

## A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau

### Resumo

Na querela filosófica sobre o teatro na França ilustrada, Voltaire, Diderot e Rousseau se situaram em campos distintos. O nervo do debate era sem dúvida a questão do poder que teria a cena teatral de aperfeiçoar moralmente os homens. O texto que segue procura mostrar que também estavam em jogo três diferentes concepções da história.

**Palavras-chave:** Voltaire, Diderot, Rousseau, teatro, filosofia da história

### Abstract

Voltaire, Diderot and Rousseau held different positions within the philosophical debate on theatre in Enlightened France. The core of the debate was the question for the capacity of the theatrical scene to morally improve men. This text seeks to show that three different conceptions of history were also at stake.

**Keywords:** Voltaire, Diderot, Rousseau, theatre, Philosophy of History

Em 1793, um editor parisiense chamado Gayant lançou um jogo de cartas hoje afamado, em que as figuras tradicionais foram trocadas por emblemas revolucionários. Em lugar dos nossos insípidos valetes, soldados da República; em vez de rainhas, quatro prósperas senhoras, encarnando outras tantas virtudes da Revolução: a Prudência, a Justiça, a Temperança, a Força; e, substituindo os reis,

---

1 Universidade de São Paulo.

um quarteto de conhecidos “filósofos” do tempo, que realizavam afinal, no plano das cartas, o antigo ideal platônico do rei filósofo. Dentre os coroados, Voltaire e Rousseau não têm por que nos surpreender: são *philosophes* por excelência, e figuras tutelares da Revolução. De estranhar são os demais: La Fontaine e Molière, o primeiro, autor de fábulas e, o segundo, de comédias. São presenças que desafiam alguns hábitos nossos.

Com efeito, esses quatro autores reúnem várias coisas que costumamos separar. Primeiro, os séculos XVII e XVIII, de Luís XIV e da Revolução. Em seguida, filosofia e belas-letas (literatura), atividades tão próximas na época que até o fabulista podia ser assimilado à filosofia (não custa lembrar que, para nossos historiadores, ainda há pouco tempo, o enfraquecimento da fábula – do *mythos* – era condição da racionalidade). Aliás, aquilo que as aproxima é algo que poderíamos chamar de “eficácia moral” das duas disciplinas, por assim dizer, naturalmente própria à filosofia, e agregada com sabedoria à fábula e à comédia. E, afinal, filosofia e teatro, domínios que nem sempre juntamos, mas que a Ilustração jamais separa, pois o espetáculo teatral é para ela o maior dos paradigmas, um objeto de permanente inquietação e de inflamadas disputas. Assim, não é de admirar que as discussões sobre ele tenham dividido o próprio partido da filosofia, lançando autores como Voltaire, Rousseau e Diderot em campos diversos.

Voltaire (1694-1778), o maior dramaturgo francês do tempo, permaneceu nos limites da poética e do teatro clássicos, cujas grandes referências eram a tragédia e a comédia do século anterior. Diderot (1713-1784) ultrapassou tais modelos e contribuiu para fundar um novo gênero, o drama. E Rousseau (1712-1778) desqualificou tanto a tragédia quanto o drama, considerando-os como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, *separa* os homens, ao invés de os *reunir*, como na Antiguidade. O que precisamente estava em jogo na controvérsia que dividiu os três maiores filósofos franceses do século XVIII? O nervo do debate diz respeito ao poder *pedagógico* da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, mas é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento. Jean-Jacques Rousseau afirma que tal convicção é ilusória, que o teatro não tem esse poder e só faz espelhar as paixões de seu público. Embora seja essa inegavelmente a questão decisiva, não se devem subestimar algumas outras, que atestam diferentes concepções sobre a imitação artística, a imitação teatral ou o lugar da paixão na esfera moral. Neste ensaio, gostaria de mostrar que o debate também revelou três diferentes filosofias da história: uma ordenava os acontecimentos segundo o progresso linear da razão; outra combinava esta concepção, então nascente, com uma versão cíclica dos eventos, de caráter mais tradicional; e afinal uma terceira contestava as visões globais da história,

encarando-a como multiplicidade de histórias locais – conforme já se disse, uma espécie de “diáspora”.<sup>2</sup>

## 1.

Voltaire dominou a cena trágica francesa durante mais de meio século: de 1718, ao estreiar com *Édipo*, a 1778, ao representar *Irene* e ser aclamado pelo público da Comédie Française. Foi então o maior representante do grande teatro do século XVII, que tinha em Corneille, Racine e Molière suas maiores expressões, e o principal defensor da poética clássica francesa, codificada de vez por Boileau em sua *Arte Poética*, de 1674.

