

Grande área: ciências humanas. Área: filosofia.

TÍTULO: A FUNÇÃO PEDAGÓGICA DO TEATRO.

ORIENTANDO (A): FLÁVIO CAMPOS DE LIMA

FILIAÇÃO: curso de filosofia- faculdade de filosofia, comunicação, letras e artes.

ORIENTADORO (A): MARIA CONSTANÇA PERES PISSARRA.

Departamento de filosofia, letras e artes.

Resumo:

O FILÓSOFO E MATEMÁTICO *D'ALEMBERT (1717-1783)* AO ESCREVER O VERBET *GENEBRA*, FALA DA NECESSIDADE DE SE INTALAR UM TERATRO DE COMÉDIA NAQUELA CIDADE. SEGUNDO D'ALEMBERT, O TEATRO PODERIA APERFEIÇOAR OS HÁBITOS E COSTUMES DO POVO GENEBRINO, O QUE DO PONTO DE VISTA DE ROUSSEAU NÃO É POSSIVEL. ISSO NÃO SIGNIFICA QUE O TEATRO SEJA UM BEM, NEM UM MAL EM SI MESMO, MAS OS MAUS HÁBITOS DOS ATORES, PRINCIPALMENTE DOS COMÉDIANTES, AO INVÉS DE MELHORAR OS HÁBITOS E COSTUMES DO SEU POVO, COMO DEFENDE D'ALEMBERT, PODERIA FAZER O CONTRÁRIO, COLABORAR COM A DEGENERACÃO DA SOCIEDADE.

Paravras-chave: representação, corrupção, Genebra, Paris.

INTRODUÇÃO:

O filósofo Jean-Jacques Rousseau escreve a Carta a D' Alembert com objetivo de responder ao artigo (Genebra) de D' Alembert, publicado em 1757 para o volume do dicionário, onde se ressalta a necessidade em si instalar em Genebra um teatro de comédia, com dupla função:

Agradar os cidadãos Genebrinos e aperfeiçoar seus hábitos e costumes. Rousseau pretende demonstrar as contradições da proposta de D' Alembert e desencorajar essa proposta.

É importante ressaltarmos, que não são os espetáculos em geral o alvo da crítica de Rousseau, mas um tipo deles que encerra um pequeno número de espectadores em salas escuras para ali representar a artificialidade de uma peça. Salinas no comentário a seguir esclarece bem essa questão.

[...] trata-se aqui da apoteose da representação, da cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a platéia; como se pode adivinhar, é o grau máximo de afastamento em relação à unidade da natureza. No extremo oposto, dá-se aproximação máxima: com as festas cívicas, espartanas ou genebrinas, estamos diante de uma espécie de grau zero da representação, pois aqui cada espectador é ao mesmo tempo ator e, portanto, o próprio espetáculo.

(Salinas. 1997, P.14) ¹

Tais argumentos esclarecem a preferência de Rousseau pelas festas populares, às únicas que proporcionam alegria e amizade entre o povo.

O amor de si e o amor próprio.

Segundo Rousseau, o amor de si é aquele no qual o indivíduo é capaz de ver-se no lugar do outro, o homem sofre ao presenciar qualquer forma de injustiça cometida ao semelhante. Esse amor de si, (hipotético) possui em Rousseau sentido quase “cristão”. Não diz o cristianismo “que devemos fazer ao outro, aquilo que gostaríamos que ele fizesse a nos mesmos”? Mas quem é o outro no sentido cristão senão o próprio Eu? A piedade natural usada por Rousseau talvez possa ser interpretada nesse sentido. Entretanto, é necessário ressaltar que não devemos confundir esta piedade com o conceito que hoje temos dela, pois tal piedade é anterior a qualquer estado de reflexão, tanto que Rousseau chegou a dizer que ousa “quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado”. (Rousseau. 1993, P. 61).

O estado de natureza é contrário ao estado social, pois, o homem quando em contato com essa natureza não possui avareza, ódio nem amor, nele o homem se comove com o sofrimento do outro de sua espécie. O estado social, por sua vez, desperta no indivíduo o desejo de ser superior ao outro, outro que na verdade nada mais

1. Segundo Salinas “a natureza para Rousseau é como Deus para Kant, é, sobretudo uma ideia reguladora, que orienta nossas observações, e à qual nossa finitude nunca poderá dar um conteúdo afetivo. Além disso, nem toda representação será capaz de tal apreensão, pois esta dependerá do grau de aproximação de cada um em relação à natureza”. (Salinas. 1997, P. 11).

é que ele mesmo, quando em sociedade corrompida esse homem encontra-se cego, de tal modo que não conseguir enxergar esse fato.

