

Rosseau, o teatro, a festa e Narciso

LUIZ ROBERTO SALINAS FORTES

É preciso imaginar Jean-Jacques aproximando-se a medo deste instrumento explosivo. Em primeiro lugar, verdadeiro fascínio. Ele quer ser um autor famoso: escreve então "Narciso". Quer, seja como for, ingressar e triunfar no mundo do teatro e chega até mesmo a buscar, a certa altura, a proteção ou a orientação de Marivaux, ao qual submete a sua peça.

Ao mesmo tempo, porém, o temor. Não seria o teatro uma perigosa invenção, cujos poderes, uma vez despertados, conduziriam a um incontrolável processo de artificialização?

Eis-nos, de qualquer modo, diante de um obsessivo do teatro, pelo menos durante uma longa parte da sua vida atribulada. No "Êmile" formigam as referências ao teatro, aos espetáculos, aos jogos, às festas, às danças, à cena, à pantomima, ao charlatão da feira. Eis uma delas, que nos coloca em presença da *essência da arte*:

"L'homme est *imitateur*, l'animal même l'est; le gout de l'imitation est de la nature bien ordonnée, mais dégénère en vice dans la société. Le singe imite l'homme qu'il craint, et n'imité pas les animaux qu'il méprise; il juge bon ce qui fait un être meilleur que lui. Parmi nous, au contraire, nos *Arlequins* de toute espèce imitent le beau pour le dégrader, pour le rendre ridicule; ils cherchent dans le sentiment de leur bassesse à s'égaliser ce qui vaut mieux qu'eux, ou s'ils s'efforcent d'imiter ce qu'ils admirent on voit dans le choix des objets le *faux gout* des imitateurs; ils veulent bien plus en imposer aux autres ou faire applaudir leur talent que se rendre meilleurs ou plus sages. Le fonde-

ment de l'imitation parmi nous vient du désir de se *transporter toujours hors de soi*" ("Émile", in *O. C.*, Pléiade, t. IV, p. 340).¹

* * *

Eis que soam três surdas pancadas. As cortinas se abrem, as luzes da platéia 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?²

(1) O paradoxo da condição humana se exprime também nessa ambivalência própria à "imitação", capacidade que se acha no fundamento de toda arte, de todo artifício. É por ela que nos perdemos, mas sem ela não chegamos a ter acesso ao estatuto propriamente humano.

Quanto à *mimesis* do ponto de vista propriamente da estética teatral, é conveniente lembrar a atenção que Rousseau dedica ao problema quando se propõe a responder ao verbete "Genebra" de d'Alembert. Em uma das edições do século passado das suas obras completas figura um escrito intitulado: *De l'imitation théâtrale*. O subtítulo diz: "Essai tiré des Dialogues de Platon". O texto foi redigido por Rousseau quando preparava a "Carta a d'Alembert". Trata-se de um resumo em forma de "discours suivi" de alguns textos de Platão sobre o tema, especialmente do Livro II das *Leis* e do Livro X da *República*.

Mas, consideremos por um instante um autor bem próximo do cidadão de Genebra:

"Il n'est peut-être aucun objet — lemos neste texto — qui puisse affecter nôtre âme, sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d'architecture ou de peinture, une composition de musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours, toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s'excite nécessairement par la contemplation de l'idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu'il n'y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu'on appelle ordinairement *perceptions sensibles*, et dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne, naît de l'ordre ou du désordre, de l'arrangement ou défaut de symétrie, de l'*imitation* ou de la *bizarrierie* qu'on remarque dans les objets, et non des idées simples de la couleur, du son et de l'étendue, considérées solidairement." (Diderot: "Tratado do Belo", in *Oeuvres*, "Pléiade", pp. 1078-9). Muito século XVIII também. Mas, provavelmente, uma outra estética...

(2) A chamada "cena à italiana" é que é objeto da crítica elaborada na "Carta a d'Alembert". Jean Duvignand assim a define: "Close, cubique, fermée par un rideau et dont tous les plans successifs convergent vers un fond, une perspective en profondeur qui attire l'oeil vers un point infini, cette scène offre un éclair de surprise, assimilable à

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

un tableau, qui donne à voir l'action et la situation humaine selon une succession de scènes déduites les unes des autres" (*Les Ombres Collectives*, p. 64).

Consideremos, por outro lado, o que nos diz a respeito dessa modalidade de espetáculo um outro importante historiador do período.

"L'opéra est associé en outre à une innovation capitale de l'Italie baroque: *la scène d'illusion*. C'est sur une scène éloignée du public, isolée par le proscenium et la fosse de l'orchestre, que le poème musical déroule son spectacle conventionnel. C'est en Italie, en Italie toujours, que le théâtre a pris au XVII^e siècle la forme que le XVIII^e siècle a, pour l'essentiel, à quelques aménagements près, reçue et léguée au XIX^e..." (Pierre Channu, *L'Europe des Lumières*).

Comentando a interpretação de um autor que busca explicar essa mutação pela paixão da "ostentação" própria a essa sociedade, Channu diz ainda: "Se borner à cette constatation serait sans doute rester à la surface des choses. La signification de la mutation au XVII^e de l'espace théâtral est vraisemblablement beaucoup plus profonde. La scène et la salle s'achèvent de former au XVIII^e siècle, lorsqu'en 1759 à Paris le dernier vestige de l'interpénétration disparaît avec les baguettes de scène, deux mondes résolument séparés. *A l'heure d'une connaissance phénoménologique, la scène est à l'image du monde dont le savant ne saisit qu'un reflet*; entre le public et la scène, *la distance* est tout autant projection de l'espace social dans une société d'ordres dont l'éventail est largement ouvert. *On peut contester cette assimilation rapide de l'espace privilégié du spectacle à la structure mathématique abstraite de l'univers infini, totalement insaisissable dans son essence*; mais une chose est sûre: ce qui se passe sur la scène, les techniques que l'art de l'ingénieur met au point grâce à la connaissance d'une géométrie physique de la lumière, inspire l'architecte du baroque religieux. Les auteurs des *transparentes*, les architectes des grandes basiliques baroques ont tiré profit des leçons de la scène italienne. *On peut même se demander dans quelle mesure la philosophie mécaniste de l'univers n'a pas bénéficié, au même titre que de l'art de l'ingénieur, de l'art de l'ingénieur de la scène, le machiniste créateur d'illusion. L'éducation phénoménologique des Lumières passe par l'opéra, microcosme de l'univers mécaniste, dépourvu, comme le théâtre d'illusion, de toute réalité essentielle*" (Channu, *op. cit.*, p. 399-400).

A ópera e o teatro como microcosmos do universo: analogia sem dúvida também válida para Rousseau, para o qual também não é possível penetrar na essência do real. Mas essas artes são também imitações do universo social, onde também há um ilusionismo essencial. Ora, o que parece fazer a novidade de Rousseau não seria justamente o fato de que busca dissociar estes dois universos? Trata-se, para ele, de denunciar e eliminar a velha cumplicidade estabelecida entre as duas representações: a da "physis" e a da sociedade. No primeiro caso, com efeito, a "distância" entre espetáculo e espectador está fundada em razão, já que o homem não é o produtor do espetáculo. No segundo caso, ao contrário, trata-se justamente de eliminar esta distância e de fazer do espectador, ao mesmo tempo, o produtor do espetáculo. Achamo-nos diante de duas ordens radicalmente distintas. Na ordem da Natureza somos apenas partes "naturadas". Na ordem social, ao contrário, devemos ser promovidos a participantes, a partes "naturantes".

ilusão de realidade. As coisas se passam, por conseguinte, neste palco real como se a faculdade inata do homem de “empregar os seus órgãos” para a comunicação de suas idéias (p. 39 do “Ensaio sobre as Línguas”), ou seja, sua capacidade de produzir signos substitutivos ou sua faculdade de artifício, fundada na sua liberdade, fosse levada ao paroxismo. Não é de se admirar que o nosso profeta experiente, diante dessa apoteose da *mimesis*, sentimentos intensos e ambíguos.

Prestemos atenção ao sortilégio. Percebemos desde logo, por exemplo, a presença de dois personagens distintos formando dois pólos opostos entre os quais se esboça um conflito: o primeiro se chama, por exemplo, Alceste; o segundo, Filinto. Os dois discutem. Alceste vituperava Filinto, censurando sua “hipocrisia”, pois acaba de surpreendê-lo no ato de oferecer, através de gestos e palavras empoladas, “testemunhos de ternura” e “protestações” de amizade a um completo desconhecido. Entre solene e indignado, Alceste exclama: “Quero que sejamos sinceros e que um homem de honra não deixe escapar nenhuma palavra que não parta do coração”.

Como poderia o autor de “Narcisse” ficar indiferente diante de uma tal intriga? Sua admiração por Molière, “des talents duquel je suis plus l’admirateur que personne” (p. 93), seu fascínio pelo *Misanthrope*, “qu’on reconnaît unanimement pour son chef-d’oeuvre” (p. 96), explicam o enorme espaço dedicado à análise deste texto, assim como o brilho dessas páginas antológicas de “crítica” teatral que ocupam um lugar central na “Carta a d’Alembert”. Não é por acaso que a peça é escolhida como exemplo. Exemplar, de fato, sob múltiplos aspectos. O próprio tema de *Misanthrope* não é justamente um dos objetos de meditação preferidos por esse grande solitário?

Por que então a condenação da proposta de d’Alembert?

Ao longo da “Carta a d’Alembert” não poderá deixar de se revelar a ambivalência do juízo sobre o teatro. Só o leitor superficial ou de má-fé verá nela apenas a atitude moralista de alguém que repudia os espetáculos e, contra os “philosophes”, não hesita em se aliar à tradição dos “écrivains eclesiastiques” (p. 119), que remonta até Pascal, passando por Bossuet e Fénelon. Leitura insustentável, como já mostraram comentadores categorizados. Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista.³ Apa-

(3) Em um texto da “última resposta” às objeções ao primeiro “Discurso”, vemos, aliás, uma condenação nítida do *moralismo* e dos “castos ouvidos” aos quais, hipocritamente, tudo fere. E isso, curiosamente, a propósito do teatro e de Molière:

rentemente trata-se da expressão de uma força reativa ou defensiva ou até mesmo “reacionária”. O ex-dramaturgo sem sucesso, reagindo contra a disseminação das “luzes” na sua cidade de origem, por um movimento de puro ressentimento... Mas, a uma leitura mais atenta, percebemos desde logo que a atitude não é meramente reativa, mas contém elementos ou aspectos de uma grande novidade — por que não? — “revolucionária”.

