

# **A CARTA A D'ALEMBERT: CRÍTICA AO ESPETÁCULO E AMOR PELA PÁTRIA POR JEAN-JACQUES ROUSSEAU**

Leonardo Silva Sousa<sup>1</sup>

Luciano da Silva Façanha<sup>2</sup>

## **RESUMO**

Em sua *Carta a D'alembert*, o filósofo Jean-Jacques Rousseau consegue demonstrar para o leitor qual é o verdadeiro objetivo de um espetáculo teatral. O que também está em jogo são as impressões que ele pode causar em um público que não está habituado com a presença de espetáculos. Além de tentar demonstrar os efeitos negativos da instauração de uma casa de espetáculos em sua cidade, Rousseau está paralelamente demonstrando o amor e apreço a sua pátria, primando pela conservação da cultura de sua República. O presente artigo busca reforçar esse posicionamento do autor e sua incontestável crítica a sugestão de D'alembert: a instalação de um teatro de comédia em Genebra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rousseau. Espetáculo. Teatro. Comédia. Genebra.

## **THE LETTER TO D'ALEMBERT: CRITIQUE OF THE SPECTACLE AND LOVE FOR THE FATHERLAND BY JEAN-JACQUES ROUSSEAU**

## **ABSTRACT**

In his *Letter to D'alembert* the philosopher Jean-Jacques Rousseau is able to demonstrate to the reader which is the true goal of a theatrical spectacle. What are also at stake are the impressions that it can have on an audience that is not accustomed to the presence of entertainment. Besides trying to demonstrate the negative effects of introducing a playhouse in your town Rousseau is simultaneously demonstrating love and appreciation to their homeland, striving for preservation

---

<sup>1</sup> Mestre em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas, Contingência e Técnica. Membro do GEPI Rousseau UFMA. Professor do Instituto Florence-MA.

<sup>2</sup> Pós-Doutorado em Filosofia, estética do Século XVIII - PUC/SP. Doutor e Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bacharel em Direito pela Universidade Cidade de São Paulo e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Atua na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como professor Adjunto no Departamento de Filosofia (DEFIL); Coordenador do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar (PPGCult); Professor nos Mestrados em Cultura e Sociedade e Mestrado Profissional em Filosofia da UFMA - PROF-Filo/UFMA. Foi coordenador do DINTER em Filosofia USP/UFMA; Coordena o NEPI Núcleo de Estudos do Pensamento Iluminista; é líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau UFMA (GEPI Rousseau UFMA), registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Integrante do Núcleo de sustentação do GT Rousseau e o Iluminismo da ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase no Pensamento do Século XVIII, atuando principalmente nos temas relacionados à estética do século XVIII, História da Filosofia Moderna, Iluminismo, problemas da linguagem na filosofia, História, Filosofia e Literatura, Belas-Letras e Belas-Artes. Se dedica aos estudos dos filósofos Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire e Montesquieu e a teoria crítica literária contemporânea de Maurice Blanchot e Roland Barthes referentes aos estudos estéticos do XVIII.

of the culture of your Republic. This article seeks to strengthen this position of the author and his indisputable critical to the suggestion of D'Alembert: the installation of a comedy theater in Geneva.

**KEYWORDS:** Rousseau. Spectacle. Theater. Comedy. Geneva

## 1 Introdução

Esse artigo possui como objetivo refletir sobre a obra *A Carta a d'Alembert* (1758) do filósofo Jean-Jacques Rousseau. No século XVIII, Rousseau é sem dúvida um dos filósofos mais polêmicos de sua época, e ele faz jus a esse adjetivo. Embora possuísse enorme admiração por Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784) e D'Alembert (1717-1783), os mais respeitáveis pensadores da *Enciclopédia dos Saberes* o pensador genebrino foi contrário a objetivo que os enciclopedistas designaram ao teatro: educar o povo para o progresso e aperfeiçoamento moral.

Para Voltaire, Diderot e d'Alembert, o teatro poderia desempenhar a importante função de educar um povo, apresentando os vícios e as paixões que não deveriam ser praticadas, motivando-o a alcançar as virtudes para exercitá-las no espaço público. Diderot inclusive salienta para importância do ofício do comediante nesse procedimento, pois se bem orientado, esta personalidade contribuiria para o processo de regeneração do homem, reconciliando-se com a sua natureza que conforme o filósofo é boa.

Mas Rousseau desconfia que o teatro pudesse educar um povo e demonstrar o caminho correto para a virtude. O filósofo genebrino suspeita que o comediante possa ser a peça chave para a realização desse projeto. O objetivo desse trabalho consiste em analisar a crítica que Jean-Jacques Rousseau levanta sobre a influência do espetáculo teatral no ser humano buscando enfatizar a sua preocupação com a cultura e os costumes de Genebra. Sua crítica é uma reação ao *Verbete Genebra* escrito por d'Alembert para o volume VII da *Enciclopédia* que sugere a instalação do teatro na cidade e a valorização do ofício do comediante.

Para este empreendimento, o artigo traz em sua primeira parte uma sucinta abordagem da história de Genebra desde suas origens romanas como a influência das religiões católica e protestante que a cidade recebe, além de apontar a repercussão das obras do filósofo Rousseau e as acusações sofridas diante da exposição de suas ideias. Para isso, pretende-se fazer a consulta da tradução da obra *Cartas escritas da montanha* do filósofo Genebrino através das contribuições da tradutora e estudiosa Maria Constança Peres Pissarra presentes no capítulo *A república Genebrina*. A segunda parte do artigo estabelece uma análise da *Carta a D'Alembert*,

trazendo as meditações do filósofo sobre as diversas questões que envolvem o teatro e o público, além da rica análise levantada sobre a cultura e o comportamento do povo de Genebra.

## 2 A Genebra do “Bom Selvagem”: Algumas notas históricas

Rousseau, ao falar da cidade de Genebra em sua *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* (1758), não deixa de expor um sentimento de preocupação e respeito pela cultura e costumes de seus compatriotas. O amor declarado a pátria e a admiração pelos valores de sua nação são visíveis em várias passagens da obra. Rousseau inclusive dedica algumas das páginas do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre homens*, para enfatizar a admiração que possui por sua República e seus conterrâneos:

Meus caros concidadãos, ou melhor, meus irmãos, já que tanto os laços de sangue, quanto as leis nos une quase que a todos é-me agradável não poder pensar em vós sem pensar ao mesmo tempo em todos os bens que desfrutais e cujo o valor nenhum de vós perceba melhor do que eu, que os perdi. Quanto mais reflito sobre vossa situação política e civil, menos posso imaginar que a natureza das coisas humanas possa comportar outra melhor. Em todos os governos, quando se trata de segurar o bem do Estado, tudo sempre se limita a projetos e ideias e quando muito, a simples possibilidades. Quanto a vós, vossa felicidade é completa, basta apenas desfrutá-la e para tornar-vos inteiramente felizes, só tende de saber contentar-vos em sê-lo. Vossa soberania adquirida ou recobrada a ponta da espada, e conservada dois séculos antes a fio e à força de valor de sabedoria, é por fim plena e universalmente reconhecida (ROUSSEAU, 1999, p. 140-141).

