária da estrutura do espetáculo em questão: as circunstâncias históricas ou “locais” sempre pesam sobre a própria essência da cena. (PRADO JR., 2008, p. 284)

Só é possível pensar o teatro a partir da inversão proposta por Rousseau, a saber, apenas se conferindo qualidades ao espetáculo através do espectador, por um ponto de vista político. Aqui está o momento fundamental da Carta. Como escreve Bento Prado Jr.: “Se, portanto, o teatro só toma forma nos espaços que a sociedade lhe prepara, se as diferenças entre as formas de espetáculo remetem a formas diferentes de *poder*, essa tipologia dos espetáculos será essencialmente política.” (PRADO JR., 2008, p. 285).

A figura do ator indica bem a própria natureza da representação teatral. Sua prática, de modo semelhante ao espectador, como veremos, é a continuidade da vida social cindida.

O homem social de Rousseau vive uma dicotomia que o leva a viver simultaneamente em dois planos distintos e inconciliáveis: o plano da aparência e o plano da essência. Ao incorporar simbolicamente essa dicotomia, o ator espelha aquilo que é vivenciado interiormente pelo indivíduo (espectador), mas que não pode emergir. Pois se, como pensava Rousseau, a vida é cena e se somos atores, trazer à tona o conflito entre o que somos e o que parecemos ser seria abandonarmos esta condição de atores vivida no cotidiano, seria deslocarmo-nos para o plano da verdadeira essência. Ora, esse é justamente o “script” recusado pela sociedade já

corrompida, a sociedade da aparência. Eis porque, também no que concerne ao teatro, a produção da imagem representativa é essencial na constituição do “eu”. *O ator, qualquer que seja seu personagem, representa por si só o indivíduo exilado daquela sociedade. Exilado porque separado da coletividade, vivendo em um estado de solipsismo perpétuo que o impede de mostrar-se como realmente é.* (FREITAS, 2003, p. 37)

O grifo é nosso e descreve bem a condição *alienada* que rege tanto o ator, que mimetiza “artisticamente” a crise, quanto o espectador, que, de maneira passiva, igualmente assiste o espetáculo teatral e a vida social representada. Embora apareça na Carta uma espécie de denúncia moralista ao “modo de vida” dos atores, isso se torna secundário diante dos termos aqui apresentados. Recordemos um trecho do verbete *Genebra* escrito por d’Alembert:

Se os comediantes fossem não apenas aceitos em Genebra, mas desde o início disciplinados por regulamentações sábias, e depois protegidos, e mesmo estimados, desde que fossem dignos, e finalmente colocados em condição de igualdade com outros cidadãos, essa cidade teria a inegável vantagem de possuir algo que acreditamos ser muito raro, mas que na verdade só o é por culpa nossa: uma trupe respeitável de comediantes. (D’ALEMBERT, 2015, p. 159)

A leitura da Carta a partir dos elementos presentes no Segundo Discurso não admite uma “regulamentação” do modo de vida dos atores ou algo parecido, pois não é essa a questão.

No fundo, esta discussão particular já não é muito necessária: uma vez que tudo o que eu disse até aqui sobre os efeitos da comédia é independente dos costumes dos comediantes, não deixaria de acontecer, mesmo que eles se tivessem beneficiado das lições que V. Sa. nos exorta a lhes dar, e que se tornassem graças aos nossos cuidados outros tantos modelos de virtude. (ROUSSEAU, 2015, p. 105)

O problema reside no espetáculo mesmo e no que ele significa socialmente. Não é a conduta do comediante fora do palco a característica mais prejudicial da instituição teatral, mas a representação mesma, entendida historicamente, enquanto desdobramento da crise entre ser e parecer.