Posterior aos dois “discursos”, mas anterior ao “Contrato” e ao “Emílio”, assim como evidentemente às “Considerações”, esta carta revela, por outro lado, posições análogas às que são expressas nestas outras obras. Sua leitura vai permitir-nos, assim, completar o estudo da representação e a teoria do espetáculo, uma vez que o teatro é aqui diretamente tematizado. Depois de definida a sua situação na cadeia dos meios de expressão e depois de definido seu lugar no contexto da prática político-social, poderemos então examiná-lo por si mesmo. A carta, além disso, não se limita à análise do teatro e à condenação de sua introdução em Genebra, mas também faz a apologia de um espetáculo próprio a Genebra, mais próximo da festa cívica. Uma certa modalidade de espetáculos é preferida a outra. Examinando tanto a condenação do teatro, da “cena à italiana”, quanto o elogio da festa, veremos como se acha em operação a mesma lógica já anteriormente definida. Assim como o teatro clássico francês, cuja introdução em Genebra se quer evitar, será a *representação* no seu mais alto grau de intensidade, na qual é completa a separação espectador-espetáculo, a festa constituirá o mínimo possível de espetáculo ou o grau zero da representação. O próprio fenômeno do espetáculo, de cujo modelo se retiram categorias para se pensar a vida social, é avaliado segundo estas mesmas categorias e estes mesmos esquemas e submetido ao mesmo instrumento de medida.⁴

“Je n'assiste jamais à la représentation d'une Comédie de Molière que je n'admire la délicatesse des spectateurs. Un mot un peu libre, une expression plutôt grossière qu'obscène, tout blesse leurs chastes oreilles; et je ne doute nullement que les plus corrompus ne soient toujours les plus scandalisés. Cependant si l'on comparait les moeurs du siècle de Molière avec celles du nôtre, quelqu'un croira-t-il que le résultat fût à l'avantage de celui-ci? Quand l'imagination est une fois salie, tout devient pour elle un *sujet de scandale*; quand on n'a plus rien de bon que *l'extérieur*, on redouble tous les soins pour le conserver” (O. C., Pléiade, t. III, p. 73).

(4) Por sua vez, a definição do talento do comediante, formulada na “Lettre”, poderia valer igualmente para o homem social. “Qu'est-ce que le talent du comédien? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi

Antes de retomarmos as análises relativas ao teatro francês e antes de nos determos nesta "poética" dos espetáculos, devemos ter em mente o contexto histórico preciso dentro do qual se insere este texto. Não podemos nos esquecer de que a carta é o lance decisivo na ruptura com o partido dos "philosophes".⁵ Na última carta a Malesherbes lemos, por exemplo, a seguinte referência à nossa carta: "C'est quelque chose d'avoir pu contribuer à empêcher ou différer au moins dans ma patrie l'établissement pernicieux que pour faire sa cour à Voltaire à nos dépens d'Alembert voulait qu'on fit parmi nous" (*O. C.*, Pléiade, t. I, p. 1143). É Voltaire, assim, que parece principalmente visado através d'Alembert. Não é por acaso, por outro lado, que uma de suas peças será igualmente submetida a uma longa análise, como veremos. Constituindo-se numa confrontação direta com os "philosophes", explicitamente visados, esta carta tem um valor estratégico e é, de todos os escritos de Rousseau, o exemplo típico de uma ação política por meio da escrita. Na querela em torno dos espetáculos acha-se em jogo muito mais do que os espetáculos. Ou então, poderíamos pensar que na questão dos espetáculos acha-se em jogo muito mais do que aquilo que se acharia normalmente contido dentro das fronteiras de uma poética. Não seria, em última instância, a intransigência e o radicalismo deste "panfleto", uma consequência da visão do teatro francês como um cavalo de Tróia do partido dos "philosophes"? Os interesses da polêmica, por outro lado, não comprometeriam a própria isenção do autor no exame objetivo dos espetáculos?

* * *

naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui" ("*Lettre*", *idem, ibidem*, p. 163).

(5) No Livro X das "Confissões" são narradas a história e a circunstância da composição da carta e o autor não deixa de evocar o "manège de séduction" da sua pátria a que teriam se lançado, na ocasião, esses comediantes-filósofos.

Em todo o texto, porém, há uma presença-ausência significativa: a do amigo. Brilha pela ausência o outro ilustre amigo, autor de tantas peças literárias — e teatrais — que o autor da "Carta" que estamos examinando não chega a analisar, como faz com as peças dos "clássicos" franceses e do seu "mestre" Voltaire. O leitor já percebeu que nos referimos a Diderot. Dificuldade de falar do amigo com o qual no exato momento está rompendo publicamente? Muito provavelmente. Uma tal investigação, que também foge às disponibilidades atuais, permitir-nos-ia, sem dúvida, esclarecer um pouco mais os impenetráveis caminhos da "Aufklärung", como diria o professor Lebrun.

Seria possível, contudo, considerar a discussão a respeito da possibilidade ou não de se aperfeiçoar o teatro como uma polêmica implícita dirigida contra Diderot.

É fácil perceber as principais articulações do texto. Ele se divide em duas partes principais, se deixamos de lado a pequena discussão introdutória sobre o "socinianismo" dos pastores de Genebra e que talvez tenha muito maior relação com a nossa questão do que parece. Por enquanto, consideremos a questão principal, a dos espetáculos. Ela é tratada exaustivamente em dois momentos bem distintos. Para designá-los tomemos de empréstimo as expressões do contemporâneo do autor, o genebrino pastor Vernet: "Ele estendeu seu assunto a ponto de abraçar duas questões diferentes, uma geral, sobre os perigos do teatro, a outra particular, sobre a não-conveniência de um teatro em Genebra" ("Lettres Critiques d'un Voyageur Anglais", citado por M. Fuchs na introdução à "Lettre" da edição de Droz, Lille, 1948). Com efeito, até à página 183, o autor trata longamente do teatro e dos seus efeitos em geral, tomando como principal exemplo e modelo o teatro francês. A segunda parte inicia-se com o seguinte parágrafo: "Si j'ai resté si longtemps dans les termes de la proposition générale, ce n'est pas que je n'eusse eu plus d'avantage encore à l'appliquer précisément à la ville de Genève; mais la repugnance de mettre mes concitoyens sur la scène m'a fait différer autant que j'ai pu de parler de nous. Il y faut pourtant venir à la fin, et je n'aurais rempli qu'imparfaitement ma tâche, si je ne cherchais, sur notre situation particulière, ce qui résultera de l'établissement d'un théâtre dans notre ville, au cas que votre avis et vos raisons déterminent le gouvernement à l'y souffrir" (p. 183). Desde já, por conseguinte, é possível perceber que não se trata de uma condenação ou de uma aprovação em termos absolutos dos espetáculos. A mesma lógica da ambivalência, cujos princípios tentamos desenvolver nos capítulos anteriores, implica que o teatro e os espetáculos sejam avaliados sempre na sua *relação* com contextos históricos determinados ou com realidades sociais concretas. É assim, pois, que, na primeira parte, o teatro examinado é efetivamente um teatro bem concreto, ou seja, o teatro francês contemporâneo e o teatro francês clássico. De acordo com esta lógica, o teatro poderá ser julgado bom ou mal ao mesmo tempo, dependendo do contexto histórico-social considerado: será bom para um determinado povo e mal para outro. "Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romains aux peuples corrompus": assim se inicia o prefácio da "Nouvelle Héloïse". Em Paris, o teatro, assim como a monarquia, são convenientes. Será que o seriam igualmente em uma pequena cidade e para uma pequena República? Eis o quadro mais geral dentro do qual se desenvolve a argumentação do texto. Para acompanhá-lo, comecemos por analisar a primeira parte.

Também aí poderemos distinguir dois momentos principais: Rousseau examina primeiramente os efeitos do teatro quanto às “coisas representadas”, quanto ao conteúdo deste gênero de espetáculo e, em seguida, analisa outros efeitos, “não menos necessários, que se referem diretamente à cena e aos personagens representantes...” (p. 129). Consideremos as coisas representadas.

Para julgar da validade ou não da proposta de d'Alembert de “estabelecer um teatro de comédia em Genebra” (p. 64), o autor se vê obrigado a remontar a uma questão mais geral, a dos efeitos do teatro e, mais ainda, dos espetáculos em geral. Pela primeira vez enfrenta diretamente a questão. É verdade que, na correlação estabelecida no primeiro “discurso” entre as ciências e as artes e a corrupção dos costumes, os efeitos mais gerais dos espetáculos, como fato cultural da civilização, acham-se forçosa e indiretamente fixados. As referências explícitas naquele texto aos espetáculos são mínimas: Rousseau nos fala da “perfection de nos arts”, da “bienséance de nos spectacles”, que dariam a um observador estrangeiro uma falsa idéia sobre a realidade dos nossos costumes. Mais adiante, faz uma referência a Voltaire, para assinalar uma *lei* própria do gênero, que na “Lettre” será amplamente discutida, e de acordo com a qual haveria uma tirania exercida sobre os autores pelo gosto médio do público. Diz Rousseau: “Dites-nous, célèbre Arouet, combien vous avez sacrifié de beautés mâles et fortes à notre fausse délicatesse! et combien l'esprit de galanterie, si fertile en petites choses, vous en a coutés des grandes!” (O. C., Pléiade, t. III, p. 21 e pp. 257-8, ed. 10/18). Seja como for, falta examinar os espetáculos neles mesmos. A “carta” poderia ser vista assim — embora não seja apenas isto — como uma complementação e especificação do primeiro “discurso”, como a ocasião para a aplicação ao caso específico dos espetáculos do princípio geral do comportamento das artes anteriormente fixado: o primeiro “coup d'oeil” é apenas a exposição da consequência mais geral estabelecida. Depois de enunciada a questão e antes do início da análise, o autor toma distância ainda em relação aos dois “partidos”, às duas seitas que disputam em torno da questão: as “gens d'Église” e as “gens du monde”, contra cujos “preconceitos” (p. 65) opostos trata justamente de se situar.⁶ Uma tal designação dos partidos