Rousseau escreve para os seus irmãos de Genebra, elogiando as leis de seu Estado. A Genebra de Rousseau se constitui como uma República pequena governada pelo Pequeno Conselho e seus Magistrados. Oferece ao seu povo uma série de benefícios necessários à subsistência como boa localização geográfica e um comércio capaz de abastecer as necessidades de seu povo. O enciclopedista d’Alembert aponta no verbete *Genebra*, inserido no volume VII da *Enciclopédia* que ela é uma cidade simples e calma, de fácil acesso e que possui um porto que facilita as relações comerciais com outras nações.

A história da cidade é marcada por conflitos e pela forte influência do cristianismo. Genebra é uma cidade que possui em sua gênese, raízes latinas. Para Pissarra (2006, p. 11), “os primeiros registros de que se tem notícia sobre Genebra se devem ao interesse de Júlio César por sua localização estratégica que conduzia da Helvetia à Gália o que despertou o desejo de ocupá-la.” O imperador sabia que essas terras poderiam lhe proporcionar riquezas e acessos a

outros territórios. A cidade começa a ser povoada aos poucos e logo ganha características romanas.

No abotoar da idade média, em especial a partir do século IX, Genebra foi administrada e governada pelos bispos, lideranças religiosas que foram determinantes para o estabelecimento de suas raízes cristãs. O bispo representava o alvará da cidade, uma vez que assessorado por seus tributários, era responsável pelas cobranças de impostos, criação de lei, além de conduzir a população para a prática do catolicismo.

As riquezas e as posses exclusivas do bispado despertavam cobiça. Não demorou muito para que o reinado começasse a ser ameaçado por um clã de nobres que se concentravam nas proximidades da cidade, os famosos Duques de Saboia. A história que se sucede é o jogo de disputas e tentativas deste condado em tomar Genebra do controle do Bispado.

Como informa Pissarra (2006, p. 15), mesmo em meio esse cenário turbulento, Genebra continuava a crescer e muitos estrangeiros chegavam à cidade para se acomodarem. Comerciantes e artesãos advindos de outras terras se instauraram na cidade desencadeando na construção de vizinhanças, criação de bairros e aumento da parcela da população.

Passado os tempos de Idade Média, Genebra é tomada pelo calor da Renascença e pela influência da religião Protestante. Ocorrem mudanças na forma de governo, pois a cidade se consolida como uma República, deixando de estar sob a tutela dos bispos. Calvino, um homem religioso e letrado foi responsável por uma renovação na vida civil e religiosa dos habitantes de Genebra. Foi responsável por estabelecer leis e princípios que sintetizavam deveres civis junto aos deveres cristãos:

Como presidente da Venerável Companhia dos Pastores e auxiliado pelo Pequeno Conselho, fundo – no mesmo ano em que recebeu a cidadania genebrina – O colégio e a Academia, ambos voltados para a formação escolar e a divulgação do protestantismo. Sob os olhares controlados da Igreja, crianças e jovens preparavam-se para serem mais tarde, magistrados e pastores, além de cidadãos (PISSARRA, 2006, p. 26).

O projeto “pedagógico” de Calvino possuía o objetivo de conduzir os mais jovens ao ensino religioso e moral, para assim servirem a Santidade, a República e as suas famílias. Os resultados se demonstravam profícuos para a população, o que fez com que as ideias de Calvino vigorassem por bastante tempo. Entretanto, de tempos em tempos Genebra respirava o ar de incertezas e da guerra. Conforme Pissarra (2006, p. 28), os Duques de Sabóia tornaram a reaparecer no cenário de Genebra a fim de tomar a cidade e governá-la. Mas uma vez falharam em sua tentativa numa frustrada investida que ficou conhecida como a *Guerra da Escalada*.

Houve várias mortes pelo lado dos *Duques de Sabóia*, o que fez com que este grupo desistisse de uma vez por todas do antigo desejo de tomar a República.

Após ser contemplada pelo calor da Renascença e pela Reforma Protestante, Genebra é tomada pela influência da revolução iluminista, como acontecia em boa parte da Europa. Esse momento também é caracterizado pelo engajamento da luta social de burgueses e cidadãos, duas das castas sociais da cidade de Genebra que se esforçaram em lutar pelos seus direitos contra as imposições e a forma como o Magistrado Genebrino governava a República.

Quando se fala de classes sociais em Genebra, é importante esclarecer que estas se classificavam da seguinte forma: os cidadãos representam a camada mais favorecida entre as demais, sendo detentores dos maiores direitos, inclusive da possibilidade de exercer cargos políticos. Em segundo lugar, encontravam-se os burgueses, que como informa Pissarra (2006, p. 32.), “compravam a condição e tinham total liberdade comercial, podendo ser estrangeiros, habitantes ou nativos. Podiam votar no conselho, mas não podiam disputar os principais postos do conselho”. Estrangeiros, habitantes, nativos e súditos agrupavam as classes inferiores. Não possuíam os mesmos direitos e regalias dos dois primeiros. Eram considerados, caso queiramos utilizar uma linguagem mais atual como “abjetos”, estando à margem da sociedade.

Foi este cenário de injustiça e calamidade social que colocou lado a lado, cidadãos e burgueses no desígnio de lutar contra o domínio abusivo do governo. Pissarra (2006, p. 34) informa que algumas manifestações lideradas por revoltosos, entre eles Pierre Fatio (1661-1707), um patriota genebrino, foram decisivas para o engrandecimento do movimento de luta contra o governo. Este revolucionário:

Organizou a reação dos Cidadãos e Burgueses à recusa do Primeiro síndico – na época Jean Robert Chouet – da proposta de reformas que eles lhe haviam encaminhado, tais como defesa do voto secreto e da eleição pelo Conselho Geral de pelo menos uma parte do Grande Conselho e pelo menos uma reunião a cada cinco anos dos Conselhos gerais legislativos. O confronto terminou como uma dura reação do governo, auxiliado militarmente por Berna e Zurique, que levou a prisão dos envolvidos e à condenação à morte dos líderes da burguesia – Pierre Fatio e Nicolas Lemaître (PISSARRA, 2006, p. 34).

A postura inquieta e revolucionária de patriotas como Pierre Fatio influenciaram positivamente as camadas sociais de Genebra a lutarem por seus direitos e melhorias na qualidade de vida. A grande vitória foi conquistada quando burgueses e cidadãos tiveram os seus direitos reconhecidos pelo *Regulamento da Ilustre Mediação*: uma espécie de estatuto que proporcionava o direito a cidadania e afetiva participação política. Não só burgueses e cidadãos tiveram os seus direitos e interesses reconhecidos, como também foi possível “o direito dos

nativos de exercerem todas as profissões bem como a preeminência francesa em Genebra” (PISSARRA, 2006, p. 37).

