

# DIFERENÇAS QUE SE IGUALAM: UM OLHAR SOBRE O PÚBLICO DE TEATRO EM ROUSSEAU E DIDEROT

Elaine de Souza Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho se refere à crítica ao teatro francês do século XVIII na visão de Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot. Como se entrecruzam as teorias desses dois filósofos acerca do teatro e sobre qual fundamento comum as suas concepções da cena teatral se opõem, são questões que suscitam e norteiam esse trabalho. A partir das obras, respectivamente de ambos filósofos: a Carta a d'Alembert sobre os espetáculos teatrais e o Paradoxo sobre o comediante, expomos elementos de ordem estética e moral que aproximam as ideias descritas nos dois textos concentrando-nos na perspectiva da formação do público e na função pedagógica do teatro de então.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cena teatral, função pedagógica, público, virtude, vício.

**RESUMEN:** Este artículo se refiere a una crítica de teatro del siglo XVIII francés en el punto de vista de Jean-Jacques Rousseau y Denis Diderot. ¿Cómo cruzan las teorías de estos dos filósofos sobre el teatro y un terreno común en el que sus concepciones de la escena teatral se oponen, son cuestiones que educar y guiar a este trabajo. De las obras de ambos filósofos, respectivamente: la Carta a D'Alembert sobre el teatro y la paradoja del comediante, exponen a los elementos de tratamiento estético y moral de las ideas descritas en los dos textos se centra en la idea de la formación del público y la función pedagógica de teatro de entonces.

**PALABRAS CLAVE:** Escena teatral de la función, pedagógica, la virtud pública, el vicio.

<sup>1</sup> Ilhéus/BA: UESC; graduada em filosofia e atriz; orientadora Carla Milani Damiano.

Antes de tudo, faz-se necessário primeiro, recordarmos sucintamente o período em que esses dois filósofos viveram, conhecido historicamente como ‘Século das Luzes’ ou Iluminismo (ou ainda Ilustração), no qual houve uma grande emancipação da razão em detrimento da ignorância e crenças que pré-dominavam até então. E em seguida, faremos uma breve apresentação de nossos dois personagens, e respectivamente de suas ideias a respeito dos efeitos teatrais sobre o público.

Havia uma busca predominante pelo conhecimento humano nessa ocasião, suscitando projetos ousados, como por exemplo, o da *Encyclopédie Française*<sup>2</sup>, que tinha como coordenadores Diderot e d’Alembert.

Aquele era um privilegiado momento histórico cuja atividade do filósofo era medida por sua intervenção na vida social. A questão dos espetáculos que há muito já se discutia, de modo geral, oscilava então entre o partido dos devotos e o dos filósofos, ou mais especificamente os que defendiam o contágio das paixões representadas no palco pelos espectadores, e uma tradição filosófica que sugeria a purificação (catarse) dos vícios por meio dos espetáculos. Assim como a filosofia pretendia exorcizar a superstição e os preconceitos, o teatro era tido como aquele que devia esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e a odiar o vício.

Jean-Jacques Rousseau é conhecido pelo seu método filosófico dicotômico, ou paradoxal. Neste tema específico que aqui tratamos, essa dualidade se evidencia como um jogo de oposição entre uma sociedade corrompida pelos espetáculos teatrais (e outras formas de representação), versus uma sociedade livre dos efeitos corruptores da cena teatral, nessa última, o único espetáculo possível, segundo esse filósofo, é aquele em que o próprio espectador é o espetáculo, ou seja: as festas populares.

A ‘Carta a D’Alembert sobre os espetáculos teatrais’, escrita por Rousseau nasceu em resposta a um Verbetes sobre Teatro escrito na Enciclopédia por D’Alembert, onde este último exaltava as qualidades do Teatro e sugeria inaugurar uma companhia de comediantes em Genebra. Na referida Carta, o autor desfere toda sua crítica e desprezo ao teatro francês daquele século e expressa meticulosamente as razões para não se fundar uma companhia de teatro em sua cidade natal, bem como atribui aos jogos e espetáculo cívicos uma importância pedagógica em oposição aos espetáculos teatrais produzidos na época.