A situação do comediante é assim definida como *alienação*, perda do ser em proveito de um *outro* imaginário. Mas esse aniquilamento do representante em proveito do representado – o jogo da representação como duplicação, mas sobretudo como apagamento da presença – só tem virulência moral e prática porque pode ligar-se imediatamente a virtualidades da prática social dada que o precede. Toda sociedade encena uma espécie de teatro implícito que a institucionalização do espetáculo vem despertar e, por assim dizer, purificar e tornar hiperbólico. (PRADO JR., 2008, p. 292)

Todos os elementos do espetáculo moderno provocam a “separação”, visto ser este o seu fundamento. Um desses elementos característicos é a disposição espacial do teatro. A encenação moderna ocorre em um ambiente absolutamente distinto do teatro grego, seu modelo. Realizado a céu aberto na Grécia, na modernidade o espetáculo é encerrado em “obscuras prisões” (ROUSSEAU, 2015, p. 108) e possui uma configuração espacial excludente²⁵. Se já nas arenas onde eram apresentados os espetáculos gregos a divisão palco e plateia era bem demarcada, sugerindo a diferença entre um e outro, o palco do teatro moderno intensifica essa separação. O modelo de encenação moderna, ainda hoje exercido majoritariamente, requer a completa passividade do público para uma efetiva “ilusão”. O espaço destinado à plateia é completamente anulado para que a ilusão ocorra.

Eis que soam três surdas pancadas. As cortinas se abrem, as luzes da plateia se apagam, o palco se ilumina. Homens ou mulheres se põem a dialogar e, através de suas palavras, gestos e ação vão aos poucos constituindo diante de nós um universo. A cena está perfeitamente localizada. Ela se dá, por exemplo, em Paris. De que nos fala? O que nos mostra? O que nos propõe esta espécie particular de espetáculo público já consagrado por uma longa tradição? Estamos diante de um jogo, de um faz de conta. Nada do que se passa entre aquelas três paredes pintadas é real. Tudo é imaginário, tudo é fingimento, mas tudo se propõe como imitação, como mimesis do real. O que visa a ação cênica é a criação no espectador de uma ilusão de realidade. (SALINAS FORTES, 1997, p. 143)

O trecho por nós grifado revela o ritual exercido anterior a toda encenação. É o momento que inicia a separação. O palco elevado e iluminado em oposição ao público

²⁵ O “palco à italiana” já era o formato predominante dos espetáculos contemporâneos a Rousseau (e sobrevive até hoje como o formato mais convencional). Anatol Rosenfeld descreve bem esse modelo e suas implicações: “Graças à verossimilhança obtém-se a ilusão que permite ao espectador viver intensamente a ação cênica, esquecendo a sua condição particular. O ideal da ilusão máxima, se conduziu ao “palco à italiana”, foi por sua vez reforçado por esta cena. O palco encontra-se a certa distância em face do público, como um quadro dentro de cuja moldura os personagens se movem diante de um plano que, mercê da perspectiva, cria a ilusão de grande profundidade. A invenção da perspectiva central é, antes de tudo, expressão do desejo renascentista de conquistar e dominar a realidade empírica no plano artístico. Ela é sintoma de uma deslocação do foco de valores: a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra. A perspectiva coloca a consciência humana – e não a divindade – no centro; ela projeta tudo a partir deste foco central. O palco simultâneo apresentara o homem como num mural imenso, sem profundidade plástica e psicológica, mergulhado no mundo vasto da narração, inserido nas mansões como as esculturas nos nichos das catedrais de que elas mal se destacam. Fora uma visão *teocêntrica* que neste palco se exprimira, conforme a qual o homem é parte do plano divino universal. Já o palco à italiana atribui ao homem, diante do pano de fundo com sua ilusão perspectivica e entre os “telari” prismáticos, logo substituídos pelos bastidores, uma importância sem par. Tudo é projetado a partir dele; o indivíduo, seu caráter e psicologia, tornam-se o eixo do mundo.” (ROSENFELD, 2017, p. 54).

rebaixado e obscurecido, eis o modo como se configura a cena; nada tem a ver com um lugar onde “a nação se reúne” ou coisa parecida, pelo contrário.