Burgueses e Cidadãos foram as duas classes sociais de Genebra que lutaram bravamente por maior participação nas decisões tomadas pelo conselho de Genebra. É importante frisar que Jean-Jacques Rousseau foi essencial nesse movimento. Rousseau foi extremamente condenado por cada polêmica exposta em suas obras. Segundo os apontamentos de Pissarra:

Entre os anos de 1756-1762, Rousseau viveu um período fértil em Montmorency, onde escreveu suas principais obras: *Emílio*, *A nova Heloísa* e *O contrato Social*. Mas, ao final dessa etapa seguiram-se anos turbulentos, com crescentes críticas às ideias contidas em suas obras, além de reprovações à sua vida pessoal. Já por volta de 1761, Rousseau sentia-se doente e às portas da morte, pois acreditava ter cálculos ‘na próstata, na vesícula ou no canal da uretra – ou melhor, provavelmente nos três’, como registrou posteriormente no testamento redigido em 1763. (...) Com algumas dificuldades, *O contrato Social* e, a seguir, *o Emílio* foram publicados entre abril e maio de 1762; o sucesso das obras não conseguiu evitar um certo mal-estar decorrente da agitação de instituições como o Parlamento e a Corte, bem como da exigência dos jesuítas para que Rousseau explicitasse seus ‘atos ímpios’ e ‘subversivos’. (...) Em 9 de junho, o Parlamento de Paris condenou *o Emílio* e, ao mesmo tempo decretou a prisão de seu autor, depois de ter sido a obra denunciada, dois dias antes, à Sorbonne; o livro foi queimado a 11 de junho (2006, 43-44).

Tanto *o Emílio* quanto *O Contrato Social* foram obras condenadas em Paris. Ora, mediante a passagem exposta é possível perceber quais foram os grupos que mais atacaram o pensador de Genebra: homens da religião e da política. É por isso que em Paris, como indica Pissarra (2006, p. 44), após a publicação de tais obras, Rousseau foi intimado a se retratar tanto para o governo quanto para a comunidade jesuítica da cidade. O problema se agravou quando a péssima fama chegou a sua cidade natal. As acusações em Genebra foram um tanto mais pesadas que em Paris, já que suas obras foram taxadas de perniciosas, capazes de corromper a alma de um homem:

Em 19 de junho de 1762, Jean-Robert Tronchin, o procurador Geral, se pronunciou a condenação estabelecida pelo Pequeno Conselho condenando *Emílio* e *o Contrato Social* ‘a serem lacerados e queimados pelo executor da alta justiça, na porta do Hotel de Ville, como temerários, escandalosos e ímpios, tendendo à destruição da religião cristã e de todos os governos’. Ao mesmo tempo, decretava que, caso Rousseau viesse ‘a cidade ou às terras da Senhoria, deveria ser detido, para ser em seguida pronunciado por sua pessoa aquilo que lhe era atribuído’ (PISSARRA, 2006, p. 45).

Ora, mais porque Rousseau foi bombardeado em Paris e principalmente em sua cidade natal? Por que suas obras publicadas até aquele momento foram consideradas tão nocivas para a cidade? Rousseau foi estigmatizado por anunciar a grande ilusão na qual se encontrava o homem genebrino em relação aos seus direitos, conseguindo apresentar o quadro de decadência e corrupção que a República e seus magistrados se encontravam:

O patriciado genebrino viu-se ameaçado nos textos de Jean-Jacques Rousseau, principalmente no *Contrato Social*, receava que as idéias ali expostas abalasse a estrutura das instituições genebrinas, pois a leitura do texto evidenciava a distância entre a concreta situação social e política da Cidade e de uma verdadeira república (PISSARRA, 2006, p. 64).

Era o temor pelas ideias do filósofo que moviam os magistrados de Genebra a acusá-lo e condená-lo e o receio de que essas ideias se proliferassem na população provocando um cenário de instabilidade que ameaçaria o poder do Pequeno Conselho e sua derrocada.

Pissarra (2006, p. 40) nos informa que Rousseau, ao dedicar as páginas iniciais do *Segundo Discurso* a cidade de Genebra não estará apenas declamando “juras de amor” para sua pátria, bem como elogiando as mulheres da cidade de Genebra com é exposto nessa parte da obra, mas elucidando a eficiência política dos magistrados e a virtude dos pastores de Genebra que educavam o povo sobre os princípios religiosos. No entanto, Rousseau se reporta a outra Genebra e não aquela representada pelo Pequeno Conselho, já que não proporcionava um modelo de pátria exemplar. Genebra se transformara em uma pequena oligarquia onde seus magistrados decidiam o que bem queriam com a República:

Para o cidadão de Genebra, sua cidade demonstrava de forma objetiva e clara, como deixara para trás os antigos princípios de uma república, transformando-se em uma oligarquia que confiscava a liberdade daqueles que viviam sobre seu governo – inclusive dele próprio – e que, ao contrário deveriam ter sua liberdade privada (PISSARRA, 2006, p. 55).

Mais tarde, Rousseau escreveria o livro que além de ser uma retratação sobre a acusação feita sobre suas obras, iria demonstrar as falhas do atual sistema político e religioso da República. O grande mote que gira em torno desse escrito é a crítica do filósofo genebrino sobre a atual “paisagem” política da cidade em relação às de épocas passadas bem como o posicionamento dos pastores da Igreja de Genebra em relação à abordagem do texto bíblico. Rousseau está examinando como o Pequeno Conselho se distanciava de outros governos passados de Genebra e como os pastores de sua contemporaneidade estavam exercitando os

deveres da cristandade. Assim, Rousseau atacava as duas grandes representações de sua pátria com a sutileza de um “bom selvagem”.

Não se pretende expor neste artigo as principais questões trabalhadas nas *Cartas escritas da montanha*, mas sim atentar-se para a reflexão crítica de Rousseau sobre os espetáculos n'A *Carta a D'alembert*, uma vez que ao rebater o filósofo, Rousseau está demonstrando as características do modo de ser genebrino, como também a sua preocupação com a preservação da cultura de sua cidade natal. Pretende-se na segunda parte desse trabalho, expor as principais críticas de Rousseau ao espetáculo como apresentar os motivos pelos quais a sua instalação seria um projeto fadado ao fracasso caso viesse a ser instalado em Genebra.