Gostava tanto da cena que sempre reservava para si mesmo um papel de ator nas próprias peças. Sua maneira de atuar, segundo testemunhos contemporâneos, mostra o que pensava sobre o teatro. Voltaire ator fazia questão de declamar, de sublinhar os efeitos, recusando o tom familiar e “burguês” cada vez mais em voga nos palcos do tempo. Como bem escreve um estudioso: “É que o teatro deve ser teatral, não deve ser o simples reflexo da realidade quotidiana: ele é transfiguração, embelezamento, transformação, e deve nos transportar para outro mundo, mesmo que nos conduza, como também o deseja Voltaire, a refletir sobre questões onde o nosso está implicado”.<sup>3</sup> A arte, diria ele, é certamente uma imitação da natureza, contanto que logo se acrescente: da *bela* natureza.

Outra anedota confirma esse princípio e mostra ainda o que Voltaire pensava da tragédia. Certa vez, no castelo de Ferney, um visitante se pôs a fazer o elogio do teatro de Shakespeare, que começava então a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças”.<sup>4</sup> O episódio resume o que Voltaire pensava sobre aquele que consideramos um dos maiores

---

2 Ver Bento Prado Jr., “Gênese e estrutura dos espetáculos (nota sobre a *Lettre à d’Alembert* de Jean-Jacques Rousseau)” (Prado Jr. 1975). (O presente texto é anterior à publicação de *A Retórica de Rousseau: o discurso político e as belas letras*, de Bento Prado Jr (Prado Jr. 2008), organizado por mim). Para um aprofundamento das questões de filosofia da história, ver, por exemplo, Maria das Graças de Souza, *Ilustração e história* (Souza 2001).

3 Menant 1995: 43.

4 Traduzo *decorosamente* por “traseiro” o termo chulo (talvez shakesperiano...) usado por Voltaire.

dramaturgos de todos os tempos, e ainda sobre a tragédia em geral. Para ele, esta era uma imitação de ações elevadas, feita com “decoro” e “unidade de tom”, em versos alexandrinos, com vistas a despertar o terror e a piedade. Racine realizara esse ideal com a maior perfeição e, como dramaturgo, Voltaire procurava apenas imitá-lo. Quanto a Shakespeare, não observava as regras que definiam a tragédia como gênero; afrontava as “conveniências” com suas cenas brutais e cheias de sangue, confundia ilegitimamente os tons, passando do riso às lágrimas, misturava o alto e o baixo. Apesar de admitir às vezes que o autor de *Othelo* era “natural e sublime”, Voltaire achava que ele não tinha a menor “centelha de bom gosto”. Numa palavra, era uma espécie de “monstro”.

Com efeito, as ações baixas – o espetáculo do erro grosseiro, que provoca o riso franco, ou as ações que mesclam a seriedade e a brincadeira, despertando o prazer sério – não podem ser tratadas em registro trágico, mas num gênero específico, a comédia, no qual Molière fora insuperável. O próprio Voltaire algumas vezes cultivara esse gênero. Contrariamente a Diderot ou Rousseau, que, para alguns, antecipam a sensibilidade romântica, ele se faz, portanto, o defensor da poética e do teatro clássicos franceses, aceitando sem reservas a rigidez da teoria dos gêneros, em que cada um ocupa um lugar preciso, assinalado por regras que decorrem de sua essência. Conforme escreveu certa vez Anatol Rosenfeld, referindo-se a Johann Christoph Gottsched, defensor deste teatro na Alemanha: “Adotou as formas, por assim dizer o ritual e a coreografia, de um teatro essencialmente absolutista, destinado, com suas rígidas regras, com seu cerimonial solene e decoro da corte, com sua depuração e delicado requinte, seu esplendor e pompa que penetram até o âmago do verso e do vocabulário, a glorificar o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia”.<sup>5</sup>

É bem verdade que, como dramaturgo, às vezes Voltaire se atreve a superar essas fórmulas, revelando uma concepção não completamente verbal da tragédia. Vitoriosa sua campanha pela supressão das banquetas que embaraçavam o palco da *Comédie Française* (e às quais tinham direito certas pessoas de condição), passou a explorar mais os recursos cênicos do teatro. Em *Adelaide du Guesclin*, trouxe para a cena um tiro de canhão, em *Olympie*, um braseiro (que incendiaria um de seus teatros privados) e, em *Sémiramis*, dispôs finalmente do espaço que precisava seu espectro.<sup>6</sup> Tímidas inovações, dir-se-á, talvez; mas a objeção desconhecerá que,

5 Rosenfeld, A. “Introdução”. In: Lessing, *De teatro e literatura*: 19.

6 A este respeito, escreve Rosenfeld (*ibid.*: 84, nota 25): “Ainda na época de Voltaire era costume, tanto na França como na Alemanha, que espectadores privilegiados permanecessem no palco em plena representação. Quando da estreia de *Sémiramis*, de Voltaire, a cena estava de tal modo superlotada

para Voltaire, as inovações não importam muito, principalmente em se tratando da forma raciniana da tragédia. O máximo que faz, pois, é renovar-lhe o conteúdo, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. *Mahomet*, por exemplo, é uma denúncia do fanatismo religioso e das funestas consequências da confusão entre política e religião; *Zaïre* mostra a existência de uma moral universal que tornaria possível o entendimento entre as pessoas de bem de diferentes civilizações, não fossem os preconceitos religiosos.<sup>7</sup> Como todo filósofo ilustrado, Voltaire tem uma concepção do teatro que chamaríamos de “engajada”. Certa vez, escreveu: “É apenas no teatro que a nação se reúne; é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam; é lá que os estrangeiros vão aprender nossa língua, que nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido; é uma escola permanente de poesia e de virtude”.<sup>8</sup>