(6) Indispensável aqui a referência aos “dois partidos” que são criticados na “Profissão de Fé”: o partido “philosophiste” e o partido dos fanáticos. Ver nota à p. 632, O. C., Pléiade, t. IV.

equivale a propor que a discussão se processe em um terreno mais “filosófico”: desqualificação das tomadas de posição radicais pró ou contra o teatro e proposta de um exame da questão no silêncio das paixões. Mas até que ponto o autor não faz aqui simplesmente a defesa dos “preconceitos” da sua pátria? Preconceitos contra preconceitos: não seriam todos equivalentes? Aí talvez é que a questão da “intolerância”, abordada no início da carta, ganha um sentido mais preciso e uma relação mais estreita com toda a discussão que vem a seguir. Pois o início da “carta” poderia ser lido como uma declaração de princípios antidogmática e anti-sectária, ou seja, a uma determinação preliminar, antes de iniciada a polêmica, das condições que devem presidir a toda controvérsia. Assim, ganha um relevo especial, a seguinte nota: “Je crois voir un principe qui, bien démontré comme il pourrait l’être, arracherait à l’instant les armes des mains à l’intolérant et au superstitieux, et calmerait cette fureur de faire des prosélytes qui semble animer les incrédules. C’est que la raison humaine n’a pas de *mesure commune* bien déterminée, et qu’il est injuste à tout *homme de donner la sienne pour règle à celle des autres*”. A razão é o instrumento comum aos homens; instrumento de medida, como vimos. Mas não existe nua. Ela tem formas específicas: “Les têtes se forment sur les langages, les pensées prennent la teinte des idiomes, la raison seule est commune, l’esprit en chaque langue a sa forme particulière...” (“*Émile*”, *O. C.*, Pléiade, t. IV, p. 346). O que Rousseau aqui nos propõe não é, pois, a aceitação das diferenças, da alteridade do outro, que os sectários, pretendendo impor sua razão a todos, querem suprimir? Certo. Talvez sua posição seja apenas a expressão de preconceitos da sua “pátria”. Mas a diferença entre ele e os sectários não estaria na sua recusa em impô-los?

Em acordo perfeito com essa posição, enuncia-se, em um texto capital, tanto pela sua concisão quanto pela sua clareza, o princípio fundamental que desqualifica a polêmica sectária, e sobre o qual vão se assentar as “primeiras observações” e as conseqüências sobre os efeitos do espetáculo: “Perguntar se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos — diz o autor — é formular uma questão muito vaga; é examinar uma relação antes de ter fixado os termos”. É necessário por conseguinte fixar os termos da relação: espetáculos, de um lado, e povos, de outro: “Les spectacles sont faits pour le peuple, et ce n’est que par leurs effets sur lui qu’on peut déterminer leurs qualités absolues”. Ora, ambos os termos da relação podem variar indefinidamente: “Il peut y avoir des spectacles d’une infinité d’espèces; il y a de peuple a peuple une prodigieuse diversité de moeurs, de tempéraments, de caractères”. Por conseguinte, os efeitos dos espetáculos variam e os espe-

táculos são necessariamente susceptíveis de avaliações diferentes. Assim como os “espíritos” se particularizam, os homens também se modificam em função das circunstâncias de tempo e de lugar: “L’homme est un, je l’avoue; mais l’homme modifié par les religions, par les gouvernements, par les lois, par les coutumes, par les préjugés, par les climats, devient si différent de lui-même qu’il ne faut plus chercher parmi nous ce qui est bon aux hommes en général, mais ce qui leur est bon dans tel temps ou dans tel pays: ainsi les pièces de Ménandre, faites pour le théâtre d’Athènes, étaient déplacées sur celui de Rome; ainsi les combats des gladiateurs, qui, sous la République, animaient le courage et la valeur des Romains, n’inspiraient, sous les Empereurs, à la populace de Rome, que l’amour du sang et la cruauté: du même objet offert au même peuple en différents temps, il apprit d’abord à mépriser sa vie, et ensuite a se jouer de celle d’autrui” (pp. 66-8). Assim, o gênero espetáculo compreende numerosas espécies, como numerosas são as “espécies” de povo. Haverá certas espécies dos primeiros mais adequadas e convenientes a certas figuras dos segundos. Sabemos já qual a lei de variação dos povos; como então variam os espetáculos? Questão análoga, como vemos, à relativa às *formas* de governo e às diferenças ou variedades das línguas. Mas o que é afinal um espetáculo? Um espetáculo é um “divertimento”, dizia o autor no momento em que lançava um primeiro “coup d’oeil” sobre o assunto. Assim como as artes em geral, ele se dirige ao nosso prazer, destina-se a causar prazer. Obnubilada pela questão moral, a “poética” propriamente dita da “Lettre” parece se deter aí. Mas o que é em si mesmo um espetáculo? O moralismo rousseauiano não parece compatível com uma tal questão. Mas, não nos precipitemos. Antes de acompanhar a análise do espetáculo tanto no seu conteúdo quanto na sua forma, consideremos a resposta ainda vaga e geral: trata-se de um *divertimento*. Divertimento, ao que parece, sem nenhuma utilidade. Mas tal caracterização não contraria brutalmente a visão sobre o papel dos espetáculos, dos jogos e das “instituições ociosas” na formação dos costumes e no estímulo ao patriotismo que vimos exposta nas “Considerações”? O prosseguimento da leitura talvez nos forneça uma resposta à questão.

Determinada, assim, a inserção social dos espetáculos, a análise procederá a uma distinção: as coisas representadas e os meios representantes. O primeiro aspecto será esquadrihado igualmente segundo um duplo movimento de análise. Primeiro, serão determinados em geral os princípios que regem a seleção daquilo que se representa, assim como a ação específica do representado, daquilo que é mostrado, sobre

o espectador. Em seguida, estes princípios serão comprovados pela aplicação ao teatro francês (p. 82), analisado primeiro em tese e em seguida através de alguns exemplos concretos, escolhidos a fim de fornecer deste teatro uma amostragem exaustiva: primeiro, três obras contemporâneas — “Catilina”, “Atreu” e o “Maomé” de Voltaire; depois uma comédia (*O Misanthropo*) e uma tragédia (*Berenice*) clássicas, além de *Zaire*.

O que é que nos mostram os espetáculos? A escolha do tema, dos personagens, da intriga ou dos valores transmitidos não se deve ao capricho ou ao arbítrio da imaginação criadora do seu autor. Aqui também a criação imaginária se acha submetida a uma lei constrangedora: o que determina a escolha de tal ou tal tema é o *prazer* que pode causar. O teatro e o espetáculo são uma espécie da “Art de Plaire”, e sua função é causar prazer. Ora, o que causa prazer para uns não causa para outros. Os gostos variam entre os homens e de nação para nação, assim como as “paixões”, os “caracteres” e os “temperamentos”. Submetido a um “princípio de prazer”, os espetáculos variarão, por conseguinte, em função das diferentes qualificações que o prazer é suscetível de receber. A “cena” será definida, assim, em geral, como um “quadro das paixões humanas” (p. 68). Mas aqui se impõe necessariamente uma questão: que prazer podem causar as tragédias? Em quase todas as tragédias francesas, diz Rousseau, encontramos “monstros abomináveis e ações atrozés” (p. 90). Que prazer causam tais espetáculos? Seria o princípio do prazer válido exclusivamente para as comédias? Mas os prazeres, como as paixões, são igualmente variáveis, e o agradável depende de escolhas culturais.

Esta é a lei geral. Os espetáculos serão, por conseguinte, apenas uma sombra, uma projeção, um espelho, um reflexo dos costumes de um povo. Há formas diferentes de espetáculo como há formas diferentes de língua. Na base do espetáculo há um fenômeno de identificação: “on ne saurait se mettre à la place de gens qui ne vous ressemblent point” (p. 70). Os autores nada mais fazem do que “seguir o sentimento do público” (p. 69). Independentemente do seu valor moral ou não, os espetáculos são então definidos como fatos culturais condicionados pelo contexto social dentro do qual se produzem. Não há, assim, como constituir uma estética dos espetáculos sem levar em conta esse condicionamento social.

O que não nos autoriza a classificar a posição de Rousseau como simplesmente “moralista” é o fato de que, em primeiro lugar, ele se coloca no terreno do próprio adversário. Com efeito, a questão que se discute e que mobiliza a reflexão de d’Alembert e dos filósofos não é

puramente estética, mas é a da relação ou dos efeitos dos espetáculos sobre os costumes. Para eles, não há dúvida: os espetáculos são um instrumento civilizatório e os resultados da sua promoção e disseminação só poderão ser benéficos. Rousseau não foge do terreno, a questão é a mesma. Ao contrário dos *philosophes*, porém, o que ele quer demonstrar é a ineficácia do teatro como instrumento "pedagógico" e, por conseguinte, sua "inutilidade", de um lado; de outro, por sua própria inutilidade, o seu caráter pernicioso, sua eficácia puramente negativa: "Or, par une suite de son inutilité même, le théâtre, qui ne peut rien pour corriger les moeurs, peut beaucoup pour les altérer" (p. 128). Em segundo lugar, não é "moralismo", pois a questão é "política". A uma concepção ingenuamente prometéica e progressista a respeito da ação política, Rousseau substitui, em perfeito acordo com as teses dos dois primeiros discursos, uma concepção sociológica mais complexa, uma visão mais profunda da dinâmica das relações sociais. Para Genebra ser civilizada só falta um bom teatro à francesa, pensam os filósofos através do seu porta-voz. É contra essa pseudo-evidência, na qual se mostra de forma exemplar toda a solidez de um firme preconceito ideológico, que investe o nosso cidadão. O que é criticado aqui não é mais um avatar do mesmo narcisismo antropológico, que faz do outro uma mera projeção de si mesmo, e que vemos igualmente operante na atitude dos juriconsultos do direito natural e de Hobbes, quando conferem ao homem natural atributos que são próprios do civilizado? Rousseau chama a atenção para as diferenças: Genebra não é Paris, assim como o homem natural não é um civilizado que vive no meio do mato. Embora o debate gire em torno da eficácia dos espetáculos, o que se acha em jogo é essa questão mais geral relativa à ação histórica, às possibilidades de intervenção e de condução da história e dos povos.⁷

(7) É o mesmo problema que se põe a nível individual. E o conceito fundamental, neste plano, é o de "educação negativa", como se sabe, presente não apenas no "Émile", mas que reaparece também nas "Considerações". Ora, não seria possível falar, em geral, numa paradoxal "ação negativa"? Quem age, afinal, é sempre a Natureza, também no plano da "história". Age mantendo-se ou corrompendo-se. O homem é mero coadjuvante neste drama cujo protagonista é a Natureza com seus ritmos e sua "marcha" próprios.