### **3 A Carta a d'Alembert: A crítica aos espetáculos e a preservação da cultura de Genebra**

A *Carta a d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau se destaca como uma obra que levanta diversas reflexões sobre a representação teatral. O pensador ergue uma fecunda análise acerca do teatro e sobre experiências que é capaz de proporcionar ao indivíduo. A obra é uma resposta ao famoso filósofo e matemático d'alembert que ao escrever o verbete *Genebra* para o volume VII da *Enciclopédia* recomendou que Genebra repensasse a lei que proibia a instauração de um espetáculo teatral na cidade. Segundo Marvin Carlson, este artigo:

Veio a ser um dos mais controversos nessa obra totalmente controversa. Além de observações sobre as crenças religiosas da cidade, que de modo algum estavam em consonância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais, havia uma passagem (provavelmente sugerida por Voltaire) na qual se afirmava que Genebra se equivocara ao proscriver o teatro para proteger a juventude. Se os atores eram frequentemente imorais, dizia d'Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda a Europa (1997, p. 146).

Para o enciclopedista, o teatro proporcionaria uma educação estética, refinando o gosto do público. Genebra possuiria um espetáculo digno de causar inveja a outras pátrias. O genebrino, de hábitos pacatos, de dedicação exorbitante ao trabalho e aos deveres da fé teria um momento de lazer onde poderia retirar boas impressões do espetáculo. Assim, as intenções de D'lambert parecem ser benéficas e profícuas com a República de Genebra. Mas porque Rousseau desconfia tanto da sugestão de d'Alembert? Porque a instauração de um teatro de comédia desencadearia em num cenário de instabilidade social, como o filósofo indicou n'A

*Carta?* Para entendermos a postura contrária do filósofo genebrino, é importante percebermos qual a finalidade que o teatro deve ter com o seu público segundo a perspectiva de Rousseau.

Para tratar deste assunto, Rousseau parece seguir um itinerário que vai se conjecturar ao longo da obra:

Quantas questões por discutir encontro na questão que V.Sa. parece resolver! Se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Se podem aliar-se aos bons costumes? Se a austeridade republica pode comportá-los? 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 e os leigos, cada qual só o encara através de seus preconceitos. Eis aí, senhor, investigações de V.Sa. (ROUSSEAU, 1993, p. 39).

Estas são as indagações que moveram Rousseau em seu exame. Inicialmente, o filósofo considera o espetáculo como um entretenimento. Se ele não consegue produzir esse tipo de sensação em seu público, ele necessita ser repensado. Outro ponto interessante, mas não menos importante é a forma como ele visualiza a relação do homem com o trabalho. Para Rousseau, um homem que prima por uma vida harmoniosa, trata de ganhar o seu pão de maneira justa, dedicando-se ao seu ofício. Ao primar pelo seu labor, este se distancia do ócio e dos prazeres vãos. Ora, o homem que Rousseau está falando nesse momento é o homem de Genebra, que não se deixa tomar pela desocupação e que se preocupa com o trabalho e sustento de sua família.

Sobre a primeira indagação levantada por Rousseau em relação aos espetáculos serem bons ou maus em si mesmos, é importante demonstrar como o filósofo considera a relação entre plateia e cena. Nas palavras do cidadão de Genebra, (ROUSSEAU, 1993, p. 40) “os espetáculos são feitos para o povo e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver o espetáculo de uma infinidade de espécies”. Rousseau esclarece que os espetáculos podem ser de diversos tipos, adequados ao público que participa deste evento. O espetáculo deve simbolizar o “rosto” do público para o qual está se apresentando. Mas se ele não consegue retratá-lo, ele pode desagradar. Por que o filósofo pensa dessa maneira? É que para Rousseau, o homem:

É uno (...), mas modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas tornar-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar (ROUSSEAU, 1993, p. 40).

O homem é influenciado pelas instituições, pelos costumes e hábitos oriundos do local em que nasce. Essa perspectiva se adequa ao teatro, pois para Rousseau ele não pode se apresentar de maneira universal para os povos. Para Rousseau, o teatro dramático de origem francesa não se associa a vida do povo genebrino, uma vez que não retrata o seu modo de ser. Rousseau comunica que, “o efeito geral dos espetáculos é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia as paixões” (1993, p. 42).

Ora, reforçar o amor pela pátria, potencializar as paixões e agradar era que o teatro clássico grego conseguia proporcionar ao seu povo. Mas esse mesmo efeito seria possível em relação à outra civilização no tempo? A tragédia poderia provocar um efeito catártico tão bem anunciado nas linhas da *Poética* de Aristóteles em homens da posteridade? As tragédias reforçavam os mitos da civilização grega, reforçavam sua religião e suas divindades. Por isso, o homem grego se reconhecia nos atos e falas das personagens. Naquele momento, a tragédia não só vigorava a cultura do homem grego, como proporcionava aprazimento, experiência na qual Rousseau atribui como a finalidade do espetáculo. Vale considerar que no romance *Júlia ou a Nova Helóisa* (1761) Rousseau, através da personagem Saint-Preux, retoma este assunto, reforçando o quanto a tragédia estava em perfeita consonância com o povo grego:

A instituição da tragédia tinha em seus inventores, um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade. Aliás, ela oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo e agradável na infelicidade dos Persas, sem inimigos: nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara. (...). As tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas. Mas que faz uma chama heroica e pura na alma dos Grandes? Não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis? Calcula a verossimilhança e a utilidade de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto (ROUSSEAU, 1994, p. 227).

Nessa passagem, o personagem de Rousseau realça a relação harmoniosa entre tragédia e civilização grega, assim como constata a lonjura da tragédia moderna com o público que ela quer atingir, no caso o público francês. Para Saint-Preux, as peças trágicas modernas podem reproduzir o gênero trágico, legado pela civilização grega demonstrando fidelidade com seus caracteres, mas “não oferecem nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). Pois o homem francês não é o homem grego, suas emoções e as impressões colhidas diante da cena teatral não podem ser as mesmas.

Outra questão refletida na *Carta* é se o teatro é capaz de tornar a virtude amável e o vício odioso. Em tom de ironia, Rousseau informa, “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?” (1993, p. 44). Para o filósofo, a natureza e a razão foram capazes de orientar o homem para praticar a bondade e o teatro não pode “dar a luz” a nenhum sentimento que o homem já não conheça. Pode despertar algo pior: pintá-lo em suas cores mais escuras, incitando-o a amar a bondade apenas no momento em que o espetáculo se inicia, esquecendo-se dela no ofuscamento das cortinas e luzes do palco. Seria esta relação entre o gênero trágico e o estímulo para a piedade. Para Rousseau, a piedade oriunda do espetáculo seria,

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 algumas lágrimas e nunca produziu o menor ato de humanidade. Assim, chorava o sanguinário *Sila* ao ouvir a narrativa dos males que ele próprio cometera. Assim se escondia o tirano de *Fedra* diante do espetáculo, de medo de que o vissem gemer com *Andrômaca* e *Príamo*, enquanto ouvia sem emoção os gritos desgraçados que eram degolados todos os dias por ordem sua (1993, p. 46).