Para bem compreender o “gosto” de Voltaire é fundamental evocar sua concepção da história, exposta em livros como *Ensaio sobre os costumes* e *O século de Luís XIV*. Antes de tudo, pensava Voltaire, para que a própria história seja possível como ciência, é preciso torná-la algo análogo à física de Newton, reduzindo os fatos às leis. Ora, essas leis nada têm a ver com os desígnios de uma transcendência divina, como sustentava Bossuet no *Discurso sobre a história universal*. Assim como a física foi liberada da teologia e das ilusões finalistas mediante o conhecimento das leis mecânicas da natureza, a história o será por intermédio da psicologia, do conhecimento da natureza humana, cujo desdobramento é o objeto sobre o qual deve se debruçar o historiador. Nesta última afirmação transparece a outra ideia que torna possível a ciência da história. Segundo ela, a natureza humana constitui o ponto fixo que o historiador persegue por entre a multiplicidade dos eventos, mas não é um objeto dado de antemão, e sim algo que se revela progressivamente, dissimulando-se a princípio por detrás dos usos e costumes, vergando-se sob o peso dos preconceitos.<sup>9</sup> Assim, o grande quadro da história humana se faz por uma sucessão de luzes e sombras, que testemunha a luta encarniçada entre a evidência da verdade e as figuras do erro, entre o “espírito humano”, cuja emergência é vagarosa, mas invencível, e as forças do preconceito e das tradições.

---

que foi necessário abrir espaço ao próprio fantasma, com o apelo ‘Place à l’ombre!’. Só em 1759 a cena da Comédie Française ficou livre de espectadores”. Também vale a pena lembrar que o espectro de Voltaire é duramente criticado por Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo* (05/06/1767 e 09/06/1767). Ver Lessing, *De teatro e literatura*: 36-41.

7 Menant 1995: 48.

8 *Apud*. Menant 1995: 48.

9 De acordo com Cassirer 1970.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, tal confronto não obedece a um movimento progressivo e linear, comportando momentos de intensa luminosidade, que se exaurem rapidamente, e de profunda regressão, em que reina a mais terrível barbárie. Mas cada período de “civilização” beneficia-se do acúmulo de luzes anteriormente proporcionado. Daí o elogio da França de Luís XIV, momento da história em que o espírito humano mais se aproxima da “perfeição”, já que pode se “enriquecer” com as descobertas legadas pelos séculos de Péricles, de Augusto e dos Médicis.

## 2.

Assim como Voltaire, Diderot atribui ao espetáculo um objetivo moral e pedagógico: assim como a filosofia combate os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e detestar o vício. Entretanto, o enciclopedista contesta com veemência que a cena francesa moderna, dominada pela tragédia e pela comédia clássica, e tão repleta de regras e convenções, ainda tenha poder para tanto.

O princípio dessa dramaturgia, explicitado em 1757 e 1758 nos *Diálogos sobre o filho natural* e no *Discurso sobre a poesia dramática*, é o seguinte: a fim de restituir ao teatro o poder de melhorar os homens, é preciso “abalar” (“renverser”) os espíritos, levando “tumulto” e “pavor” à alma do espectador, a exemplo da tragédia grega. Para isso, deve-se resgatar a energia da linguagem, a energia da natureza de que a linguagem é portadora, o que se supõe que libere a cena das regras e “conveniências” clássicas. Tomando como modelo a célebre passagem das *Eumênides* de Ésquilo em que o parricida Orestes é perseguido pelas Fúrias, assim Diderot imagina “um exemplo doméstico e comum”, possível no teatro de então:

Um pai perdeu o filho num combate singular: é noite. Um criado, testemunha do combate, vem dar-lhe a notícia. Entra nos aposentos do pai infeliz, que dormia. Anda de lá para cá. O ruído do homem a caminhar o desperta. Ele pergunta quem é. – Sou eu, senhor, responde-lhe o criado com a voz alterada. – E então, o que há? – Nada. – Como, nada? – Não é nada não, senhor. – Não é possível. Estás tremendo, desvias a cabeça, evitas meu olhar. Ainda uma vez, o que há? Quero saber! Fala, eu te ordeno! – Já disse, senhor, que não é nada, responde-lhe de novo o criado, em lágrimas. – Ah! infeliz, exclama o pai, arremetendo da cama em que dormia; estás me enganando. Aconteceu alguma desgraça... Minha mulher morreu? – Não, senhor. – Minha filha? – Não, senhor. – É meu filho, então?... O criado se cala; o pai compreende o silêncio

dele; lança-se ao chão, enche de gritos e de dor os seus aposentos. Faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a um pai que perde o filho, única esperança da família.