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 das desigualdades. (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

Sobre esse aspecto aprisionante do ambiente teatral basta lembrarmos da anedota contada por Diderot no texto *Conversas sobre o filho natural* (presente na nota 6 de nosso texto). Ao utilizarmos o binômio ser/parecer, parte constituinte da “história não necessária”, para uma leitura mais justa da Carta, percebemos que a separação exercida “fisicamente” no teatro é o resultado de um desenvolvimento social que baseia a crítica de Rousseau à separação, à desigualdade, enfim, à alienação do homem.

Com sua obscuridade, suas pontas de ferro, suas barreiras, o teatro inspira o mesmo temor que o Templo cruel onde reina a Estátua alegórica. A mesma fascinação maléfica aí se exerce. Pois Rousseau, adversário do teatro, não desconhece absolutamente seus poderes de sedução. Apenas, parece-lhe que essa sedução arrasta os homens para o domínio da opacidade, da ilusão nefasta, da separação infeliz. Na sala escura, o espectador se aprisiona em sua solidão. [...] Vai-se ao teatro para “esquecer de si mesmo”, é o lugar do mais completo esquecimento de si mesmo e de outrem. O espetáculo nos rouba nosso ser: alienação total em que nada nos é dado em troca. (STAROBINSKI, 1991, p. 105)

Além disso, se deve notar que o teatro moderno configura-se como uma empresa, ele também foi modificado pela “privatização da vida social” (PRADO JR., 2008, 302) e, diferente dos espetáculos gregos, os atores exigem o pagamento e contam “com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para ter certeza do jantar” (ROUSSEAU, 2015, p. 108).

Destas novas reflexões, segue-se evidentemente, a meu ver, que os espetáculos modernos, a que só se assiste por dinheiro, tendem em toda parte a favorecer e aumentar a desigualdade das riquezas, menos perceptivelmente, é verdade, nas capitais do que numa cidade pequena como a nossa. (ROUSSEAU, 2015, p. 146)

Tratamos disso no primeiro capítulo, mas não custa repetir visto que há agora outros elementos em cena. Já descrevemos, com base nas categorias apresentadas no capítulo anterior, as naturezas da atuação e do palco; vamos ao espectador. Em oposição à emancipação prometida por Voltaire e Diderot, o teatro impulsiona as paixões artificiais geradas justamente no convívio social. A função do teatro moderno criticado

por Rousseau se dá na manutenção da vida social corrompida. Não tem nada que ver com algum evento “transformador” ou algo parecido. Pelo contrário, como indica Rousseau, ele pode ser ainda mais prejudicial por fomentar a crise ser/parecer, sua função última.

A crítica de Rousseau aos partidários do teatro funda-se na ideia de que aqueles, não percebendo o teatro como veículo de intensificação das paixões, pretendem que ele possa purgá-las. O problema é que como a “purgação das paixões” se dá mediante a excitação delas, uma vez suscitada uma paixão, está deflagrado o processo de contínua irrupção de novas paixões. O teatro é assim, concebido como um espelho que reforça as paixões funestas que submetem o homem civilizado. O papel da ação dramática na constituição do “eu” se dá aqui de maneira negativa, já que corresponde a um reforço do ego narcísico. (FREITAS, 2003, p. 39)

É o *amor-próprio* que o teatro estimula e intensifica. Não há conciliação no espetáculo, sua função por excelência é o acirramento da crise. Mas é preciso pontuar, talvez não seja uma novidade depois do que já foi dito, que essa crise da vida social tem também origem social, como foi exposto no capítulo anterior. O teatro não põe a cisão entre ser/parecer, apenas a confirma e excita através do seu moderno formato. Por isso a oposição ao teatro grego é tão radical. O problema é social e o teatro, como pensa Rousseau, não é a solução.

Não é a armadilha da representação que perde e aliena o público, mas o estado de alienação do público que exige esse espetáculo. Essa alienação é, antes de tudo, a de uma classe social que se toma por universal. Falsa universalidade, pois é justamente o sentido do universal que lhe falta, como falta ao teatro em que essa classe se reconhece. (PRADO JR., 2008, p. 300)

E a partir disso se compreende melhor a inversão proposta por Rousseau logo no início da Carta.