O público iria ao teatro justamente para experimentar o sentimento de piedade<sup>2</sup> que a cena tão bem é capaz de pintar. Só que numa situação da vida real, o mesmo homem que se emociona com o choro da donzela no teatro ao perder o seu marido, seria o mesmo que passaria ao lado de um velho moribundo e sujo e sequer lhe ofereceria uma moeda.

Rousseau também abre espaço para uma investigação acerca do gênero cômico em sua *Carta*. A comédia segundo o filósofo está mais próxima do homem moderno que a tragédia, pois os caracteres do ser humano que são apresentadas por ela “têm com os nossos uma relação mais imediata, e cujos personagens se parecem mais com homens” (ROUSSEAU, 1993, p. 53). A comédia nos cânones clássicos retrata as ações execráveis do ser humano, nas palavras de Aristóteles:

---

<sup>2</sup> É de se notar a enorme distância entre a piedade artificial que o espetáculo se propõe a despertar na plateia diante da piedade natural e pura, na qual Rousseau denomina no *Segundo Discurso* como virtude natural, um impulso ou disposição “impensada” que no estado de natureza direciona os homens a se compadecerem e a preservarem a vida uns dos outros. Para o filósofo, a piedade natural é um atributo tão louvável que é capaz de ser testemunhado até nas espécies de animais. Nas palavras do cidadão de Genebra, “um animal não passa sem inquietação ao lado de um animal morto de sua espécie; há até alguns que lhes dão uma espécie de sepultura, e os tristes mugidos do gado ao entrar em um matadouro anunciam a impressão que recebe do horrível espetáculo que o impressiona” (ROUSSEAU, 1999, p. 190). Tal como esses seres vivos, os homens também são capazes de se inclinarem para a piedade natural, sendo ela capaz de abrolhar virtudes como a benevolência, compaixão e a amizade, proporcionando a preservação da humanidade e o convívio estável entre os homens.

Imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor (1991, p. 250).

Sendo a representação das ações burlescas do ser humano, Rousseau vai delinear sua crítica à comédia clássica francesa e ao principal poeta cômico, Molière. Rousseau não nega a genialidade do poeta, mas pontua que ele “desdenha” das boas ações que são capazes de demonstrar as virtudes humanas. As personagens do bem, na comédia de Molière, são ridicularizadas e as personagens más ganham maior projeção e destaque em suas peças. Em suma, “em suas comédias, as pessoas de bem são apenas tagarelas, os maus são pessoas de ação que na maioria dos casos, são coroadas com brilhantes êxitos” (ROUSSEAU, 1993, p. 54).

O teatro cômico de Molière estimula o seu público a glorificar o feito mais abominável de um ser humano como também a desdenhar da posição da personagem que se apresenta com uma conduta justa. É por isso que Rousseau descreve o teatro de Molière como uma escola de “maus costumes”, levando o público a zombar da virtude. Mesmo que Molière tenha tentado espelhar a plateia para a afabilidade através de *O misantropo*, um de seus trabalhos mais famosos, o poeta cômico está incitando aqueles que assistem as suas peças a saírem do teatro para praticarem boas ações por conveniência e não por amor ao bem. Um verdadeiro simulacro de benevolência.

O amor é certamente o grande escopo de diversas comédias modernas, segundo o filósofo. Curiosamente é com a entrada do amor no espetáculo que as atrizes ganham maior importância no desenrolar da trama. Mas Rousseau se preocupa justamente com o desempenho da comediante, e em especial de sua pintura bordada no teatro. Rousseau atenta para o fato de que as atrizes pintam o quadro das mulheres mais virtuosas possíveis, o que representa um erro, pois estimulam os homens, em especial os jovens a se colocarem no encargo de procurá-la na vida real:

O mais encantador objeto da Natureza, o mais capaz de comover um coração sensível e de levá-lo ao bem é, confesso, uma mulher amável e virtuosa; mas onde se esconde esse objeto celeste? Não é muito cruel contemplá-lo com tanto prazer no teatro, para encontrar outro muito diferente na sociedade? No entanto, o quadro sedutor tem seu efeito. O encantamento causado por esses prodígios de sabedoria beneficia as mulheres sem honra. Se um rapaz só tiver visto o mundo no palco, o primeiro meio que se lhe oferece para alcançar a virtude é procurar uma amante que o leve até ela, na esperança de encontrar uma *Constância* ou pelo menos *Cénie*. É assim que, confiando num modelo imaginário, num ar modesto e tocante, numa doçura imitada *nescius aura*

*fallacis*, o jovem insensato corre à sua perda, pensando se tornar sábio (ROUSSEAU, 1993, p. 65).

Na comédia, são as atrizes que jogam as cartas na mesa e ditam as regras. Rousseau está criticando esta “ascensão negativa” da mulher no teatro, pois subordina o homem aos seus interesses. Nas palavras do filósofo de Genebra, as comediantes “esmagam nosso sexo com seus próprios talentos, e os imbecis espectadores vão direto aprender das mulheres o que tiveram o cuidado de lhes ditar. (...) Vede a maior parte das peças modernas: é sempre uma mulher que sabe tudo, que ensina tudo aos homens”. (1993, p. 66)

Destaca-se *n’A Carta*, a atenção de Rousseau pela imagem representada dos homens mais velhos nas tragédias e nas comédias. Rousseau pontua que em ambos os gêneros, os idosos sempre arcam com os piores postos. Pelo lado da comédia representam personagens insuportáveis e pelo lado da tragédia representam os vilões ou criaturas tiranas recheadas de maldade. Rousseau, contra essa imagem retratada da velhice no teatro demonstra preocupação com os efeitos que isso pode gerar no público já que o sentimento de desgosto e aversão pelos mais velhos, originado no teatro motivaria sua prática na vida real. O descaso e a falta de respeito com os velhos poderiam desencadear num cenário de total indiferença com eles.

O luxo e o consumo são outros temas levantados por Rousseau em sua obra. É na representação teatral que os habitantes de uma cidade simples, que não aspiram ao desejo por vestimentas caras, perfumes e joias podem tomar o gosto pela ostentação e luxúria. A postura luxuosa do comediante, o cenário dos espetáculos e seu pomposo vestuário pode fazer com que homens e mulheres queiram se vestir de maneira parecida com os atores e as atrizes. Para Rousseau:

Não é só a frequência dos comediantes, mas a do teatro que pode trazer esse gosto pelo aparato e pelos enfeites dos atores. Não tivesse ele o efeito de interromper em certas horas o curso dos negócios civis e domésticos e de oferecer um apoio seguro à ociosidade, não é possível que a comodidade de ir todos os dias regularmente no mesmo lugar, esquecer-se de si mesmo e ocupar-se de objetos estranhos, não dê ao cidadão outros hábitos e não forme outros costumes; mas essas mudanças serão vantajosas ou nocivas? (ROUSSEAU, 1993, p. 73).