O mesmo homem corre ao quarto da mãe: ela também dormia. Desperta com o ruído das cortinas que se abrem com violência. O que há? pergunta ela. – Senhora, a maior desgraça. É o momento de sermos cristãos. A senhora já não tem filho. – Ah Deus! exclama a mãe aflita. E tomando um Cristo que estava à cabeceira, estreita-o nos braços, nele colando os lábios; seus olhos inundam-se de lágrimas e essas lágrimas inundam seu Deus crucificado.

Eis o quadro da mulher piedosa: logo veremos o da esposa terna e da mãe desolada. A uma alma em que a religião domina os movimentos da natureza, é preciso um abalo mais forte para arrancar-lhe as verdadeiras vozes.

Entrementes, haviam levado para os aposentos do pai o cadáver do filho; e lá se passava uma cena de desespero, enquanto se fazia uma pantomima de piedade no quarto da mãe.

Tu vês como a pantomima e a declamação mudam alternadamente de lugar. Eis aquilo que deve substituir nossos *apartes*. Mas o momento da reunião das cenas se aproxima. A mãe, conduzida pelo doméstico, avança para os aposentos do marido... Pergunto-me o que aconteceria com o espectador durante esse movimento!... É um esposo, é um pai estendido sobre o cadáver do filho, que vai ferir profundamente os olhos da mãe! Mas ela acaba de atravessar o espaço que separa as duas cenas. Gritos lamentáveis atingem seus ouvidos. Ela vê. Lança-se para trás. A força a abandona e ela cai sem sentimento entre os braços daquele que a acompanha. Logo sua boca se encherá de soluços. *Tum verae voces.*<sup>10</sup>

Demoremo-nos um pouco sobre este fragmento. Deixemos de lado, por assim dizer, sua ganga patética, que os melodramas de todos os tempos consagraram como clichê, e tentemos sublinhar sua novidade. Em primeiro lugar, chama a atenção o caráter doméstico da cena, que mobiliza *pessoas privadas*, um pai e uma mãe burgueses. Ela contesta, assim, a chamada “cláusula dos estados”, segundo Peter Szondi vigente pelos menos desde a *Ars gramatica* de Diomedes, e para a qual os protagonistas de uma intriga dramática séria deveriam ser forçosamente de condição principesca.<sup>11</sup>

Em seguida, ainda conforme Szondi, é preciso atentar para o novo tratamento que se dá ao tema do filho ausente. Enquanto, na tragédia clássica, a ausência deste é motivo de inquietação para o pai monarca (estaria ele associado a seus inimigos, conspirando contra seu reinado?) e, na comédia jocosa, ela é justamente

10 Diderot, “Entretiens sur le fils naturel”, *Oeuvres esthétiques*: 115-17.

11 Cf. Szondi 2005.

consequência da ação do pai, despótico ou avarento, no fragmento de Diderot o tema é sinal da dilaceração da família – reparada ao final de uma comédia como *O pai de família*, aqui, por sua vez, irreparável (não custa lembrar que, em *O filho natural*, é a figura do pai ausente que resgata a harmonia familiar).

Terceiro traço importante: contrariamente às longas tiradas do teatro clássico, no fragmento de Diderot a cena não se organiza em torno da palavra. O diálogo, simples e econômico, é pontuado por olhares, gestos, silêncios e ruídos, igualmente convocados a falar. A exemplo da passagem de Ésquilo que serve de modelo a Diderot, é o mínimo de discurso que lhe dá o máximo de força e energia. Conduz a princípio a dois *quadros*, preenchidos por gritos dolorosos e lágrimas: os quadros do pai desesperado e da mãe piedosa. Este último é mudo, pois a força da religião contém, por enquanto, as “verdadeiras vozes” da natureza, que falarão a seu tempo. O outro é contundente, preenchido pelos gritos aflitos do pai, que não hesita em lançar-se ao chão. Ele desafia corajosamente os códigos tradicionais de decoro e procura deixar que as paixões se expressem da maneira mais forte. O protagonista “faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a um pai que perde o filho”: na verdade, sua ousadia não apela propriamente para nossa imaginação de leitores, mas para “aquilo que ninguém ouvirá sem logo reconhecê-lo em si mesmo”, diria Diderot em outra parte.