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

As qualidades do espetáculo só podem ser conferidas pelos seus efeitos no público. E quem “regula” o conteúdo e a forma da apresentação? O espectador. Lembremos que a primeira definição atribuída por Rousseau aos espetáculos é o “entretenimento” (ROUSSEAU, 2015, p. 44), logo:

Quanto à espécie dos espetáculos, ela é necessariamente determinada pelo prazer que eles proporcionam, e não pela utilidade. Se neles se pode encontrar alguma utilidade, tanto melhor; mas o objetivo principal é agradar e, se o povo se divertir, o objetivo já foi suficientemente alcançado. Só isso já impedirá que possamos dar a esse tipo de estabelecimento todas as vantagens de que eles seriam suscetíveis, e é iludirmo-nos muito ter dele uma ideia de perfeição que não poderíamos pôr em prática sem desencorajar quem acreditamos instruir. (ROUSSEAU, 2015, p. 46)

O que se encontrará representado nos espetáculos é a matéria da vida social corrompida, visto que:

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. [...] Assim, não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar. (ROUSSEAU, 2015, p. 46)

Não é à toa que o contraponto exemplar do espetáculo teatral é a festa popular, que citamos no primeiro capítulo; “O teatro e a festa se opõem como um mundo de opacidade e um mundo de transparência.” (STAROBINSKI, 1991, p. 105). Talvez se pinte melhor a figura do espectador pelo seu avesso, quando “atua” sem a necessária presença de um espectador, como é o caso da festa popular. Se o espetáculo teatral é a expressão máxima da separação, a festa pública só aparece onde o grau de duplicação, ou representação, é menor.

O novo, no texto de Rousseau, e isso é o essencial, está no uso que ele faz dessa proposição [o teatro como um quadro das paixões humanas] como critério para uma genealogia dos *valores*: ele prepara uma *hierarquia* dos espetáculos fundada num diagnóstico da qualidade do público. (PRADO JR., 2008, p. 309)

Na “hierarquia dos espetáculos” a festa pública tem destaque especial por um motivo muito evidente: ela nega a representação. Baseado em um evento que presenciou

na infância²⁶, a festa pública é o único espetáculo recomendado por Rousseau para uma comunidade que cultive a igualdade. Revisemos o que foi exibido de passagem no primeiro capítulo.

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convêm mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e permanecerem unidos sempre? [...] É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade. (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

E na descrição feita por Rousseau dos objetivos e conteúdo da festa popular, percebemos o que distingue essencialmente esse espetáculo daquele que é encenado na “instituição teatral”:

Quais serão, porém, os objetivos desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. Com a liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroadada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. *Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornei-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos.* (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

A parte grifada define bem o estatuto da festa pública. Ela aponta um desvio dos elementos que constituem a sociedade civil (a crise ser/parecer, o amor-próprio etc.)

²⁶ A citação é um pouco longa, mas registrá-la aqui talvez seja interessante. “Lembro-me que me impressionou na infância um espetáculo muito simples, cuja impressão, porém, me ficou, apesar do tempo e da diversidade dos objetos. O regimento de Saint-Gervais havia feito o exercício e, como de hábito, haviam ceado por companhias; a maior parte daqueles que as compunham reuniu-se depois da ceia na praça de Saint-Gervais e eles se puseram a dançar todos juntos, oficiais e soldados, ao redor da fonte, sobre a bacia da qual haviam subido os tambores, os pífaros e os que carregavam tochas. Poderia parecer que uma dança de pessoas que uma longa refeição alegrara não oferecesse nada de muito interessante para ver; no entanto, o acordo de 500 ou 600 homens de uniforme, segurando-se pelas mãos e formando uma longa fila que serpenteava em cadência e sem confusão, com mil idas e voltas, mil espécies de evoluções figuradas, a escolha das árias que os animavam, o ruído dos tambores, o brilho das tochas, certo aparato militar em meio ao prazer, tudo isso criava uma sensação muito forte que não se podia suportar tranquilamente. Era tarde, as mulheres estavam dormindo, todas acordaram. Logo as janelas ficaram cheias de espectadoras que davam um novo ânimo aos atores; elas não aguentaram ficar muito tempo nas janelas e desceram; as esposas vinham ver os maridos, as criadas traziam vinho, as próprias crianças, acordadas pelo barulho, acorreram semivestidas entre os pais e as mães. A dança foi suspensa; tudo foram beijos, risos, saudações, carícias. Disso tudo resultou um enternecimento geral que eu não seria capaz de retratar, mas que, na alegria universal, sentimos muito naturalmente em meio a tudo que nos é caro. [...] Vejo que esse espetáculo, com que tanto me comovi, não teria muitos atrativos para mil outros: é preciso ter olhos capazes de vê-lo, e um coração capaz de senti-lo.” (ROUSSEAU, 2015, p. 168)