A respeito da ineficácia do teatro podemos ainda ler em um fragmento: "Le Théâtre peut corriger les manières, jamais les moeurs" (*O. C.*, Pléiade, t. II, p. 1318). Trata-se de um comentário de Rousseau às "Lettres sur les Anglais et les Français", de Bénédict Muralt, publicadas em Paris em 1747.

Lemos ainda em um curioso texto do Livro IV do "Émile": "Je le mène aux spectacles pour étudier non les moeurs mais le goût; car c'est là surtout qu'il se montre à ceux qui savent réfléchir. Laissez les preceptes et la morale, lui dirais-je; ce n'est pas ici qu'il

Que é este o fundo da questão transparece claramente em dois momentos da "Carta". Primeiro: "Je ne sache que trois sortes d'instruments, à l'aide desquels on puisse agir sur les moeurs d'un peuple; savoir, la force des lois; l'empire de l'opinion et l'attrait du plaisir" (p. 74). Segundo: "Par où le gouvernement peut-il donc avoir prise sur les moeurs? Je réponds que c'est par l'opinion publique" (p. 144). A questão dos espetáculos inscreve-se, assim, na questão mais geral da ação política.

A demonstração da inutilidade dos espetáculos e, ao mesmo tempo, da sua perniciosidade, do ponto de vista do conteúdo das peças, se cumpre partindo-se da "natureza dos espetáculos em geral" (p. 128) e, depois de se deter na discussão das diferentes teorias (Aristóteles, Diógenes Laércio, o abbé du Bos) e na consideração da comédia e da tragédia, o autor conclui pela análise do teatro francês, através da qual se confirmam as proposições inicialmente fixadas. Nestas três etapas da dedução se explicitam sucessivamente os dois aspectos complementares da tese central que se quer demonstrar, ou seja: a negação do preconceito, segundo o qual o teatro teria uma ação corretora sobre os costumes e a determinação da ação própria a este gênero de arte e que, quanto aos costumes e à sua pureza, está dotado de sinal negativo. Ineficaz para corrigir e eficaz para corromper: eis o efeito geral dos espetáculos. Se Rousseau se contentasse em responder a d'Alembert negando que os espetáculos tenham alguma ação pedagógica sobre o público, uma objeção poderia se apresentar. Se os espetáculos são inúteis ou supérfluos, por que dar tanta importância à sua introdução em Genebra? Daí a necessidade de uma complementação da análise, que vai penetrar mais a fundo na natureza da ação específica dos espetáculos do ponto de vista do seu conteúdo, por enquanto, ou seja, do ponto de vista dos espetáculos enquanto representação de ações imaginárias diante de um espectador passivo.

Mas por quê, afinal, os espetáculos não podem atuar como instrumentos de correção dos costumes? Por que a sua inutilidade ou ineficácia?

A resposta já foi fornecida: pois já não vimos que os autores não podem fazer mais nada senão "seguir ou embelezar o público?" Quem faz a lei e, por conseguinte, determina o conteúdo das peças é o público soberano. Seu prazer é lei, porque o objeto específico da peça é

faut les apprendre. Le théâtre n'est pas fait pour la vérité; il est fait pour flatter, pour amuser les hommes; il n'y a point d'école où l'on apprenne si bien l'art de leur plaire et d'intéresser le coeur humain" (O. C., Pléiade, t. IV, p. 677).

agradar: este primeiro princípio decorre, pois, da natureza do teatro enquanto divertimento. Entre autor e público estabelecer-se-ia, assim, necessariamente, uma espécie de *contrato social do prazer*. Assim como o contrato social propriamente dito é uma encenação, a encenação espetacular propriamente dita é uma espécie de contrato cuja cláusula essencial poderia ser formulada da seguinte maneira: você, autor, fará tudo para me agradar, enquanto nós, público, tudo faremos para nos divertir.

Mas o que causa de fato prazer é ver-se retratado, espelhado. Contrariar esta lei é condenar-se ao fracasso. Mas, uma vez ainda cabe a pergunta: se é esta a lei do espetáculo, por que temer sua introdução em Genebra? Sendo a opinião pública a instância decisiva e sendo diferentes a opinião pública em Paris e em Genebra, não é de se esperar pelo fracasso inevitável de um teatro francês em Genebra? A objeção seria válida se estivéssemos em outros tempos. Mas, se Genebra pode ser ameaçada, não seria porque os germes de corrupção já estariam dentro dela instalados? É a própria fragilidade da Genebra atual que torna, assim, perigosa a proposta de implantação de um teatro. (A objeção será explicitamente considerada às páginas 143-4 da "Carta".)

Desta natureza narcísica essencial da relação público-espetáculo deduz-se o seu "efeito geral", que se enuncia como tríplex: 1) "reforçar o caráter nacional"; 2) "aumentar as inclinações naturais"; 3) "dar uma nova energia a todas as paixões" (p. 71). Reforçar, aumentar, dar nova energia: efeito puramente acumulativo, potencialização do já existente. O espelhamento coletivo, que constitui a essência do espetáculo, tem o efeito de exacerbar o ego típico de cada um dos espectadores que se vêem refletidos. O ato aparentemente inócuo e inofensivo de produção de uma imagem representativa tem algo de diabólico: uma vez reproduzida, a imagem, que deve ser imitativa para permitir um mínimo de identificação daquele perante o qual é exibida, encerra o autor e o público em um círculo infernal. O autor mimetiza o espectador médio, e este, na vida real, passa a mimetizar a sua própria imagem. Há, assim, uma alteração, mas apenas de intensidade ou de quantidade. Reforço do ego, o espetáculo é, por excelência, ação puramente "negativa", que não produz enquanto tal um resultado, mas propicia uma irrupção e um crescimento daquilo que já está dado, funcionando como instrumento de aceleração de um processo "natural" de corrupção inevitável. Só por isso, uma vez que nos achamos diante de uma caixa de ressonância ou de um aparelho de amplificação, não podemos dizer que o efeito do teatro ou dos espetáculos seja salutar.

A partir daí inicia-se uma nova etapa da argumentação.

Agora, as teorias.

Uma tal concepção, porém, não contraria toda a “poética do teatro” tradicionalmente estabelecida? Objeção que se põe inevitavelmente e para chegar à sua conclusão — os espetáculos não podem corrigir os costumes — o autor não pode fugir ao enfrentamento com Aristóteles ou com os epígonos contemporâneos. A resposta à objeção permitirá, ao mesmo tempo, concentrar a investigação em torno da questão das “paixões” e do seu funcionamento. Ela permitirá, igualmente, refinar a análise dos espetáculos, focalizando não mais a relação geral público-espetáculo, mas a pluralidade de planos e de recursos que o gênero dramático coloca à disposição do autor. Uma peça, microcosmo do universo, não se limita a reproduzir estaticamente uma imagem qualquer; ela coloca em confronto paixões diversas, caracteres conflitantes e conduz uma ação imaginária, através de cenas sucessivas, a um desfecho determinado.

A “poética do teatro”, diz Rousseau, ao contrário de ver nos espetáculos um veículo de intensificação das paixões, pretende “purgar as paixões excitando-as”. Mas, acrescenta, “j’ai peine” a conceber esta regra. Será que para nos tornarmos temperantes e sábios, é preciso começar por ser furioso e louco? (p. 71-2). O flagrante contra-senso na aparente leitura de Aristóteles não deve, porém, nos fazer fechar o livro. Será que Aristóteles pretende realmente que a tragédia “purga” as paixões excitando-as? Seria esta, sem dúvida alguma, uma versão bastante deformada da célebre teoria da “catharsis”. O que Aristóteles afirma é que provocando em nós as emoções de piedade e terror, a tragédia propicia a ocasião para uma descarga imaginária de efeito psicológico purificador.⁸ Ora, a posição de Rousseau parece, mais uma vez,

(8) “Portanto — diz Aristóteles — a tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de um certa extensão..., imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, suscitando piedade e temor, opera a purgação própria a semelhantes emoções.” Não se trata, pois, de “purgar as paixões”, mas de provocar “emoções” que são nelas mesmas “purgativas”, purificadoras. Aristóteles não se coloca de um ponto de vista moral: o temor e a piedade são definidos como emoções purificadoras de um ponto de vista estético. É o efeito próprio à tragédia enquanto fenômeno estético.

Racine tem posição análoga à de Aristóteles sobre a *catarse*. Ele diz, por exemplo: “La tragédie, excitant le pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, c’est-à-dire qu’en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu’elles ont d’excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison” (Racine, *Oeuvres*, Pléiade, t. II, p. 919 — citado por Tricot em importante nota à sua tradução do texto da *Política* (Livro VIII) de Aristóteles, em que reaparece a questão da *catarse*).

comprometida pelo seu moralismo impenitente. Na realidade, porém, sua concepção, como veremos, não está tão distante de Aristóteles, e o fato mesmo do autor da *Poética* não ser explicitamente citado neste momento parece indicar que Rousseau estaria polemizando apenas com os seus epígonos ou com os "partidários do teatro" que parecem representar uma versão vulgarizada da teoria da "catharsis".