O filósofo está preocupado com os novos costumes e hábitos que um povo pode adquirir com um teatro que chega a uma cidade. Numa cidade pequena a notícia logo se espalha e sendo uma novidade, acarretará um bom público, curioso no início. Mas e depois? O que poderá acontecer? Em uma pequena pátria o que movimenta o povo, segundo o filósofo genebrino é a dedicação ao trabalho. Mas, com a instalação de um teatro, a sua população pode

começar a se apaixonar pelo lazer proporcionado pelo espetáculo, desencadeando em um cenário de ociosidade, atrapalhando no movimento da economia e riquezas da região. Uma cidade recheada de habitantes ociosos e preguiçosos tende a cair em declínio. É por isso que Rousseau, em um momento de reminiscência, lembra-se em sua *Carta* da cidade de Neuchâtel e de sua estadia na cidade. Nesta pequena localidade, todos os habitantes eram irmãos, dispostos a ajudar uns aos outros. O filósofo elogia a maneira como aquela comunidade se comportava. Para ele, a simplicidade e a forma como se esforçavam para aprender diversos ofícios e artes entre elas a música eram qualidades louváveis, reforçando o entusiasmo do filósofo ao falar dos habitantes de Neuchâtel.

Mas, se acaso essa pequena cidade fosse tomada pelos espetáculos? O filósofo enumera pelo menos cinco consequências que um espetáculo pode causar em uma pequena cidade: 1) Diminuição do trabalho; 2) aumento das despesas (compra dos ingressos e roupas para ir ao espetáculo); 3) Diminuição das vendas; 4) Criação de impostos (pois o espetáculo se tornaria assíduo na cidade e no inverno teria de ser aberto. Portanto, seriam necessários novos investimentos para que se construíssem uma estrutura favorável para nessa época do ano. Resultado: mais despesas e aumento dos impostos); 5) Por fim, a introdução ao luxo, como já havia sido exposto anteriormente.

Sobre o comediante, é notável a crítica do filósofo Genebrino em relação ao seu labor. Rousseau reflete sobre a personalidade do comediante. O comediante é aquele que se encontra em “uma condição de licenciosidade e maus costumes” (ROUSSEAU, 1993, p. 88). Rousseau define o que é o comediante e a ocupação que ele designa:

Que 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. Que é a profissão do comediante? Um ofício pelo qual ele se dá como espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas de que se compra o direito de lhe fazer, e põe publicamente sua pessoa à venda. (...) Sem dúvida é um grande mal ver tantos celerados na vida real fazerem papéis de homens de bem; mas haverá algo de mais odioso, de mais chocante, de mais covarde, do que um homem de bem fazendo na comédia o papel de celerado, empregando todo o seu talento para ressaltar máximas criminosas, que horrorizam a ele mesmo? (ROUSSEAU, 1993, p. 93).

A atuação é a maneira pela qual ganha o seu sustento. Este homem, segundo o filósofo se rebaixa a ações ridículas. Logo, como poderia o comediante despertar boas impressões em seu público como d’Alembert sublinha em seu verbete? Mesmo com leis que supervisionassem

sua conduta como sugere o Enciclopedista, este indivíduo ainda assim, seria uma ameaça para uma cidade como Genebra, pois “um comediante no palco, exibindo sentimentos diferentes dos seus, dizendo apenas o que lhe fazem dizer, anula-se com seu herói” (ROUSSEAU, 1993, p. 93). O comediante não possui compromisso com a fala ou papel que está encenando. Encarna uma personagem, oferecendo voz e movimento a ela, sem refletir no que o seu ato pode desencadear na plateia. Por isso, a crítica de Rousseau.

Ao analisar o espetáculo e todo o seu composto, Rousseau finalmente dedica boa parte de sua reflexão para a descrição do ambiente de sua República e paralelamente expõe diversos exemplos pelos quais o espetáculo clássico francês nada convém aos hábitos de homens e mulheres de Genebra. A população de Genebra é pacífica e moralmente equilibrada. A relação desse povo com a natureza é notória quando Rousseau descreve a afinidade que o genebrino possui com o campo e todo o panorama que o envolve. O genebrino gosta de ir para o campo para caçar e fazer passeios, além de se recolher na varanda de suas casas para admirar a vista paradisíaca que ele lhe oferece. Um momento de descanso para este povo após a longa jornada de trabalho.

A instauração do espetáculo na cidade destroçaria a relação íntima que o genebrino possui com a terra. Além disso, como os espetáculos e seus comediantes poderiam ser sustentados por uma população tão pequena como a de Genebra? Sua população não passa dos 24.000 habitantes sendo que uma parcela dessa população não possui condições de arcar com as despesas de um espetáculo como enfatiza o filósofo. Outro ponto importante é a tradição religiosa que sustenta a vida do genebrino desde as suas raízes. Um espetáculo seria um verdadeiro atentado à religião da cidade. O genebrino trocaria as horas dedicadas à comunhão entre seus irmãos na Igreja para ir ao teatro com o intuito de rir e se emocionar por um senhor caduco e ridículo ou por uma donzela que luta desesperadamente pelo seu amor. Tão cedo tomá-los-ia como exemplos para imitá-los. Daí, Rousseau pergunta: “onde estará a prudente mãe que ousará levar sua filha a essa escola perigosa, e quantas mulheres respeitáveis acreditariam desonrar-se indo ao teatro?” (1993, p. 106). O apreço pela vida religiosa, o amor à cidade e aos bons costumes poderiam desaparecer com a instalação de um espetáculo de comédia na cidade.

Mesmo sendo um povo religioso que abomina o ócio e a preguiça, os genebrinos se divertem com algumas distrações e inclusive possuem instalações para isso. São nos famosos *círculos*, que os homens de Genebra se reúnem para falar sobre assuntos do cotidiano. Do mesmo modo, as mulheres se encontram umas com as outras para se distraírem. Para Rousseau,

essas formas de entretenimento em nada prejudicam uma família e a vida harmoniosa entre um casal e seus filhos.

Os círculos elogiados por Rousseau representam um momento de celebração entre os homens. Nessas ocasiões, pode haver exageros como um de seus sócios se embriagando por exemplo. Mas nada que se compare aos exageros que podem surgir de uma cena teatral. Para Rousseau, um homem pode ter atitudes excessivas em um dado momento de sua existência, mas logo retoma a consciência e sabe que passou da linha. Mas em um espetáculo teatral, o indivíduo pode não se dar conta da quantidade de vícios que está recebendo. A instauração de um teatro em Genebra seria capaz de “incendiá-la”, instaurando costumes lascivos e luxuosos, queimando os hábitos simples e virtuosos. Seria o “presente de grego” recomendado por d’Alembert, mesmo sugerindo esta recomendação na melhor das intenções. Sobre os círculos, Rousseau diz:

Conservemos, portanto, os círculos, mesmo com seus defeitos: pois esses defeitos não estão nos círculos, e sim nos homens que os compõem; e não há nada na vida social forma imaginável sob a qual esses mesmos defeitos não produzam efeitos ainda piores. Mais uma vez, não procuremos a quimera da perfeição, e sim o melhor possível de acordo com a natureza do homem e a constituição da sociedade (1993, p. 116).