em nome de uma expressão mais “simples” de uma comunidade, ou seja, com um menor grau de representação.

Neste texto se define, por conseguinte, a *essência ideal* da Festa enquanto grau mínimo, como vemos, de separação representativa e grau máximo de fusão e simbiose comunitária. Depois do ataque contra o teatro, assistimos, então, uma reabilitação dos espetáculos, ao menos em uma das suas modalidades. [...] O teatro e a festa são assim, ao mesmo tempo, os dois “modelos” teóricos mais sugestivos de que Rousseau lançará mão ao longo de sua obra, para figurar e exprimir o jogo de representação. (SALINAS FORTES, 1997, 183)

Mas precisamos sublinhar novamente que a festa popular não é um evento revolucionário de forma alguma. Podemos vislumbrar pela penúltima citação o caráter espontâneo desse tipo de espetáculo. Ele não precisa necessariamente continuar uma tradição nem muito menos inaugurar outra. Talvez o louvor de Rousseau pela festa popular converse intimamente com aquela autonomia do homem anterior à sociedade civil e ainda mais com as primeiras comunidades que, embora já afetassem parecer em detrimento do que se era “realmente”, estavam ainda muito longe do cortejo luxuoso e artificial dos espetáculos modernos.

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. Sua teoria da festa, apresentada na *Carta a d'Alembert*, é uma visão de reconciliação da existência parcial do homem e de seu ser total encarnado numa comunidade. 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. [...] 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. Ora, o teatro, mais especificamente a “cena à italiana”, não pode cumprir este papel. (FREITAS, 2003, p. 43)

O preciso uso do conceito “vontade geral” nos faz lembrar justamente a definição dada por Starobinski da festa popular como o “aspecto que ela [a vontade geral] adquire em trajes domingueiros” (STAROBINSKI, 1991, p. 107).

A festa exprime no plano “existencial” da afetividade tudo aquilo que o *Contrato* formula no plano da teoria do direito. Na embriaguez da alegria pública, cada um é ao mesmo tempo *ator* e *espectador*; reconhece-se facilmente a dupla condição do cidadão depois da conclusão do contrato: ele é a uma só vez “membro soberano” e “membro do estado”, é aquele que quer a lei e aquele que obedece à lei. *Fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, a fim de que com isso todos estejam mais bem unidos*. Olhar todos os seus irmãos, e ser olhado por todos: não é difícil redescobrir aqui o postulado

de uma alienação simultânea de todas as vontades, em que cada um acaba por receber em troca tudo que cedeu à coletividade. [...] O que o *Contrato* estipula no plano da vontade e do *ter*, a festa realiza no plano do olhar e do *ser*: cada um é “alienado” no olhar dos outros, e cada um é restituído a si mesmo por um “reconhecimento” universal. (STAROBINSKI, 1991, p. 107)