Cabe aqui uma observação fundamental. Embora os *Diálogos sobre o filho natural* afirmem que “uma cena muda é um quadro; é um cenário animado”,<sup>12</sup> é bom que se diga que o conceito de quadro não se define apenas pela pantomima. Ele se opõe à cena declamada, ao verbo, e tanto pode ser *extra-verbal*, fundado no gesto, como no caso da mãe piedosa, quanto *pré-verbal*, preenchido por gritos, gemidos ou sussurros, a exemplo do caso do pai desesperado e de outros, sobre os quais Diderot insiste em outros lugares: o quadro do herói ferido no *Filoctetes*, de Sófocles, e “o quadro do amor materno” proporcionado por Clitemnestra diante do sacrifício de Ifigênia. Girando em torno desses dois pólos diferentes, a função do quadro, para Diderot, é potencializar o discurso. Por isso, no exemplo acima, quadro (e não apenas pantomima...) e declamação, que se passavam alternadamente em um lado e outro do palco, afinal se juntam na última cena, provocando no espectador um enorme abalo, cuidadosamente preparado por essa espécie de “montagem”.

Não custa repetir: o espetáculo só voltará a produzir um efeito duradouro caso o dramaturgo recuse um teatro de grandes poetas, fundado sobre a excelência

---

12 Diderot, *op. cit.*: 115.



do texto literário. Diderot insiste que o discurso ordenado não é o melhor meio de expressar as paixões, ao contrário dos gritos não articulados, das expressões faciais, dos gestos. Esse realismo reclama não apenas a valorização da pantomima do ator, mas também que o texto dramático seja escrito em prosa, como o romance, além de destacar a importância dos cenários e do figurino. Resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente espetacular da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico – eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro. Seus adversários são a poética e o teatro clássico franceses – em suma: Voltaire. É contra as reservas do velho patriarca que ele prefere os antigos, e Shakespeare a Racine, afirmando que se deve repensar o sistema clássico e inventar um gênero intermediário, capaz de imitar “as ações mais comuns” da vida, no qual melhor se exprime a *natureza humana* tal qual ela é, e não como a fizeram as convenções. A igual distância da comédia e da tragédia clássicas, esse gênero se divide em *comédia séria*, cujo objeto é pintar os deveres do homem, e *tragédia doméstica*, cuja finalidade é mostrar nossas desventuras privadas.

### 3.

Certamente por senso estratégico, Voltaire e Diderot jamais resolveram publicamente suas diferenças, mas nas próprias fileiras enciclopedistas levantou-se de repente uma voz discordante, não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, e sim para contestar a própria pretensão de se dar ao teatro uma missão civilizadora. Foi o que fez Rousseau na famosa *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, texto que consumou sua ruptura com os filósofos ilustrados e cujas circunstâncias de composição se originam, não por acaso, na biografia de Voltaire.

Conforme bem lembrou certa vez Roger Bastide,<sup>13</sup> ao regressar da Prússia em 1753, Voltaire comprou o castelo das Délices, onde não deixou de instalar uma cena privada. A propriedade ficava nas imediações da puritana Genebra, onde o teatro era proibido, e com cujos pastores o autor do *Ensaio sobre os costumes* começou a se entender, achando-os muito menos sectários do que os curas católicos. Em 1755, Voltaire recebeu a visita do ator Lekain, que aceitou representar a tragédia *Zaire* diante de quase todo o Conselho de Genebra. O grande êxito da noite inquietou os senhores pastores: será que Voltaire e seu teatro não acabariam por introduzir o vício na virtuosa cidade? E assim, quando o filósofo decidiu

---

13 Cf. Bastide 2005.

bisar o feito – aliás, agora com a colaboração de vários cidadãos genebrinos –, o Consistório reagiu proibindo a representação. Como se pode imaginar, Voltaire se pôs inconsolável... Ora, por esse tempo d’Alembert chegou a Genebra a fim de documentar-se para um verbete sobre a cidade, a ser escrito para a *Enciclopédia*. Foi recebido com grandes honrarias e, na volta, deixou-se ficar alguns dias no Délices... Voltaire queixou-se amargamente para o amigo e o resultado não podia ser outro: em 1757, quando o artigo apareceu, havia nele “grandes elogios, mas também uma sombra: por que Genebra não possui um teatro, o que forma o gosto e purifica os costumes?”<sup>14</sup> Em nome dos “bons costumes” e do “progresso das artes” – termos para ele solidários –, d’Alembert exortava assim os genebrinos a rever a decisão que proibia o teatro na cidade. Jean-Jacques Rousseau, que já escrevera para a *Enciclopédia* artigos sobre música, e que assinava seus escritos como “cidadão de Genebra”, viu muito bem que, por trás de d’Alembert, se escondia Voltaire, certamente pronto a invadir sua pátria à frente de uma trupe de comediantes... Quem reagiu agora foi Rousseau, que se lançou ao trabalho e, no ano seguinte, publicou a *Carta a d’Alembert* (1758).