Rousseau prima pela conservação dos círculos, pois percebe que com a admissão do teatro de comédia na cidade os seus fiéis frequentadores abandonariam esses clubes. Ao criticar o teatro cômico, Rousseau aponta para o largo abismo que separa o público genebrino e seu modo de ser diante do espetáculo e de seus elementos constitutivos como o enredo da trama, as roupas, personagens, etc. Se a comédia apresenta homens tão humanos e comuns, por outro lado, a tragédia é capaz de apresentar as ações dos mais corajosos heróis, príncipes e reis desafiando as intempéries da vida. Que proveito os genebrinos poderiam retirar diante dos dois gêneros? Para Rousseau, o genebrino não possui nenhuma similaridade com o rei, o príncipe ou herói encarnado na peça trágica. Também não poderia aprender com os vícios representados por um homem comum da comédia:

A tragédia representará para nós os tiranos e heróis. Que faremos com eles? Devemos ter ou tornamo-nos uns ou outros? Ela provocará em nós uma vã admiração do poder e da grandeza. De que nos serviria ela? Seremos nós maiores ou mais poderosos com isso? Que nos importa ir estudar no palco os deveres dos reis, desdenhando cumprir os nossos? A estéril admiração das virtudes do teatro nos compensará das virtudes simples e modestas que fazemos o bom cidadão? Em vez de nos curar de nossos próprios ridículos, a comédia nos trará outros: ela nos convencerá de que estamos errados ao desprezarmos vícios tão estimados em outros lugares. Por mais extravagante

que seja um marquês, trata-se afinal, de um marquês. Imagine V. Sa. Como soa esse título num país por não ter títulos de nobreza; e quem sabe quantos empregados de loja vão acreditar-se na última moda imitando os marqueses do século passado? Não vou repetir o que já disse sobre a boa-fé sempre ironizada, sobre o vício hábil sempre vencedor e sobre o exemplo contínuo dos crimes apresentados como brincadeira (ROUSSEAU, 1993, p. 121).

Rousseau reconhece a qualidade de ambos os gêneros, só desconfia da possibilidade de ambos instruírem os habitantes de Genebra para a parcimônia, questionando sua função educacional. Nesta obra, o filósofo, ainda acentua para a impossibilidade da constituição de uma tragédia de caráter genuinamente genebrino. Afinal, quais seriam as grandes figuras de Genebra que seriam retratadas? O ganancioso clã dos Duques de Sabóia? Os bispos de Genebra? Tal empreendimento se constituiria como uma tarefa trabalhosa e incerta em relação a tentativa de agradar o povo genebrino.

Genebra não precisa dos majestosos espetáculos modernos, já possui os seus e estes agradam completamente o seu povo, reunindo o amor à cultura, a pátria e ao próximo. São as chamadas festas cívicas, onde o “o genebrino fica irreconhecível: já não é aquele povo bem-comportado que não afasta de suas regras econômicas; já não é aquele demorado raciocinador que pesa tudo na balança do juízo, até a da brincadeira” (ROUSSEAU, 1993, p. 129). O espetáculo da República é um grande festejo onde o seu povo se expressa de forma natural e conforme o filósofo, o público é espectador e ator ao mesmo tempo. Todos os habitantes de Genebra, independente de suas posições sociais se fundem em uma unidade para desfrutar da magia desse grande ritual. É por isso que para Rousseau, a festa cívica genebrina consegue se aproximar, mesmo que de forma discreta das celebrações espartanas tão elogiadas pelo pensador, pois era em Esparta que “tudo era prazer e espetáculo, era lá que os mais rudes trabalhos eram considerados recreações, e que os menores lazeres criavam uma instrução pública” (ROUSSEAU, 1993, p. 134). Era neste tipo de festa que o espartano honrava a sua pátria e demonstrava o amor pela cidade e o orgulho em ter nascido nela. Os mais jovens se espelhavam nesse preceito e continuava uma tradição. Daí o elogio de Rousseau.

Toda civilização possui os seus ritos populares e suas festas. Para o filósofo é possível encontrar ao redor do mundo uma gama de espetáculos dos mais diversos. Os gregos se encantavam com suas tragédias, os espartanos possuíam suas festas e os genebrinos contemplavam suas festas cívicas. É importante reiterar que Rousseau vai desconfiar que o espetáculo pudesse educar, e instruir o homem para a bondade natural entre outras virtudes. Não vai ser pelo teatro que o homem será instruído para a civilidade.

Como indica Franklin de Matos, Rousseau não está apenas atacando o estimado filósofo d'Alembert, mas principalmente Voltaire que nutria uma enorme vontade de instaurar o teatro aristocrata francês na cidade do filósofo genebrino. É importante frisar que a sugestão de um espetáculo em Genebra está muito mais ligada a um desejo do filósofo Voltaire do que de d'Alembert:

Em 1757, no mesmo ano em que Diderot iniciou sua campanha pela renovação do teatro, d'Alembert escreveu para o sétimo volume da *Encyclopédie* um verbete intitulado 'Genebra'. Neste artigo, em nome dos 'bons costumes' e do 'progresso das artes', exortava os genebrinos a reverem a decisão que proibia a instalação do teatro de comédia na cidade. Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra, achou que atrás de d'Alembert se escondia Voltaire, que já algum tempo procurava burlar as leis genebrinas relativas ao teatro. Quem diz Voltaire, diz teatro aristocrático francês... Inquieto com os valores da monarquia francesa introduzidos em Genebra, Rousseau reagiu e no ano seguinte, publicou a *Carta a d'Alembert* (MATOS, 2001, p. 174).

A recomendação de um espetáculo no verbete para Genebra e a publicação da *carta a D'alembert*, possui ligações diretas com um homem: Voltaire e o seu desejo de expandir suas peças teatrais pela cidade Genebra. É por isso que Rousseau atacou aqueles que partilhavam das mesmas ambições do filósofo francês em relação ao teatro. Segundo Matos:

Rousseau já atacara a mitologia das luzes no seu caro pressuposto: negara que o progresso das ciências e das artes levasse ao aperfeiçoamento moral do homem. Na *Carta*, integrando em tal perspectiva o caso particular do teatro e a sugestão de introduzi-lo em Genebra, Rousseau acredita provar que é ilusória a pretensão de atribuir um poder pedagógico ao espetáculo (2001, p. 175).