Exibimos essa relação da festa com o *Contrato* apenas para demarcar seus limites. Não nos interessa um aprofundamento sobre esse ponto. Pretendemos apenas apontar que a festa popular nem é o retorno efetivo da simplicidade primitiva, o que seria impossível, nem um evento revolucionário que extinguiria inteiramente as desigualdades sociais presentes no estado social. Já escrevemos em outra parte do nosso trabalho a importância que Rousseau atribui as peculiaridades de cada lugar para um justo julgamento do espetáculo e que há graus distintos de desigualdades entre uma comunidade e outra (a partir dos desenvolvimentos de tal comunidade; a história é “não-necessária”, recordemos); pois bem, a festa popular, embora não exclua completamente a desigualdade, só pode existir em um lugar onde a representação seja combatida tanto na política quanto nos “entretenimentos” (cujas características sempre se originam do modo em que se organizam politicamente os “entretidos”). Portanto, a festa popular não deve ser vista como uma alternativa revolucionária da alienação do espetáculo teatral. Assim como (quanta repetição!) o paradoxo encontrado no Segundo Discurso não “deve” ser simplesmente solucionado pelo *Contrato Social*.

O que nos interessa é ver como a “participação”, e com isso a distância já é insuperável, do cidadão na festa pública difere completamente da passiva presença do público no teatro. Definir negativamente o espectador do teatro em oposição ao membro ativo da festa popular; por isso trouxemos a *festa*.

Quando nos acercamos dos textos em que Rousseau descreve a “festa popular”, vemos irromper as imagens de um espetáculo que se realiza de modo peculiar. Seu surgimento não se explica pela presença de um objeto específico ou pelo exercício de um ritual previamente fixado. Nada que indique a permanência no domínio dos meios e da mediação. O homem experimenta um contato direto com o seu próximo; nada se interpõe entre eles, mediação alguma é necessária para que a unidade predomine. (FREITAS, 2003, p. 87)

A qualidade distinta e superior desse modelo de espetáculo é justamente a ausência de mediação representativa. A celebração de uma comunidade com um menor

grau de desigualdade é seu “objetivo”; nesse contexto, a existência de um teatro é não só desnecessária como absurda.

“O que aí se mostrará? Nada, se se quiser.” Se a festa não fosse essa autoafirmação da transparência das consciências, se o espetáculo tivesse um objeto particular, permaneceríamos no domínio dos meios e da mediação. O teatro é, como pretende Rousseau, o lugar onde me encontro impelido para uma solidão absoluta? De maneira nenhuma: sei que outros olhares estão fixos na cena, e que os reencontro na ação que todos olhamos. É o exemplo verdadeiro de uma comunhão mediata: somos reunidos indiretamente pelo intermédio da ação cênica com a qual minha atenção me liga de modo direto. Mas, precisamente, a relação mediatizada que constitui um público de teatro parece não ter nenhum valor para Jean-Jacques. Uma comunhão que não se realiza na imediação absoluta não é, a seus olhos, uma comunhão verdadeira: vale dizer que esse é o reino da solidão e da dispersão infeliz. Ali onde nos é fácil reconhecer uma comunhão mediatizada, Jean-Jacques vê uma comunicação interrompida. O que nos aparece como um termo intermediário parece-lhe obstáculo. Nenhum remédio, senão o de *nada* mostrar. (STAROBINSKI, 1991, p. 106)

A partir do que foi escrito, talvez agora seja evidente as coordenadas sociais que localizam o público do teatro moderno e qual é a questão fundamental da crítica presente na Carta. É a vida social representada, e privatizada, que é denunciada através da crítica dos espetáculos. A Carta a d’Alembert pode ser vista como um desdobramento da história exibida no Segundo Discurso. Quando diz não gostar “que se tenha necessidade de sempre ligar o coração ao palco, como se ele estivesse pouco à vontade dentro de nós” (ROUSSEAU, 2015, p. 44), Rousseau ataca a mediação que necessariamente atravessa o corpo da vida social.

Podemos resumir o ponto de divergência entre Rousseau e os demais envolvidos na “contenda” sobre os espetáculos da seguinte maneira: o teatro, ou o espetáculo em geral, não é um dado universal. Sua constituição anda passo a passo com os desenvolvimentos da civilização e só por eles pode ser devidamente compreendido.