A *Carta* prolongava o *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750), que atacava a mitologia das Luzes em seu mais caro postulado, negando que o progresso do conhecimento e da técnica tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem. Como se sabe, o primeiro *Discurso* contrapõe certo tipo de saber, que poderíamos chamar de “metafísico”,<sup>15</sup> à “virtude”, definida, na acepção de Montesquieu, como “amor da pátria e da igualdade”. Rousseau argumenta, assim, que o progresso do conhecimento só fez aprofundar a servidão humana. Ora, integrando em tal perspectiva o caso particular do teatro moderno, agora tenta provar que este é estranho à virtude e, portanto, não deve ser-lhe atribuído um poder pedagógico.

Para isso, a *Carta* condena o suposto etnocentrismo da Filosofia,<sup>16</sup> que pretende saber o que é bom para o homem em geral e impor em toda parte certo modelo de espetáculo. Os filósofos dão demasiada importância às ideias de natureza humana e espetáculo em geral, ignorando as singularidades de cada lugar e as várias figuras históricas do teatro. Esquecem que o homem é uno, mas a história o torna múltiplo, e que essa diversidade também multiplica os tipos de espetáculo. Cada povo possui uma paixão dominante, que o distingue de todos os demais e

---

14 *Ibid.*: 45.

15 Leo Strauss afirma que Rousseau distingue duas espécies de ciência: “uma que é incompatível com a virtude e que se pode chamar de metafísica (ou ciência puramente teórica), outra que é compatível com a virtude, e que se pode chamar de sabedoria socrática”. Strauss 1986: 227.

16 Cf. Prado Jr. 1975.

cada espetáculo procura justamente satisfazer essa paixão. Deslocando a questão para o terreno da história, Rousseau dirá que os espetáculos só são bons ou maus segundo as paixões, boas ou más, que têm em vista. Dirá ainda que, para serem bem sucedidos, eles precisam satisfazer essas paixões, caso contrário, desgostarão o público e desaparecerão. Conclusão: os espetáculos estão comprometidos com as paixões do espectador, e não com sua virtude.

O teatro não foge à regra. A cena é um quadro das paixões, cujo original está no coração do público, de tal modo que existe uma relação de cumplicidade entre um e outro. Se quiser sobreviver, o teatro deve adular as paixões prezadas pela plateia, tornando detestáveis aquelas que são odiadas de antemão. Ele não tem, portanto, nenhum poder de mudar os costumes. Se quiser agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência.

Traduzindo em termos mais familiares para nós: Voltaire e Diderot têm uma visão “engajada” do teatro, na qual Rousseau não crê de modo algum, não porque seja a favor de um teatro “livre”, mas porque acha que a cena não tem o poder de mudar a sociedade. Digamos que, para Rousseau, o teatro se limita a repor a sociedade que o põe. Não foi a cena que tornou os gregos virtuosos, ela apenas espelhava algo que existia de antemão. Como disse Bento Prado Jr., o teatro vale o que vale seu público, e a cena francesa é o retrato dos espectadores corrompidos de Paris. Portanto, não há razão para trazê-la a Genebra, que tem sua própria história, seu próprio povo e governo, e ainda os espetáculos que lhe convêm. A *Carta* termina, assim, com o vigoroso elogio das festas cívicas genebrinas, onde o povo inteiro é ator, espectador e o próprio espetáculo. São estes os espetáculos que cabem numa República.

É ainda Bento Prado quem observa que Diderot aposta em “uma perfectibilidade contínua das artes”, ao passo que Rousseau substitui essa ideia pela de “perfeição máxima”, dadas certas condições sociais. Quando propõe uma reforma do teatro francês, Diderot tem no horizonte uma concepção linear e progressiva de história – a mesma que já se esboçara em Voltaire e, no futuro, será formulada de modo cristalino por Condorcet. Essa concepção aparece, por exemplo, no Discurso Preliminar da *Encyclopédia*, redigido por d’Alembert em 1750, em que a história, ao menos desde o Renascimento, é vista como o triunfo da civilização, que por sua vez é o “o trabalho dos homens de letras”.<sup>17</sup> Bacon, Descartes, Newton e Locke estabeleceram as fronteiras do conhecimento, cujas lacunas foram

---

17 Ver Diderot e D’Alembert. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, I. Esta expressão entre aspas, e também a seguinte, são de Robert Darnton, “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*” (Darnton 1988: 265-67).

preenchidas por Galileu, Harvey, Huyghens, Pascal, Fontenelle, Voltaire, Buffon, Condillac, Montesquieu e Rousseau. Essa jornada progressiva da razão contra a superstição “carregara triunfalmente o Iluminismo até o presente – ou seja, até a própria *Encyclopédie*”, que não por acaso Voltaire chamou de “monumento dos progressos do espírito humano” em *O século de Luís XIV*.