A argumentação agora se complica, montando uma complexa rede de argumentos numa confrontação com as teorias vigentes acerca dos espetáculos. Do exame destas teorias que pretendem definir um ideal de perfeição para os espetáculos, Rousseau confirmará a impossibilidade de se contrariar a lei anteriormente definida e especificará sua concepção dos efeitos do teatro. Uma lei sociológica implacável se superpõe aqui às leis específicas dos gêneros, da tragédia ou da comédia. Situando-se em relação à poética tradicional, invocando Diógenes Laércio e o abade Du Bos, Rousseau mostrará, pela análise da psicologia do espectador, como, por mais edificante que pretenda ser, o teatro não poderá deixar de ter um efeito contrário ao desejado.

Os partidários do teatro poderiam, com efeito, utilizar três argumentos principais, assim resumidos: 1) A tragédia não pretende purgar as paixões excitando-as, mas, muitas vezes, mostrando tais ou tais personagens, com tais ou tais paixões, seu propósito é o de suscitar paixões opostas às denunciadas; 2) se, muitas vezes, há abuso do poder de comoção, é por deficiência do artista e não da arte; 3) se a arte for boa e se a pintura das paixões for fiel, o resultado será edificante. Por outras palavras, caso os artistas concebam sua arte de acordo com uma idéia de perfeição, seja mostrando-nos um conflito de interesses, seja suscitando de forma correta um "interesse", seja pintando fielmente as paixões e os castigos que as acompanham, poderemos esperar por resultados positivos.

Rousseau nega a possibilidade de um teatro edificante em diferentes etapas. Responde primeiro ao último argumento e depois aos outros dois. Adotando uma curiosa posição "racionalista", diz Rousseau: da pintura das paixões e dos males que provoca não resulta necessariamente o desgosto por ela, porque também podem resultar "transport" de prazer e alegria. Ora, uma vez suscitada uma paixão, muitas outras poderão aparecer. O resultado não será, pois, um sereno alívio, uma purgação, pois, afinal, o "único instrumento que serve para purgar é a razão", e a razão não tem lugar no teatro.

Por outro lado, se é verdade que a disposição dos personagens pode ser de tal modo que o autor nos faça preferir uns a outros, a mesma lei anteriormente definida aqui se aplica: o autor é obrigado a

escolher paixões que já amamos. Por conseguinte, o teatro “purga as paixões que não temos e fomenta as que temos” (p. 74). Reafirma-se, assim, a conclusão anterior.

Não seria possível, porém, imaginar um teatro deliberadamente edificante e que se propusesse especificamente, como fim precípua, o de ensinar a virtude, condenar o vício, punir os malvados e fazer triunfar os bons? Estaríamos então diante de uma verdadeira escola de bons costumes. Mas essa pretensão, segundo Rousseau, é absolutamente vã. “Quand on supposerait même cette perfection aussi grande qu'elle peut être, et le peuple aussi bien disposé qu'on voudra; encore ces effets se réduiseraient-ils à rien, faute de moyens pour les rendre sensibles” (p. 71).

A consideração da natureza do homem nos indica o princípio fundamental do qual decorre toda a argumentação: o homem é bom por natureza. Conseqüência: o teatro não acrescenta nada, não pode produzir nada ou fazer o espectador diferente do que é. Mas a conseqüência deste princípio mais importante e o ponto central de toda a psicologia desenvolvida vem a seguir. Além de desempenhar uma função de reforço daquilo que já é, o teatro terá como efeito e resultado próprio o de produzir uma espécie de “*ersatz*”, de suplemento, de substituição imaginária, de espaço mágico no qual se opera uma vivência fictícia que toma o lugar da realidade. A representação aqui acha-se, pois, também no seu extremo: o imaginário ocupa o lugar do real, substitui a ele. Uma vivência imaginária da prática do bem e da virtude, proporcionada ao espectador, dispensa-o da prática real. Esta relação de substituição ou de compensação resulta da própria condição do espectador exterior ao espetáculo. As “lições de virtude” fornecidas no espetáculo estão desprovidas necessariamente de conseqüência no plano da realidade. Comover-se com a bondade, tomar o partido do justo e indignar-se com o malvado é fácil durante o espetáculo. O espectador está, por definição, provido de todas as virtudes ou boas disposições: “Dans les querelles dont nous sommes purement spectateurs, nous prenons à l'instant le parti de la justice, et il n'y a point d'acte de méchanceté qui ne nous donne une vive indignation, tant que nous n'en tirons aucun profit”. O espetáculo constrói artificialmente a figura do indivíduo desinteressado. Mas esta figura é puramente fictícia ou então só existe, como no caso do sábio, por exceção. No homem sempre prevalece, em alguma medida, o interesse próprio. O amor do bem e do belo moral é natural ao coração do homem (p. 76), mas no homem social a prática de ações nele inspiradas entra em conflito com o princípio do interesse: “mais quand notre interet s'y mêle, bientôt nos

sentiments se corrompent; et c'est alors seulement que nous préferons le mal qui nous est utile au bien qui nous fait aimer la nature" (p. 77). O espetáculo teatral converte de fato todo mundo em sábio, até mesmo o homem mau: até o sanguinário Sila se derretia em lágrimas diante do espetáculo. Em importante nota do "Ensaio sobre a Origem das Línguas", diz Rousseau, referindo-se justamente ao nosso texto: "J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie qui n'eut de ses jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point" (nota 1, p. 35). Não haveria aí uma espécie de "catharsis" às avessas? A fronteira intransponível que o teatro estabelece entre espectador e espetáculo, a dimensão imaginária que se institui com a ação dramática, permite, com efeito, que a "pitié", natural ao coração humano, atue com facilidade e desperte até mesmo no tirano. Este último é capaz de se comover até às lágrimas com o sofrimento alheio somente no espetáculo porque sabe que este sofrimento é puramente fingido. Haveria, por assim dizer, uma "purgação" da "pitié": isto é, nós nos livramos da "pitié" pelo fato de vivê-la imaginariamente. É como se estivéssemos quites com ela, como se já tivéssemos pago o nosso tributo para com o próximo. "Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore a exiger de lui?" O comediante vive assim no nosso lugar e pratica imaginariamente todas as virtudes, resultando daí uma espécie de descarga, de alívio, de cumprimento da obrigação, de resgate por procuração das obrigações morais. Eis aí um método seguro para viver "bela alma", homenagem que o vício presta à virtude e, com isto, pode persistir, com boa consciência, na sua carreira viciosa. O indivíduo que assistiu ao espetáculo e sofreu com os personagens não está quites com tudo "o que deve à virtude pela homenagem que acaba de lhe prestar"? E o que é que poderemos ainda exigir dele: que a pratique? (p. 79).

A este efeito geral de teatralização do real acrescentam-se efeitos particulares à tragédia e à comédia. Tanto numa como noutra, há uma espécie de "distanciamento". A tragédia é uma lente de aumento e torna tudo tão inacessível ao comum dos mortais que faz da virtude "um jogo de teatro", "bon pour amuser le publique mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société". A comédia tem ação oposta: diminuindo tudo através do ridículo, acaba por fomentar os vícios, pois entre o ridículo e estes há um parentesco. A tragédia e a comédia mentem necessariamente e não buscam a "verdade da imitação". Retrato dos espectadores, mas retrato necessaria-

mente deformante: traço que acentua, pois, a incomensurabilidade entre os dois universos, o real e o imaginário.

A conclusão da análise, confirmada imediatamente, em seguida, através do exame de alguns exemplos estratégicos tirados do teatro francês, é, pois, a de que o teatro, do ponto de vista das coisas que representa, não pode corrigir os costumes, pois os segue e tem como resultado ou a intensificação e o reforço das paixões já existentes ou a teatralização irrealizante do sentimento moral. Por outras palavras: os espetáculos são puras atividades de divertimento, dotadas de leis próprias constrangedoras que não permitem a eles funcionarem como veículos de lições morais e, portanto, "ne saurait jamais être bon ni salubre em lui-même" (p. 128).⁹

Porque é apoteose da *mimesis*, ou seja, porque sua capacidade imitativa é a maior possível, é que o teatro é, ao mesmo tempo, por um lado, espelho que reforça, reforço narcísico, reflexo e, por outro, suplemento e substituto do real, um quase real, uma construção imaginária que se põe no lugar do real.

A melhor ilustração para esse movimento complexo de reforço-substituto, que é levado ao paroxismo pela cena teatral, é, sem dúvida, o mito de Narciso. Compreensível e, ao mesmo tempo, altamente sugestiva, a atração de Rousseau pelo Mito. Acompanhem-na mais de perto.

II

Narciso ou o "amante de si mesmo"... *Iphis, La Découverte du Nouveau Monde, Les Prisonniers de Guerre, L'Engagement Temeraire, Arlequin Amoureux Malgré lui, Narcisse ou l'Amant de Lui-même, La Mort de Lucrèce, Les Muses Galantes, Les Festes de Ramire, Le Devin du Village*. Eis que citamos os títulos de todas as obras teatrais e operísticas de Jean-Jacques. Seria necessário, sem dúvida, para completar um estudo sobre a teoria dos espetáculos em Rousseau, que o acompanhássemos na sua *prática*, como diríamos canhestamente, ou melhor, que o seguísssemos na *composição* das suas peças teatrais, estudando-as

(9) O que não significa que eles não possam, em determinados contextos culturais, vir a ser empregados em um sentido positivo, em acordo com aquela lógica segundo a qual se faz do próprio mal o remédio, e que foi explicitada por Starobinski em seu importante artigo: "Le remède dans le mal", na *Nouvelle Revue de Psychanalyse*.

É a mesma lógica que faz com que certas "formas", boas em si mesmas, possam ser empregadas negativamente ("Considerações", *O. C.*, Pléiade, t. III, p. 455).

detalhadamente não apenas sob o aspecto filosófico, mas também do ponto de vista da estrita *técnica* teatral. Tarefa que certamente vai muito além das forças disponíveis e é digna de outros fôlegos filosóficos mais formidáveis.

Limitar-nos-emos a oferecer alguns “aperçus” sobre “Narcisse”, a título de exemplo.

A peça, uma das mais completas, do ponto de vista teatral, de todas as obras do autor, foi representada anos depois de escrita pelo jovem Rousseau. A intriga, podemos resumi-la em poucas palavras.