CONCLUSÃO

Nosso empenho nesse trabalho foi desvencilhar a *Carta a d'Alembert*, e também Rousseau, de alguns equívocos. O maior de todos seria simplesmente alinhar o conteúdo da Carta à tradição platônica ou a uma crítica moralista de cunho teológico. Talvez, com a nossa argumentação, podemos ter conseguido localizá-lo em sua originalidade, como tantas vezes repetimos, enquanto uma crítica social inédita, como escreve Bento Prado Jr.. Dele seguimos a indicação apresentada na introdução:

O mal profundo que trabalha o teatro francês (mas não todo espetáculo em geral) não é de ordem metafísica, mas de ordem histórica, pois exprime, no plano da arte dramática, o mal originário, quer dizer, a privatização da vida social. É o texto do *Discurso sobre a origem da desigualdade* que fala da primeira clausura que se deve ler em filigrana na crítica do compartimento que acaba por separar definitivamente o teatro do mundo e da sociedade. (PRADO JR., 2008, p. 302)

Tentamos seguir essa fórmula, ou seja, a leitura da Carta a partir da matéria apresentada no Segundo Discurso.

Assim, o essencial da *Carta a d'Alembert* já não está nem numa crítica teológico-moral, nem tampouco numa crítica metafísica do teatro. A verdadeira questão colocada pelo texto de Rousseau é, como observa com toda razão M. Launay, “a da função social do teatro”. O que equivale a dizer que a originalidade da *Carta a d'Alembert* está em fornecer a primeira crítica *política* do teatro. (PRADO JR., 2008, p. 302)

Notamos que, por isso, ela não pertence à linhagem platônica, uma possível interpretação sugerida no primeiro capítulo. O motivo que a conduz é distinto do que é apresentado no livro X da República. A condenação de Platão à *mimese* é sustentada a partir dos graus de uma hierarquia de “participação do ser”.

Devemos portanto considerar agora a tragédia e Homero, que é o seu principal guia, porquanto ouvimos certas pessoas declarar que os poetas trágicos são versados em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício, e até mesmo nas coisas divinas; na verdade, é necessário, afirmam, que o bom poeta, se quiser criar uma bela obra, conheça os temas de que trata, pois de outra forma não seria capaz de criar. É preciso pois examinar se tais pessoas, tendo-se deparado com imitadores deste gênero, não foram enganadas pela visão das suas obras, não se dando conta de que elas se acham afastadas em três graus do real, e de que, sem conhecer a verdade, é fácil realizá-las com êxito, pois os poetas criam fantasmas e não coisas reais, ou se a asserção que fazem tem algum sentido, e se os bons poetas sabem verdadeiramente aquilo de que, no julgamento da multidão, falam tão bem. (PLATÃO, 2018, p. 379)

Embora seja possível apontar semelhanças entre Rousseau e Platão a respeito do tema “representação”, reduzir o primeiro ao segundo não parece apropriado. Uma nota escrita por Daniel Rossi Nunes Lopes sobre esse trecho, na mesma edição acima citada, resume bem a posição de Platão sobre a representação teatral.

A relação entre conhecimento (cujo objeto é o ser) e poesia não se reduz à mera oposição, mas se estabelece hierarquicamente. A questão que se coloca é de graus de participação do ser: a “ideia” da coisa, a coisa em particular e a coisa em particular representada pela pintura e/ou pela poesia são três graus de ser. No caso da poesia, a coisa particular representada seria as ações dos homens e dos deuses; no caso da pintura, os objetos percebidos pelos sentidos. Pelo fato de a realidade estar na ideia de cada coisa, pela qual ela mesma se define, o objeto concreto no mundo sensível já em si uma aparência, na medida em que está sujeito à decomposição, à transformação e à suscetibilidade do tempo. Sendo assim, as obras dos poetas, que têm como matéria não a ideia, mas o modo como as coisas se apresentam aos sentidos, estariam no terceiro nível, seriam uma “aparência da aparência”, por isso “apartadas três graus do ser”. (PLATÃO, 2018, p. 379)

Embora haja uma preocupação política no banimento dos poetas, o diálogo de Platão investiga os caminhos para uma justa educação, o motivo é antes de tudo metafísico e seus elementos diferem muito da crítica concebida por Rousseau. Não é a “verdade” que se perde em graus nos espetáculos teatrais, mas a própria vida que, alienada, torna-se matéria poética e intensifica a crise entre ser e parecer. Essa diferença é marcante, porém, uma investigação com maior profundidade pode desenhar relações mais estreitas entre os motivos dos dois autores. Isso, para nossa sorte, não será feito aqui.