Não seria difícil mostrar como a mesma crença domina o artigo “Enciclopédia”, escrito pelo próprio Diderot alguns anos depois. Prefiro, porém, citar outro texto, que examina a poética do teatro e discute a então polêmica ideia de “regra”:

aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não saberá nem abandoná-la nem segui-la convenientemente. Terá por ela demasiado respeito ou demasiado desprezo, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados e reconduz a arte à sua infância; o outro a detém simplesmente onde está e a impede de ir adiante.<sup>18</sup>

Como se vê, as regras devem ser avaliadas no fluxo do progresso da história; a arte não tem apenas um passado, que é sua infância, mas também um futuro que se abre indefinidamente ao presente. Por isso, Diderot proclama, quem sabe pensando nas objeções de Jean-Jacques: “Atacar os espetáculos por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública, e tudo o que até hoje se disse a respeito, *aplicado ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser*, é uma injustiça e uma inverdade”.<sup>19</sup>

Um estudioso<sup>20</sup> já afirmou que o modelo negativo da concepção rousseauiana de história é justamente esse sistema em cujo centro está a ideia de progresso. Como se sabe, no segundo *Discurso*, aquilo que progride com a razão e a civilização é algo não por acaso negativo: a *desigualdade*. Na *Carta*, a mesma degradação reaparece na história do teatro: a tragédia antiga se abre para toda a cidade grega, ao passo que o teatro clássico francês é “exclusivo”, feito para uma minoria, exibindo em toda parte os sinais da mesma desigualdade. Preservado esse esquema geral, Rousseau recorre, entretanto, a outro dispositivo a fim de combater a concepção ilustrada de história. A meu ver, a exemplo do conceito de virtude, esse dispositivo é tomado de Montesquieu. Recapitulando:

O autor de *Do espírito das leis* formulou um novo método para orientar-se em meio à inesgotável variedade da história. Tal método afirma que, embora as leis

18 Diderot, “Entretiens sur le Fils Naturel”, *Oeuvres esthétiques*: 82.

19 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*: 106.

20 Baczko 1974: 112.

humanas não possuam a estabilidade das naturais, os homens, ao formulá-las, não são conduzidos unicamente pela fantasia. “A lei, em geral, é a razão humana, enquanto governa todos os povos da terra; e as leis políticas e civis de cada nação devem ser apenas os casos particulares a que se aplica essa razão”.<sup>21</sup> Assim, se soubermos interrogá-las, veremos que expressam uma intenção ou, se quisermos, um *espírito*, “que consiste nas diversas relações que [...] podem ter com diversas coisas”. Por isso, as leis humanas não são absolutas, mas, por definição, *relativas*, sujeitas ao tempo e ao espaço, ao conjunto de condições de uma sociedade. Para compreendê-las, é preciso submetê-las à rede de relações que lhes dá sentido: à natureza e ao princípio do governo; às condições físicas do país, ao clima, à qualidade, situação e grandeza do solo; ao gênero de vida dos povos; ao grau de liberdade que pode tolerar a constituição; à religião e ao número dos habitantes, às suas inclinações, às suas riquezas, ao seu comércio, a seus costumes e maneiras etc.

Dentre todos esses fatores, os mais importantes, aqueles que prevalecem sobre os demais, e devem ser especialmente considerados pelo legislador, são a natureza e o princípio de cada governo. Como se sabe, Montesquieu distingue três espécies de governo: o republicano, o monárquico e o despótico. Faz parte da natureza do governo republicano que o povo, ou parte dele, tenha o poder soberano; é próprio do monárquico que apenas um governe, mas mediante leis fixas e estabelecidas; e é da natureza do governo despótico que um só, sem lei nem regra, arraste tudo por sua vontade e caprichos.

Se a natureza de um governo é aquilo que o faz ser o que é, seu princípio é aquilo que o faz agir. Em cada caso, esse princípio é uma paixão humana específica: o *medo* é a mola que faz mover o despotismo, a *honra*, a monarquia, e a *virtude*, a república (como já se viu, contanto que a virtude seja definida em termos *políticos*, como “amor da pátria e da igualdade”).

De posse desse método que permite um conhecimento concreto de formações sociais concretas, o autor de *Do espírito das leis* não se pronuncia sobre o começo ou o fim da história. Divergindo tanto de Bossuet quanto da nascente concepção ilustrada de história, desqualifica qualquer ponto de vista universal como princípio de explicação. O que lhe interessa não é uma suposta totalidade, governada por Deus ou pela Razão, mas as múltiplas sociedades, cada uma irredutível à outra.<sup>22</sup>

21 Montesquieu, *De l'esprit des lois*, I: 10.

22 “A ideia de Montesquieu sobre a necessidade de adaptar as leis ao ‘espírito geral da nação’, formado no curso da história, não encontrou grande eco. A particularidade e a especificidade das nações e das épocas apareciam antes como desvios em relação à norma, ao modelo universal que era o conjunto