Trata-se de uma “comédia” de apenas um ato dividida em dezoito pequenas cenas. Os personagens clássicos do gênero e a intriga típica, construindo-se sobre o desatar de quiproquós, sobre o dissipar de falsas aparências.¹ Os personagens são sete: Lisimon, o pai, Valère e Lucinda, filhos do primeiro, e Angélique e Leandre, aos quais os dois primeiros estão prometidos em casamento; completando o quadro, os infalíveis servidores, o de Valère, Frontin, e a de Lucinda, Marton. A intriga se tece no dia mesmo em que Lisimon, o pai de Valère e Lucinda, escolheu para a celebração das bodas entre os dois casais de irmãs.

Lucinda, assistida por Marton, quer pregar uma peça no irmão, o belo Valère, excessivamente vaidoso, a começar pela ostentação no vestir, que o aparenta a uma mulher, “une espèce de femme cachée sous des habits d’hommes”. Invertendo o disfarce, Lucinda traveste um retrato do próprio Valère, vestindo-o, desenhando nele roupas femininas. Angélique, apaixonada por Valère e com quem deverá casar-se, embora a contragosto, também participa da brincadeira, prometendo a Lucinda afastar seu irmão Leandre e tentar impedir o casamento já determinado por Lisimon entre este e a amiga e futura cunhada. Aqui também o quiproquó, o erro de identidade: Leandre é o próprio Cleante que Lucinda conheceu antes e por quem se apaixonou, razão justamente que a leva a repelir a idéia do casamento com Leandre. Mas o foco está centrado sobre o protagonista Valère e o seu quiproquó, ao qual o da irmã serve apenas de “pendant”.

O efeito da brincadeira vai além do previsto inicialmente: Valère, ao descobrir o seu próprio retrato disfarçado, apaixonou-se pelo retrato — “La chose est impayable! Le voilà amoureux de lui-même” — e quer

(1) O *quid pro quo* (algo no lugar de outro), tão valorizado no teatro da época, acha-se, aliás, como lembra Castoriadis, confundido com a representação, é a própria representação. “La désignation (la re-présentation, *Vertretung*), le *quid pro quo*, est institution originaire” (C. Castoriadis, *Institution Imaginaire de la Société*, p. 338).

a todo custo descobrir o original, vacilando inclusive no seu suposto amor por Angélique e tentando adiar o casamento. Como é fácil prever, a comédia termina com a descoberta da brincadeira, que acaba por pôr a nu o ridículo da extrema vaidade, dela curando o protagonista.

Enquanto teatro propriamente, cuja validade não nos cabe aqui apreciar, a peça não parece das mais bem-sucedidas e em nada se diferencia das comédias típicas da época. Bem ao contrário do "Devin du Village", aliás, "Narciso" será um fracasso, quando representado, a ponto de um crítico da época observar: "La passion de M. Rousseau n'est pas d'être applaudi, mais d'être sifflé" (O. C., Pléiade, t. II, p.LXXXIX). O autor de "Narciso" não parece, assim, ter conseguido atender à regra suprema do gênero, a de agradar ao público, de que nos fala, como vimos, na "Lettre".

Mas a peça não tem valor apenas pelo caráter simbólico do tema. Há mesmo momentos altamente sugestivos. Por exemplo: fala de Frontin, descobrindo a brincadeira da patroa: "C'est un portrait... métamor... non. Métaphor... oui, métaphorisé" (p. 1006). Um retrato *metaforizado*. Há, como vemos, uma sedução particular de Rousseau pelo travestimento, pelo jogo metafórico, pela ilusão das aparências.

Mas é sobretudo o tema mesmo que antecipa claramente todos os motivos principais da filosofia ulterior, em especial a dicotomia central entre *amor-de-si* e *amor-próprio*, distinção terminológica que ao nível da peça ainda não encontra guarida. Trata-se de curar Valère-Narciso do seu excessivo amor-próprio, que se materializa aqui, de forma "ridícula" e concreta, através de uma imagem fictícia, um retrato, um espelho. Tomar a si mesmo como um outro: eis o que nos faz refletir sobre a concepção do narcisismo posterior..

* * *

A capacidade de se transportar para fora de si mesmo e se colocar no lugar do outro — própria a uma virtude natural que é a "pitié" — acha-se no fundamento de toda vida em comum e é também, por conseguinte, o fundamento natural que nos permite sair *para fora* da vida de *isolamento* natural, isolamento pré-narcísico e simbiótico com a Natureza. E é, ao mesmo tempo, o fundamento absoluto de toda atividade *imitativa*, seja em que plano for, no plano *artístico* e, digamos, no plano *discursivo*, onde, como vimos, prolifera a comparação e o jogo metafórico. Dela depende toda comunicação e toda ação coletiva, já que uma comunidade de indivíduos humanos só age e só pode subsistir graças a estes seus suportes naturais, estes seus portadores, porta-vozes

e por vezes protagonistas. Assim, a existência coletiva é uma troca constante de papéis entre a abstração da coletividade, de um lado, e a concretude empírica de indivíduos efêmeros e passageiros. Eis-nos, então, ao nível da vida coletiva, no limiar da contradição fundamental entre, de um lado, a plenitude de uma integração cósmica atemporal e, de outro, a nossa concretude física, corporal, que faz com que, enquanto singularidades individualizadas, nos deixemos conformar por todas as circunstâncias não *infinitas* mas *indefinidamente* variáveis.

Ora, esta capacidade *metafórica* de troca, como mostram as tentativas anteriores de análise, é um talento essencialmente de *comediante*. O comediante é aquele que por exercício, por jogo e até mesmo por ofício, por *profissão*, tem plenamente desenvolvida esta capacidade imitativa de ocupar o lugar de um outrem, no caso, um outrem imaginário, ou seja, uma personagem fictícia imaginada por um autor. Consideremos Jean-Jacques autor: ele imagina o belo Valère, a bela Angélique. Valério tomado, narcisicamente, pelo amor de si mesmo. Estaria aí o jovem genebrino apenas retratando um traço da sua própria personalidade? A este respeito, lemos, por exemplo, na "Introdução" geral do tomo II das *Oeuvres* da Pléiade, uma observação aguda do comentador: "Le choix de la scène comme mode d'expression a d'ailleurs de quoi faire rêver: façon de se découvrir, mais par personne interposée — les temps n'est pas encore venu de l'entreprise des 'confessions' — à laquelle correspond (Jean Starobinski le notait récemment) le besoin de voir" (p. XII). Mas aí estamos diante de uma outra questão, a ser ulteriormente examinada. Esta personagem ideal imaginada por Rousseau deverá ser encarnada por um *ator*. Os resultados reais desta primeira operação, do ponto de vista do público, como vimos, não foram dos mais entusiasmantes. Não importa: bem ou mal o ator dá vida à ficção, empresta o seu próprio corpo para que se processe essa operação mimética. O que é então o talento do comediante? "Qu'est-ce que le *talent du comédien*? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa *propre place* à force de prendre celle d'autrui. Qu'est-ce que la profession du comédien? Un métier par lequel il se donne en *représentation* pour de l'argent, se soumet à l'ignominie et aux affronts qu'on achète le droit de lui faire, et met publiquement sa personne en vente..." Ora, continua Rousseau, escandalizando-se diante desse "tráfico" de si mesmo, dessa espécie refinada de prostituição: "J'adjure tout homme sincère de dire s'il ne sent pas au fond de son âme qu'il y a dans

ce trafic de soi-même quelque chose de servile et de bas". E sobra até mesmo para os *reis filósofos*: "Vous autres philosophes, qui vous prétendez si fort au-dessus des préjugés, ne mourriez-vous pas tous de honte si, lâchement travestis en rois, il vous fallait aller faire aux yeux du public un rôle différent du vôtre, et exposer vos majestés aux huées de la populace?". A conclusão, então: "Quel est donc, au fond, l'esprit que le comédien reçoit de son état? Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne" (p. 163). Moralismo, talvez. Mas moralismo *apenas*?²

O importante a reter, por enquanto, é que esta capacidade de *comediante* faz ao mesmo tempo o fundamento e o grande risco de toda vida social. A condição última de possibilidade da comunidade — como vimos na segunda parte deste trabalho — é a faculdade de troca

(2) A profissão do comediante não é, de fato, das mais bem vistas neste século contraditório que, por outro lado, vê surgir uma verdadeira explosão teatral. Exemplo: "J'ai beau examiner ces hommes-là. Je n'y vois rien qui les distingue du reste des citoyens, si ce n'est une vanité qu'on pourrait appeler insolence, une jalousie qui remplit de troubles et de haines leur comité. Entre toutes les associations, il n'y en a peut-être aucune où l'intérêt commun de tous et celui du public soient plus constamment et plus évidemment sacrifiés à de misérables petites prétentions..."

"*Le Second* — Mais jadis Molière, les Quinault, Montménil, mais aujourd'hui Brizard et Caillot qui est également bienvenu chez les grand et chez les petits, à qui vous confierez sans crainte votre secret et votre bourse, et avec lequel vous croiriez l'honneur de votre femme et l'innocence de votre fille beaucoup plus en sûreté qu'avec tel seigneur de la cour ou tel respectable ministre de nos autels... *Le Premier* — L'éloge n'est pas exagéré: ce qui me fâche, c'est de ne pas entendre citer un plus grand nombre de comédiens qui l'aient mérité ou qui le méritent. Ce qui me fâche, c'est qu'entre ces propriétaires par état, d'une qualité, la source précieuse et féconde de tant d'autres, un comédien galant homme, une actrice honnête femme soient des phénomènes rares. Concluons de là qu'il est faux qu'ils en aient le privilège spécial, et que la sensibilité qui les dominerait dans le monde comme sur la scène, s'ils en étaient doués, n'est ni la base de leur caractère ni la raison de leurs succès: qu'elle ne leur appartient ni plus ni moins qu'à telle ou telle condition de la société, et que si l'on voit si peu de grands comédiens, c'est que les parents ne destinent point leurs enfants au théâtre; c'est qu'on ne s'y prépare point par une éducation commencée dans la jeunesse; c'est qu'une troupe de comédiens n'est point, comme elle devrait l'être chez un peuple où l'on attacherait à la fonction de parler aux hommes rassemblés pour être instruits, amusés, corrigés, l'importance, les honneurs, les récompenses qu'elle mérite, une corporation formée, comme toutes les autres communautés, des sujets tirés de toutes les familles de la société, et conduits sur la scène comme au service, au palais, à l'église, par choix ou par goût et du consentement de leurs tuteurs naturels" (Diderot, "Paradoxe sur le Comédien", in *Oeuvres*, Pléiade, p. 1037-8).

de papéis, imaginária ou real, de que se acham naturalmente dotados os indivíduos humanos.