A crítica moralista, como argumentamos durante o texto, também não pode definir o conteúdo da Carta. Não é simplesmente contra a esterilidade do espetáculo, denúncia encontrada nas *Confissões* de Santo Agostinho, ou a má fama dos comediantes que a Carta se levanta. Essa tradição teológica da crítica dos espetáculos (que tem suas origens também em Tertuliano. Basta passar os olhos em seu *Sobre os espetáculos* para vê-lo atribuir ao teatro uma natureza diabólica e produtora de pecados) estende sua influência até a modernidade e podemos ler Bossuet, membro do século de Luís XIV, condenar as representações por um viés moralista.

O texto de Rousseau, pelo que foi apresentado em nosso trabalho, está em outro registro. Concluimos que a Carta não pode ser entendida, sem um grave prejuízo, como continuadora dessas duas tradicionalíssimas correntes críticas ao teatro.

O objetivo prometido dessa dissertação foi uma localização mais justa do sentido da Carta a d'Alembert. Espero que tenhamos atingido o alvo. Que caia o pano.

La commedia è finita.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

AGOSTINHO, Santo. **A doutrina cristã**. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BASTIDE, R. “**Voltaire**”. In: M. Quintana (Trad.). Contos e novelas de Voltaire. São Paulo: Globo, 2005.

BEAUSSANT, Philippe. **Versailles, Opéra**. France: Gallimard, 1992.

BELAVAL, Yvon. **L'esthétique sans paradoxe de Diderot**. France: Gallimard, 1991.

BINOCHÉ, Bertrand. **Rousseau ou l'origine paradoxale des philosophies de l'histoire**. In: Rousseau et le marxisme. [en ligne]. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2011. Disponível sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/17424>>. ISBN : 9791035102555. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.17424>.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Genebra**. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Volume 4: Política. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; Trad. Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. Trad. e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIDEROT, Denis. **O filho natural**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá**. São Paulo: Globo, 2006.

GOETHE, J. W. von. **Suplemento à Poética de Aristóteles**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 23, n. 1, p. 123-126, 2000.

- GUSMÃO, Paulo Dourado de. **Filosofia atual da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1967.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart. **O conceito de História**. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MATOS, Olgária C.F.. **Rousseau: uma arqueologia da desigualdade**. São Paulo: M.G. Editores, 1978.
- MATTOS, Franklin. “**A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau**”. In O que nos faz pensar. Rio de Janeiro: PUC, v. 25, 2009. p. 7-22
- PLATÃO. **A República**. J. Guinsburg organização e tradução. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- PRADO JR., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. F. de Mattos (Org). São Paulo: Cosac-Naify, 2008.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ROMILLY, Jacqueline. **A Tragédia Grega**. Trad. Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D’Alembert**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur les sciences et les arts; Lettre à d’Alembert sur les spectacles**. France: Gallimard, 1987.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A origem da desigualdade entre os homens**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes**. France: Gallimard, 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Trad. livros I a X Rachel de Queiroz, livros XI e XII José Benedicto Pinto. Bauru, SP: EDIPRO, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

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

SOUZA, Maria das Graças de. **Ilustração e história: o pensamento sobre a história no iluminismo francês**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VOLTAIRE. **A filosofia da história**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VOLTAIRE. **Siècle de Louis XIV; Tome premier**. Paris: Ernest Flammarion, 1934.

VOLTAIRE. **Siècle de Louis XIV; Tome second**. Paris: Ernest Flammarion, 1930.

VOLTAIRE. **Cartas Iluministas: correspondência selecionada e anotada**. Trad. André Telles e Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

VOLTAIRE. **Tancrede**. Théâtre classique, 2009. Disponível em: < http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_TANCREDE.xml#fin >.