É o que sustenta a *Carta a d'Alembert*: Genebra não é Paris e o que vale para as leis vale para os espetáculos. Genebra tem geografia, clima, religião, costumes, maneiras e leis próprias. E, principalmente, não é uma Monarquia, é uma República, à qual não convém um teatro aristocrático, mas espetáculos que celebrem a igualdade. Por isso, Rousseau dirige o seguinte apelo aos genebrinos, usando imagens que sugerem a analogia entre o teatro moderno e a prisão:

não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É em pleno ar, é sob o céu que deveis juntar-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade.<sup>23</sup>

Enquanto para os filósofos ilustrados o centro da história é ocupado pelo “espírito”, pode-se dizer que, para a *Carta*, assim como para Montesquieu, a vida política constitui esse centro: o Estado é o verdadeiro sujeito da história.<sup>24</sup>

Gostaria de fechar com outra anedota. O incidente se passou no começo de 1754, alguns anos antes da *Carta a d'Alembert*, e mostra o crescente desconforto de Jean-Jacques Rousseau em meio aos filósofos, sua repulsa pela encenação e o gosto deles por ela, especialmente pela farsa. No verão do ano anterior, Diderot, já então uma celebridade como homem de letras, fora abordado no Jardin du Luxembourg por um jovem cura de aldeia, que lhe submeteu à queima-roupa, para sua apreciação, os setecentos versos de um enorme madrigal. Diderot safou-se alegando que não ouviria um só verso da lavra do poeta enquanto ele não compusesse algo realmente sério – uma tragédia, por exemplo. Meses depois, voltou o importuno, brandindo a peça “encomendada”, que, a título de antepasto, vinha precedida de uma espécie de poética do teatro. Certamente para tornar a refeição menos indigesta, Diderot marcou uma leitura no salão do barão d'Holbach, onde se reunia a nata do enciclopedismo, e, no dia combinado, lá estava o pobre diabo, cercado por tal auditório, que o ouvia, meio sério, meio zombeteiro. Rousseau era o único calado e imóvel, afundado numa poltrona, mas, de repente, levantou-se

---

das verdades morais e sociais intemporais. O futuro fundado sobre o conhecimento dessas verdades devia nivelar esses desvios, suprimi-los, assim como teria de suprimir as diferenças religiosas, quer introduzindo a religião natural universal, quer liquidando a religião em geral”. Baczkó 1974: 125.

23 Rousseau, *Lettre à d'Alembert*: 233.

24 É desse modo que Cassirer distingue dois livros que apareceram quase ao mesmo tempo: o *Ensaio sobre os costumes* e *Do espírito das leis* (Cassirer 1970: 224).

furioso, arrancou o manuscrito das mãos do autor e disse: “Sua peça e seu discurso não valem nada, todo mundo está caçoando do senhor; saia daqui e volte para sua paróquia!” O padre também se pôs furibundo, passou a dizer os maiores improperios e certamente teria chegado às vias de fato, não fosse contido pelos demais. D’Holbach, a quem devemos a narração desse episódio – que principia, no estilo de Diderot, no registro cômico e termina, à Rousseau, de modo dramático – conclui: “Rousseau saiu tomado de uma raiva que acreditei momentânea, mas que não se acabou e que só fez mesmo crescer desde então”.<sup>25</sup>

### Referências bibliográficas

- Baczko, B. *Rousseau: Solitude et communauté*. Paris/La Haye: Mouton, 1974.
- Bastide, R. “Voltaire”. In: M. Quintana (trad.), *Contos e novelas de Voltaire*. São Paulo: Globo, 2005.
- Cassirer, E. *La philosophie des lumières*. Paris: Fayard, 1970.
- Darnton, R. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da Encyclopédie”. In: *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- Diderot, D. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1968.
- . *Discurso sobre a poesia dramática*. F. de Mattos (org.). São Paulo: Cosac-Naify, 2005.
- Diderot, D. e D’Alembert. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1750-1765 (edição fac-similar), t. I. Nova York/Paris: Pergamon Press, 1969.
- Lessing, G. E. *De teatro e literatura*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1992.
- Menant, S. *L’esthétique de Voltaire*. Paris: Sedes, 1995.

---

<sup>25</sup> *Apud*. Wilson 1985: 198.

Montesquieu. *De l'esprit des lois*, tomo I. Paris: Garnier Frères, 1961.

Prado Jr., Bento. “Gênese e estrutura dos espetáculos (nota sobre a *Lettre à d’Alembert*, de Jean-Jacques Rousseau)”. In: *Estudos CEBRAP* 14, 1975.

———. *A retórica de Rousseau: o discurso político e as belas letras*. F. de Mattos (org). São Paulo: Cosac-Naify, 2008.

Rousseau, J.-J. *Lettre à d’Alembert*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

Souza, M das G. *Ilustração e história*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

Strauss, L. *Droit naturel et histoire*. Paris: Flammarion/Champs, 1986.

Szondi, P. *Teoria do drama burguês*. L. S. Repa (trad). São Paulo: Cosac-Naify, 2005.

Wilson, A. M. *Diderot: sa vie et son oeuvre*. Paris: Laffont/Ramsay, 1985.