Para Rousseau, o teatro não tem propriamente um compromisso com a virtude, mas sim com a paixão e o gosto do público. Sendo os espetáculos feitos para o povo, só ao analisar seus efeitos sobre ele, é que será possível determinar suas qualidades. Para esse filósofo, para agradar o público, os espetáculos são feitos de modo a acentuar as inclinações dos homens, quando seria preciso, ao contrário, haver espetáculos que moderassem essas inclinações. Sobre a suposta expurgação dos sentimentos de terror e piedade suscitados pela tragédia, Rousseau descreve que essa piedade seria uma emoção passageira e vã, que não dura mais tempo do que a ilusão que a produziu, sendo dessa forma, um sentimento estéril e incapaz de produzir algum ato de humanidade.

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 o que deve a 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, 1993, p.46-47).

Os espetáculos, para Rousseau, constituem um processo enfraquecedor do amor-de-si<sup>3</sup> e que,

<sup>2</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* foi um projeto dirigido inicialmente por Denis Diderot e por ele finalizado, dividindo a edição com Jean Le Rond d’Alembert. A Enciclopédia foi publicada na França, no século XVIII. Os volumes somam ao todo 28, com 71.818 verbetes e 2.885 ilustrações. Rousseau participou desse projeto escrevendo todos os verbetes sobre música. Contribuíram também, filósofos como Voltaire e Montesquieu.

<sup>3</sup> Em O Discurso da desigualdade social, Rousseau se refere ao amor próprio como o primeiro encadeador da desigualdade social. “O amor-próprio acaba por desalojar o AMOR DE SI MESMO, substituindo o bem inato e sereno que caracteriza este último pelo bem enganoso e ilusório que consiste



discordando de Aristóteles acerca da sua ideia de catarse, não pode servir de instrumento de educação pública. Como Platão, Rousseau julga que, por meio da mimesis, a percepção humana se enfraquece. O público, submetido a uma ilusão, sofre uma espécie de “abuso” dos sentidos. O resultado perverso desse abuso é tornar o homem incapaz de julgar. O entendimento de mimesis, nesse caso, segue o raciocínio de Platão e Aristóteles, ao afirmar que a mimesis é parte da natureza humana. A diferença é que, ao seguir seu próprio pressuposto em relação à natureza humana ou ao estado de natureza, Rousseau acrescenta que essa capacidade inata de estabelecer relações miméticas degenerou em vício na sociedade.

Rousseau sugere na sua teoria acerca do teatro muito mais que a “injusta” querela que as Igrejas levantavam contra o teatro e os comediantes, ele sugere um deslocamento do ponto de vista que norteia a polêmica sobre o teatro, a do cidadão, pois conclui que, nada de definitivo havia sido provado sobre os efeitos do teatro, e que essas disputas só ocorriam na esfera dos eclesiásticos e dos mundanos, necessitando, por isso, de uma nova perspectiva.

Denis Diderot, por sua vez, foi autor e crítico de peças de teatro seguidas, respectivamente, de fundamentos teóricos sobre a cena teatral. Para esse filósofo, a vocação utilitária ou pedagógica da arte vem fundada pelo axioma que liga substancialmente o verdadeiro, o bom e o belo, e não por acaso o belo é o último termo que se subordina aos demais, derivação derradeira dos dois precedentes.

É, portanto, por princípio, afastada a ideia de que uma forma qualquer de arte possa conservar algum valor se entrar em conflito com a virtude: a imitação da bela natureza é, por assim dizer, espontaneamente moral, mesmo se nem sempre obedece à decência e aos bons costumes – não há valores puramente estéticos. É com o mesmo tom virtu-

oso que Rousseau e Diderot traçam assim limites “naturais” para a arte e superestimam a eficácia corruptora das formas patológicas da imitação, a representação do vício (ou do contranatural) aparecendo como causa necessária da falta de moral.

Se Rousseau entendia que o teatro deveria conciliar prazer e utilidade, percebemos que essa visão se aproxima bastante da reforma que Diderot desejava introduzir na cena teatral. Não se trata de um cacoete moralizante, ou de uma convicção pessoal, mas de um pressuposto que ambos partilhavam com todos os contemporâneos, mesmo que cada qual o expressasse e o assumisse à sua maneira.