Embora Rousseau não cite em nenhum momento o seu nome na *Carta*, o filósofo de Genebra também está se contrapondo a Diderot e o novo estilo teatral criado pelo enciclopedista, o gênero sério, destinado para o público burguês. Bento Prado Júnior nos informa que:

Rousseau escreveu a *Carta 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 ideias entre Jean-Jacques e Diderot, a referência recíproca jamais desaparece e nos escritos posteriores de Diderot fica muitas vezes evidente o esforço em responder a *Carta a d'Alembert* (2008, p. 273).

O gênero sério de Diderot sintetiza os caracteres da tragédia e da comédia clássica, adequando-os para o público alvo do filósofo iluminista. Com o seu gênero teatral, Diderot queria estimular o indivíduo a colher as boas impressões da cena, fosse por meio da representação de vícios e atitudes torpes, buscando o distanciamento das paixões, assim como aprender com a demonstração de feitos memoráveis apresentados pelo ator, espelhando-se na representação da virtude. Carlson enfatiza que:

Moralidade e verossimilhança seriam mais bem pintadas, sugere Diderot por um novo gênero a meio caminho entre a comédia e a tragédia, o *genre sérieux* [gênero sério], que pintaria as paixões e circunstâncias da vida doméstica diária. O novo gênero requereria também novos assuntos: suas peças se baseariam não nas peculiaridades de um personagem individual, mas em papéis sociais e famílias – as preocupações da nova classe média. O homem de negócios, o político, o cidadão, o administrador público, o marido, o irmão ou a irmã e o pai de família poderiam agora servir como centro de um drama (1997, p. 149).

A intenção de Diderot parece ser positiva, pois o enciclopedista quer instruir uma classe social em ascensão econômica que buscava participação efetiva não apenas no cenário político francês, como também em seu cenário cultural. d’Alembert sugere a instalação de casas de Comédia em Genebra, movido pela influência e forte amizade que nutria por Voltaire<sup>3</sup>. Mas por admirar a cultura de seu povo, por preservar a harmonia que há entre Genebra com sua política e economia é que Rousseau desaprova essa proposta. A *Carta a d’Alembert* é uma dessas obras que demonstram a preocupação de um pensador com a cultura de seu Estado anunciando alguns dos efeitos negativos que a cultura iluminista<sup>4</sup> poderia ocasionar na relação homem e mundo como a perda de suas raízes regionais e a ruptura com a natureza. É por isso que esta obra chocou os grandes filósofos e redatores da *Encyclopédie* pela forma como

<sup>3</sup> Segundo Franklin de Mattos (1993, p. 174), Rousseau percebe que D’alembert, ao sugerir que os genebrinos repensassem a lei que proibia a instauração de casas de espetáculos na cidade está sendo influenciado pelas ideias do patriarca da enciclopédia, que alimentava o desejo de apresentar o seu teatro aristocrata francês para a República de Genebra.

<sup>4</sup> Ao qualificarem o teatro como um empreendimento benéfico e necessário para elevar o homem ao status de erudição e aperfeiçoamento moral e cívico, os enciclopedistas colocavam o espetáculo acima do homem e a relação com a cultura e local em que está inserido. Daí, Franklin de Matos salienta a importância da *Carta*, pois a obra de Rousseau consegue comprovar que o espetáculo não pode ser bom ou mau em um plano ontológico, nem pode se apresentar de maneira única para todas as culturas, inviabilizando a tendência etnocentrismo dos filósofos iluministas. Para Rousseau, há diversas cenas teatrais, muitas em conformidade com a cultura e o gosto de determinada civilização. O espetáculo não deve possuir o objetivo de modificar o comportamento de um povo. Nas palavras de Matos (1993, p. 175), “o teatro não tem o poder de alterar os costumes. Se pretende agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência”. Fato é que Rousseau, ao levantar a crítica ao espetáculo teatral e sua suposta finalidade educativa, acaba frustrando as ambições de enciclopedistas como Voltaire, que possuía o desejo de fundar uma casa de espetáculos em Genebra e de Diderot, interessado em estabelecer o seu novo gênero dramático na cena teatral do séc. XVIII, na tentativa de modernizar o espetáculo.

Rousseau critica os gêneros clássicos criados pelos gregos além de anunciar o comprometimento de um filósofo por sua pátria.

#### 4 Considerações Finais

Através desse artigo, buscou-se refletir acerca da análise de Rousseau sobre os efeitos que a cena teatral pode despertar em um público, através da sua crítica levantada na *Carta a d'Alembert*. Contra o verbete escrito por d'Alembert, Rousseau procurou desconstruir a imagem de que o espetáculo poderia transformar a vida de homens e mulheres para melhor, conduzindo-os a virtude. Para o filósofo, o espetáculo deve possuir o objetivo de agradar o seu público, e não de educá-lo. Ao levantar essa crítica, Rousseau informa que o teatro ao invés de melhorar, pode corromper a natureza do homem, germinando no âmago de sua existência, novos costumes e práticas, além de inclinar os mais propensos ao vício e a degeneração.

Curiosamente, Rousseau também demonstra o apreço e a preservação pela República de Genebra: Pátria de população pequena, de economia regular, mas que segundo o filósofo é capaz de despertar inveja em muitas das grandes nações da Europa, por sua riqueza natural e pela conduta de seu povo, que estima o trabalho e ignora os vícios. Os costumes do povo de Genebra são os mais saudáveis e admiráveis e Rousseau prima por tal preservação.

Daí a *Carta a d'Alembert* não só levanta a crítica do filósofo aos espetáculos, como anuncia a tendência etnocêntrica dos filósofos iluministas no trato com sociedades que não estão familiarizadas com a cultura do letramento aos moldes do iluminismo. Em tempos de globalização e estudos culturais, além de novas tendências que surgem na pós-modernidade como o *multi-culturalismo* de estudiosos como Stuart Hall, Rousseau conjectura reflexões sobre a forma como o progresso iluminista, ao tentar conduzir o ser humano ao aprimoramento de suas habilidades e a uma melhor convivência em sociedade, possa acarretar em perdas irreparáveis no que indica as práticas tradicionais de sua cidade além do conhecimento dos mitos e lendas que fundam seu estado, na tentativa de vivenciar os hábitos e a cultura em geral de uma nação dominante e influente. A globalização é um acontecimento capaz de proporcionar este resultado, e caso Rousseau estivesse entre nós, “provavelmente” não concordaria com alguns dos resultados provenientes deste fenômeno.

**REFERÊNCIAS**

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Os pensadores.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo, Fundação Editora UNESP, 1997.
- MATOS, Franklin de. **O filósofo e o Comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PRADO JÚNIOR, Bento. **A Retórica de Rousseau e outros Ensaio**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PISSARRA, Maria Constança Peres. A República Genebrina. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques; **Cartas escritas da montanha**. Tradução e notas: Maria Constança Peres Pissarra, et al. São Paulo: EDUC: UNESP, 2006, p. 11-67.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Carta a D'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução: Maria Ernantina Galvão. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Júlia ou a Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia Moretto. Campinas – São Paulo: HUCITEC, 1994.