Ora, a problemática de "Narciso" permite configurar com exatidão a figura assumida pela *perversão* própria a essa capacidade de se por no lugar do outro. Pois Narciso é aquele que, na realidade, como já vimos, é incapaz de se por efetivamente no lugar do outro a não ser de maneira artificial e perversa.

Há dois sentidos, com efeito, para essa operação de transposição para um lugar outro! O homem do amor de si e da "pitié" se põe *imaginariamente* no lugar do outro, mantendo-se na realidade em seu lugar próprio. Ao contrário, Narciso é aquele que *usurpa* o lugar do outro, que, ao invés de se transportar empaticamente em direção ao Outro, mantendo a alteridade, visa no limite a supressão da alteridade, fazendo do Outro mera projeção de si mesmo.

O perigo e o paradoxo deste talento de comediante que nos é próprio reside justamente na forma assumida pelo movimento de sair para fora de si, de exteriorizar-se.

Ora, o narcisista de Jean-Jacques *realiza* o comediante: mascara-se, traveste-se, brilha pela aparência e vive um personagem que, neste caso, é apenas uma idealização de si, Ego ideal, eu supervalorizado. O comediante, pondo-se imaginariamente no lugar de um personagem fictício, busca fazer-se passar por outro, mas por mero jogo. O narcisista é aquele que usurpa os lugares, que tira o outro de dentro de si mesmo e cuja imaginação patológica é incapaz de levá-lo para fora do seu próprio círculo, impedindo-o de medir os seus limites e constituindo-se no princípio da destruição de toda vida comunitária efetiva.

* * *

Além dos efeitos relativos às "coisas representadas", anteriormente discriminados, vemos então como pela *própria forma da sua atividade* o comediante e o teatro contribuem para a produção de efeitos análogos, ou seja, para uma estimulação perigosa do amor-próprio. A complementação da nossa investigação exige, contudo, que nos detenhamos um pouco mais nesta segunda parte, em que se desdobra a resposta à questão genérica sobre os efeitos do teatro e em que o autor da "Carta" examina esses efeitos quanto à "cena e aos personagens representantes".

Não nos deteremos nas longas digressões desta parte, seja a res-

peito dos “duelos”, seja a respeito do “pudor” das mulheres.³ Limitemo-nos a insistir sobre o movimento geral desta complementação da apreciação negativa a respeito do espetáculo teatral.

É aparentemente neste trecho da “Carta” que melhor se expõe o “moralismo” do autor. Já vimos, por um lado, como é severo o juízo a respeito do “talento do comediante”. Talento, acrescenta Rousseau, que estimula os maus costumes: “Je sais — observa o autor — que le jeu du comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croie affecté des passions qu'il imite, et qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout à fait innocente. Aussi ne l'accuse-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver pour tout métier le talent de tromper les hommes,⁴ et de s'exercer à des habitudes qui, ne pouvant être innocentes qu'au théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire”. Difícil, pois, para um comediante ser honesto: “Ces valets filons, si subtils de la langue et de la main sur la scène, dans les besoins d'un métier plus dispendieux que lucratif, n'auront-ils jamais de distractions utiles? Ne prendront-ils jamais la bourse d'un fils prodigue ou d'un père avare pour celle de Léandre ou d'Argau? Partout la tentation de mal faire augmente avec la facilité; et il faut que les comédiens soient plus vertueux que les autres hommes, s'ils ne sont pas plus corrompus” (p. 163-4).

Mais severo ainda é, por outro lado, o juízo a respeito das atrizes, praticamente identificadas a prostitutas. Se não, vejamos: “Revenant maintenant à nos commédiennes, je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes moeurs? A-t-on besoin même de disputer sur les différences morales des sexes, pour sentir combien il est difficile que celle qui se met à prix en représentation ne

(3) A digressão sobre a prática do duelo e a dificuldade da sua erradicação na França, é introduzida, a partir da página 144, a título de exemplo destinado a mostrar a força dos “preconceitos” estabelecidos e a inoperância da pura ação “legislativa” no sentido de alterá-los.

O desenvolvimento relativo às mulheres, inscreve-se na última parte da argumentação e se segue ao exame dos costumes e da natureza do talento do comediante. Impróprio aos homens, este ofício é muito mais inadequado à condição feminina, segundo Rousseau. Pois ele contraria um “sentimento natural” à mulher que é o *pudor*.

(4) Mas não haveria aí um evidente sofisma? Como pode ser designado por “talento de enganar os homens” um talento cuja essência consiste justamente em não fazer passar por verdadeiras as imitações que nos oferece?

s'y mette bientôt en personne, et ne se laisse jamais tenter de satisfaire des désirs qu'elle prend tant de soin d'exciter?" (p. 179). Que horror, diria o leitor!!

Ao contrário das aparências, contudo, a posição deste "detrator" do teatro não se confunde de maneira nenhuma com as que se expressam nas "declamações dos padres" (p. 158) — para nos utilizarmos das suas próprias expressões — ou não se limita a um puro e simples acordo em relação aos preconceitos vigentes contra a cena. Em primeiro lugar, veremos, ao contrário, como neste texto as considerações de ordem moral ou a argumentação puramente moral recebem de certa maneira uma desqualificação, ocupando um lugar secundário na hierarquia dos argumentos. Em segundo lugar, a verdadeira questão examinada por Rousseau é outra: não se trata de apoiar ou contestar determinados preconceitos, mas trata-se de saber lê-los, de interpretar o seu significado "sociológico". Neste texto, anterior ao "Contrato" e ao "Emílio", já despontam, assim, as grandes linhas da concepção rousseauiana a respeito das condições de possibilidade e do sentido da *ação política* propriamente dita.

* * *

O temor, partilhado por setores da opinião pública genebrina, de que os "maus exemplos dos comediantes" (p. 166) carreguem consigo o gosto do "luxo", de "parure" e de "dissipação" é o ponto de partida da nova etapa da discussão (p. 129). O autor aceita a "opinião", mas logo diminui a sua importância, deslocando o eixo da questão. Primeira desqualificação: o problema, deixado para ser examinado em segundo lugar, não é apenas o dos maus costumes dos comediantes: "Ce n'est pas seulement la fréquentation des comédiens, mais *celle du théâtre*, qui peut amener ce goût (o gosto de "parure", dissipação e luxo) par son appareil et la parure des acteurs" (p. 129). O inconveniente está menos na convivência com indivíduos dissipados do que na própria forma dos espetáculos teatrais, enquanto espécie particular de "divertimento" que se processa dentro de um tempo e um espaço próprios, provocando, por um lado, a interrupção "a certaines heures le cours des affaires civiles et domestiques" e, por outros, o hábito "d'aller tous les jours régulièrement au *même lieu s'oublier soi-même et s'occuper d'objets étrangers*" (p. 129). Mais ainda: mesmo fazendo-se abstração do eventual efeito pernicioso do teatro antes apontado (o de que suscitaria o gosto do luxo, dissipação e *parure*), é necessário admitir que sua

introdução em uma determinada comunidade traria, inevitavelmente, alterações nos hábitos e criaria novos costumes entre os cidadãos. O problema central da instituição de um teatro não está assim nem no seu mau exemplo, enquanto veículo de promoção da ostentação, nem no mau exemplo dos profissionais do teatro — tópicos das “declamações” eclesiásticas puramente morais ou temas nucleares do “preconceito popular” —, mas na sua faculdade de alteração (o teatro, “qui ne peut rien pour corriger les moeurs, peut beaucoup pour les altérer” (p. 128)) dos hábitos arraigados de uma comunidade dada, graças à organização, por ele propiciada, para um espaço do “divertissement”, ou seja, para o lazer e para a operação do imaginário. É essa sua capacidade de transformação dos costumes que está efetivamente em jogo: ainda que os preconceitos contra o teatro fossem totalmente destituídos de fundamento, ainda que o teatro fosse moralmente indiferente, continuaria de pé o problema de se saber como avaliar e como interpretar esta questão de dinâmica sociopolítica, que diz respeito à natureza ou à eficácia própria a este meio de ação sobre a “opinião pública”. Ao entusiasmo do “partido filosófico” diante das virtudes civilizatórias do teatro, o autor da “Carta” não se limita a contrapor a retórica moralizante, mas coloca em questão explicitamente a eficácia própria ao teatro. Nesta segunda etapa da argumentação completa-se, então, a operação de medida das capacidades do teatro iniciada desde a primeira parte: tomando distância, em primeiro lugar, com relação aos “philosophes”, demonstra-se que o teatro não é capaz, por melhores que sejam as lições de moral transmitidas pelas peças, de *corrigir* costumes já corrompidos; em segundo lugar, desqualificando o ponto de vista limitado do “preconceito”, demonstra-se que o teatro tem a capacidade, quanto à *sua própria forma*, de introduzir alterações nos hábitos e, por conseguinte, nas “máximas” vigentes. Examinadas mais de perto, as duas posições adversas deixam, pois, transparecer nitidamente o seu profundo parentesco: ambas, na realidade, movimentam-se no âmbito de uma mesma problemática “moral”, seja para afirmar o teatro como detentor de eficácia edificante, seja para negá-lo enquanto perigoso agente portador de germes de corrupção. Ambas, por conseguinte, escamoteiam o verdadeiro problema e deixam escapar inteiramente a questão da *ação política*, que é, como vemos, o terreno para o qual o debate se desloca.