Tanto quanto os demais iluministas, Diderot tinha por objetivo utilizar o teatro à serviço da Ilustração, afinal, os homens precisavam ser esclarecidos e, o teatro, segundo ele, poderia servir a esse fim pedagógico. Mas para alcançar seu intento, a cena teatral necessitava de uma força capaz de transformar a sensibilidade do espectador, o que, segundo suas observações, não acontecia e só seria possível, a partir de uma renovação da cena francesa, uma vez que essa estava dominada pela tragédia e comédia clássicas, que, segundo o filósofo, eram incapazes de promover uma transformação sob o espectador a ponto de ensiná-los a amar a virtude e odiar o vício, já que esses gêneros clássicos não eram capazes de mostrar a natureza humana em sua completude, pois a tragédia escondia essa natureza sob a pompa do manto real e a comédia a disfarçava sob a roupagem do ridículo. Foram essas reflexões sobre o teatro que o levaram a fixar limites para um novo gênero: o drama burguês.

Rousseau deve e divide com Diderot a crítica moral do teatro francês de seu século. Para compreender a cumplicidade que há entre a cena e seu público, esses dois autores constroem o fundamento sociológico da separação dos estilos, evidenciando a distância entre a linguagem da tragédia e da comédia. O momento em que suas análises se igualam, está na descrição da cena como corruptora da poesia dramática, além do encontro afinado de ambos ao quererem afirmar um bom uso do teatro num mundo corrompido.

Dessa forma, concluímos que é em novos termos que se coloca então a questão do teatro e, principalmente, por uma mudança do próprio teatro como realidade social. Resumindo: mudança

---

em obter odioso domínio pessoal sobre outrem. De acordo com essa explicação, Rousseau tende a ver o amor-próprio como, acima de tudo, a fonte de corrupção e sofrimento pessoais, e de perversidade social. Quando ele diz, com frequência, que o homem é bom por natureza, mas corrompido pela sociedade, o que tem em mente é o fato de que o contato social põe em relevo o amor-próprio e reforça e amplia sua influência (DENT, 1992, p.40)

e abertura do público, o teatro no século XVIII se torna um dos lugares privilegiados da propagação e publicidade das Luzes. Por conta do próprio declínio da Igreja e da ascensão da burguesia, o teatro, 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*.

Portanto, o julgamento sobre as formas históricas do teatro e o diagnóstico da degradação dos espetáculos na modernidade é o que há de comum entre esses dois filósofos, o hiato que separa o possível do real na ótica prospectiva da estética de Diderot é o que descaracteriza a semelhança entre o pensamento de ambos os autores, pois depois de ter condenado moralmente o teatro, Diderot tenta suprimi-lo ao garantir que este, embora ainda não fosse, poderia vir a servir como uma espécie de meio para a instrução pública a depender da genialidade empregada em novos gêneros de peças. O que o desvia da novidade do argumento de Rousseau, é a compreensão de que este último não ignora a distinção entre o possível e o real, mas a ideia de um novo gênero que alcance a perfectibilidade do teatro é tratada na *Carta a d'Alembert* como um elemento móvel da historicidade que ele prefere colocar a deriva, pois é o corpo social que escolhe sua linguagem, e o gênio nada pode contra as normas que cada estrutura histórica observa.

## REFERÊNCIAS:

- ARISÓTELES. *Poética*. Trad., Pref., introd., Com., Apend. De Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- DIDEROT, David. *Obras II. Estética, poética e contos: Paradoxo sobre o comediante*. Org. e Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. 376 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

## Intérpretes

- DAMIÃO, Carla Milani. *Filosofia e educação*. Ilhéus, Editus, 2009.
- DENT, N.J.H. *Dicionário Rousseau*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *O paradoxo do espetáculo: Política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *O iluminismo e os reis filósofos*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: FTD, 1989.
- FREITAS, Jacira. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. 1. ed. São Paulo: Humanitas - FFLCH/USP, 2003.
- MATOS, Franklin de. *Introdução teatro e amor-próprio*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- PRADO, Bento Júnior. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