Eis que a intrincada análise isolou, pois, o efeito ou a natureza própria à ação desta espécie particular de espetáculo público: uma comunidade qualquer que ignora o teatro não pode passar incólume por sua instituição, sofrendo necessariamente alterações. Se estas alte-

rações são boas ou más, eis uma outra questão a ser resolvida pelo exame não mais dos espetáculos, mas dos “espectadores”. Diferentes serão os efeitos em função das diferenças entre as comunidades nas quais os espetáculos dessa espécie seriam eventualmente introduzidos. Incomparáveis, por exemplo, os resultados da introdução do teatro em uma grande e em uma pequena cidade. Em uma grande cidade, “où les mœurs et l’honneur ne sont rien, parce que chacun, dérochant aisément sa conduite aux yeux du public, ne se montre que par son crédit et n’est estimé que par ses richesses; la police ne saurait trop multiplier les plaisirs permis, ni trop s’appliquer à les rendre agréables, pour ôter aux particuliers la tentation d’en chercher de plus dangereux”. Os espetáculos teatrais, neste caso, não apenas não são prejudiciais como podem até mesmo ser úteis, na medida em que, por exemplo, “tout ce que les spectacles vus ou à voir causent d’entretiens dans les cafés et autres refuges des fainéants et fripons du pays et encore autant de gagné pour les pères de famille, soit sur l’honneur de leur filles ou de leurs femmes, soit sur leur bourse ou sur celle de leurs fils” (p. 131). Em uma pequena cidade, ao contrário, onde reinam costumes menos corrompidos, como ocorre, por exemplo, com os montanhese das cercanias de Neuchâtel, numerosos são os inconvenientes que decorreriam, dos quais são inclusive enumerados cinco.⁵

(5) “Je me souviens d’avoir vu dans ma jeunesse aux environs de Neuchâtel un spectacle assez agréable et peut-être unique sur la terre. Une montagne entière couverte d’habitations dont chacune fait le centre de terres qui en dépendent; en sorte que ces maisons, à distances aussi égales que les fortunes des propriétaires, offrent à la fois aux nombreux habitants de cette montagne le recueillement de la retraite et les douceurs de la société...” (p. 135).

Muitos seriam os inconvenientes e uma verdadeira revolução se seguiriam à introdução de um teatro à francesa em uma tal comunidade: “Je vois d’abord que, leurs travaux cessant d’être leurs amusements, aussitôt qu’ils en auront un autre, celui-ci les dégoûtera des premiers; le zèle ne fournira plus tant de loisir, ni les mêmes inventions. D’ailleurs, il y aura chaque jour un temps réel de perdu pour ceux qui assisteront au spectacle; et l’on ne se remet pas à l’ouvrage, l’esprit rempli de ce qu’on vient de voir: on en parle, ou l’on y songe. Par conséquent, relâchement de travail: premier préjudice.

Quelque peu qu’on paie à la parte, on paie enfin; c’est toujours une dépense qu’on ne faisait pas. Il en coûte pour soi, pour sa femme, pour ses enfants, quand on les y mène, et il les y faut mener quelquefois. De plus, un ouvrier ne va point dans une assemblée se montrer em habit de travail: il faut prendre plus souvent ses habits des dimanches, changer de linge plus souvent, se poudrer, se raser; tout cela coûte du temps et de l’argent. Augmentation de dépense: deuxième préjudice.

Un travail moins assidu et une dépense plus forte exigent un dédommagement. On le trouvera sur le prix des ouvrages qu’on sera forcé de renchérir. Plusieurs marchands, rebutés de cette augmentation, quitteront les *Montagnons*, et se pourvoiront chez

Em consequência, os espetáculos teatrais serão bons para os povos já corrompidos e maus para os que ainda se mantêm em sua primitiva pureza: “quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même” (p. 140). Uma questão preliminar deve, nestas condições, ser resolvida, antes de nos decidirmos, como faz, por exemplo, d’Alembert, pela introdução de um teatro seja onde for. “Il suit de là — conclui Rousseau — que, pour juger s’il est à propos ou non d’établir un théâtre en quelque ville, il faut premièrement savoir si les moeurs y sont bonnes ou mauvaises; question sur laquelle il ne m’appartient peut-être pas de prononcer par rapport à nous. Quoi qu’il en soit, tout ce que je puis accorder là-dessus, c’est qu’il est vrai que la comédie ne nous fera plus de mal, si plus rien ne nous en peut faire” (p. 141).

É o contexto político que nos permite, assim, em última instância, decidir a respeito do valor ou não dos espetáculos: não se trata, pois, de adotar um “preconceito” em detrimento de outro, mas em desqualificar a querela que opõe o *preconceito* dos filósofos ao *preconceito popular*. A questão dos costumes dos comediantes passa assim para segundo plano e se, ao final, é também examinada, isso se deve a uma espécie de concessão à voz do preconceito ou à força da opinião pública contrária ao teatro. “Au fond cette discussion particulière (ou seja, a discussão a respeito dos costumes dos comediantes) *n’est plus fort nécessaire*: tout ce que j’ai dit jusqu’ici des effets de la comédie étant indépendant des moeurs des comédiens, n’en aurait pas moins lieu, quand ils auraient bien profité des leçons que vous nous exhortez à leur donner, et qu’ils deviendraient par nos soins autant de modèles de vertu. Cependant par égard au sentiment de ceux de mes compatriotes

les autres suisses leurs voisins, qui sans être moins industrieux, n’auront point de spectacles, et n’augmenteront point leurs prix. Diminution de débit: troisième préjudice.

Dans les mauvais temps, les chemins ne sont pas praticables; et comme il faudra toujours, dans ces temps-là, que la troupe vive, elle n’interrompra pas ses représentations. On ne pourra donc éviter de rendre le spectacle abordable en tout temps. L’hiver, il faudra faire des chemins dans la neige, peut-être les paver; et Dieu veuille qu’on n’y mette pas des lanternes. Voilà des dépenses publiques; par conséquent des contributions de la part des particuliers. Etablissement d’impôts: quatrième préjudice.

Les femmes des Montagnons allant, d’abord pour voir, et ensuite pour être vues, voudront être parées; elles voudront l’être avec distinction. La femme de M. le Châtelain ne voudra pas se montrer au spectacle mise comme celle du maître d’école; la femme du maître d’école s’efforcera de se mettre comme celle du châtelain. De là naîtra bientôt une émulation de parure qui ruinera les maris, les gagnera peut-être, et qui trouvera sans cesse mille nouveaux moyens d’éluder les lois somptuaires. Introduction du luxe: cinquième préjudice” (p. 137-8).

qui ne voient d'autre danger dans la comédie que le mauvais exemple des comédiens, je veux bien rechercher encore si, même dans leur supposition, cet expédient est praticable avec quelque espoir de succès, et s'il doit suffire pour les tranquilliser" (p. 156-7). O exame da questão nada tem, pois, de decisivo, apresentando-se simplesmente como uma complementação. Ou melhor, como já foi dito, achamo-nos diante de uma interpretação de voz da opinião pública, essa "reine du monde" que não está submetida ao poder dos reis e à qual até eles têm que se dobrar (p. 154). Como no caso da escolha dos temas da peça é ela que faz a lei. Daí a necessidade de levá-la em conta, daí a necessidade de que o político e o Legislador a utilizem como guias, como expressões aproximadas e concretas da vontade geral soberana. Ignorar as suas injunções é justamente o fundamento último do engano de d'Alembert, que menospreza as diferenças nacionais e, narcisicamente, universalizando os seus preconceitos enquanto filósofo e parisiense, acredita na possibilidade de seu transplante para todos os climas e para qualquer latitude.

O alvo principal da crítica é, portanto, essa espécie de "cosmopolitismo" que Rousseau ataca desde o primeiro "Discurso". Genebra não tem necessidade de um teatro francês porque Genebra não é nem uma grande cidade 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.⁶ Não seria, antes, a apo-

(6) O caso da Grécia, onde nem mesmo vigora o preconceito contra os comediantes, não é esquecido:

"Je ne sache qu'un seul peuple qui n'ait pas eu là-dessus les maximes de tous les autres, ce sont les Grecs. Il est certain que, chez eux, la profession du théâtre était si peu déshonnête que la Grèce fournit des exemples d'acteurs chargés de certaines fonctions publiques, soit dans l'Etat, soit en ambassades. Mais on pourrait trouver aisément les raisons de cette exception. 1^o La tragédie ayant été inventé chez les Grecs, aussi bien que la comédie, ils ne pouvaient jeter d'avance une impression de mépris sur un état dont on ne connaissait pas encore les effets; et, quand on commença de les connaître, l'opinion publique avait déjà pris son pli. 2^o Comme la tragédie avait quelque chose de sacré dans son origine, d'abord ses acteurs furent plutôt regardés comme des prêtres que comme des baladins. 3^o Tous les sujets des pièces n'étant tirés que des antiquités nationales dont les Grecs étaient idolâtres, ils voyaient dans ces mêmes acteurs moins des gens qui jouaient des fables que des citoyens instruits qui représentaient aux yeux de leurs compatriotes l'histoire de leur pays. 4^o Ce peuple, enthousiaste de sa liberté jusqu'à croire que les Grecs étaient les seuls hommes libres par nature, se rappelait avec un vif sentiment de plaisir ses anciens maîtres et les crimes de ses maîtres. Ces grands tableaux l'instruisaient sans cesse, et il ne pouvait se défendre d'un peu de respect pour les organes de cette instruction. 5^o La tragédie n'étant d'abord jouée que par des hommes, on ne voyait point, sur le

logia de formas de espetáculo genuínas e peculiares a cada comunidade específica? O exame da última parte do texto permitirá, sem dúvida, responder à questão.

théâtre, ce mélange scandaleux d'hommes et de femmes qui fait des nôtres autant d'écoles de mauvaises moeurs. 6^o Enfin leurs spectacles n'avaient rien de la mesquinerie de ceux d'aujourd'hui. Leurs théâtres n'étaient point élevés par l'intérêt et par l'avarice; ils n'étaient point renfermés dans d'obscures prisons, leurs acteurs n'avaient pas besoin de mettre à contribution les spectateurs, ni de compter du coin de l'oeil les gens qu'ils voyaient passer la porte, pour être sûrs de leur souper" (p. 160-1).