A questão das leis

Para D' Alembert, o modelo francês de teatro era conveniente para Genebra, ele argumenta que as leis poderiam ser rigorosas e corrigir exageros da parte dos atores – caso ocorressem. Parece- que há um equívoco aqui por parte de D' Alembert, uma vez que as leis do teatro são outras, assim, as leis gerais não podem fazer nada no sentido de corrigir tais peças. Para Rousseau as leis não podem corrigir os maus exemplos apresentados no teatro, uma vez que tanto a tragédia quanto a comédia possuem leis próprias, assim as leis gerais não podem corrigi-las. Com essa dupla observação, Rousseau desmonta a tese da possibilidade da arte teatral com finalidades pedagógicas. Para que o teatro obtenha êxito é necessário proporcionar prazer aos espectadores, assim submetê-lo às leis significa condená-lo ao fracasso.

As leis são feitas por homens sociais, habitantes da sociedade corrompida. É possível que membros de uma sociedade degenerada, possam fazer leis que corrijam eventuais corrupções desta sociedade? Parece que a resposta é não. Assim, os autores dessas leis consideram as representações teatrais como algo normal, pois não têm como referência o homem “natural”, mas, o homem social. Tendo em vista que, segundo Rousseau, as leis não podem corrigir as peças teatrais, talvez seja possível dizer que elas são inúteis do ponto de vista educativo. Mas se este tipo de espetáculo é inútil, porque se preocupar com ele? Como bem observou Salinas:

Se os espetáculos são inúteis ou supérfluos, por que dar tanta importância á 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 quanto, ou seja, do ponto de vista dos espetáculos enquanto representação de ações imaginárias diante de um espectador passivo.

(Salinas. 1997, P.158).

A observação de Salinas reporta aquilo à tese de Rousseau, os comediantes são meros profissionais de “imitação”, uma vez, que já recebem os textos a serem apresentados nos palcos, cujo conteúdo foi escrito com objetivo de agradar o público não tendo, assim, nenhuma preocupação em educar:

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 conseqüente, determina o conteúdo das peças, é o público soberano. Seu prazer é lei, porque o objeto específico da peça é agradar: esse primeiro principio decorre, pois, da natureza do teatro enquanto

divertimento. Entre autor e público estabelecer-se-ia, assim, necessariamente uma espécie de contrato social do prazer.

(Salinas. 1997, P.158).

Aqui está claro que para Rousseau as leis de Genebra nada podem no sentido de corrigir possíveis abusos que possam ser cometidos por parte dos comediantes. Porém, é importante ressaltar que a profissão de comediante não é boa nem má, em si mesma, mas, o que está em jogo é esse “vender-se” como um objeto qualquer. Pois os atores recebem as peças prontas para apresentação, sem que importar, *em hipótese alguma, suas opiniões*.

Fracasso da razão

A partir daqui se põe outra questão? Se o objetivo do teatro segundo Rousseau é meramente agradar, qual é o papel da razão nestes espetáculos? Considerando que os atores recebem as peças prontas para a apresentação. Parece não restar mais nada a fazer no sentido de tentar corrigir os maus costumes. Rousseau menciona os romances cujo gênero é as “peças dramáticas”. Essas peças ao ver de Rousseau corrompem a mulher. Assim, do ponto de vista Rousseauiano, é a mulher quem manda nesse “modelo” de espetáculo proposto para Genebra. É necessário dizer, que Rousseau não é contra a atuação da mulher em peças teatrais, como já visto em momentos anteriores o que Rousseau condena é essa representação mentirosa na qual tanto os atores quanto as atrizes são postos a “venda”. Rousseau diz:

O amor é o reino das mulheres são elas, necessariamente que ditam a lei: porque, de acordo com a ordem da natureza, a resistência lhes pertence e os homens só podem vencer essa resistência às custas de sua liberdade. Um efeito natural desse tipo de peça é, pois, ampliar o império feminino, fazer das mulheres e das moças os preceptores do público e lhes dar sobre os espectadores o mesmo poder que têm sobre os amantes.

(Rousseau. 1993, P. 65.)

A razão não tem vez nesse tipo de espetáculo, cujo objetivo é meramente agradar o vulgo? Então, qual é o papel do velho em tais apresentações? A resposta é quase intuitiva:

A mesma causa que, em nossas peças trágicas e cômicas, concede a ascendência às mulheres sobre os homens, concede-a também aos jovens sobre os velhos, e esta é outra inversão das relações naturais, não menos repreensíveis [...] Já que o interesse está sempre voltado para os amantes, segue-se que os personagens de idade avançada só podem ter papel de segunda ordem [...] Ou para formar o nó da intriga, eles servem de obstáculos aos desejos dos jovens amantes, tornando-se

odiosas; ou então elas próprias estão apaixonadas, e neste caso se tornam ridículos.

(Rousseau. 1993, P. 67.).

O caráter antropológico, sempre marcante nos escritos de Rousseau, também pode ser percebido na Carta. Em, “A origem da desigualdade entre os homens” ele defende que foi a passagem do estado de natureza para o estado social, a causa de todo o mal, e, que esta representa a corrupção do homem.

A partir do pressuposto acima, questionamos: Como podem ser educativos os espetáculos feitos para atender os caprichos desse povo “moderno”, tendo assim, objetivo de afinar os hábitos e costumes de tal povo? É importante lembrar que a carta a D’ Alembert foi escrita no século XVIII, século tido pelos filósofos como o século das máscaras. Aparentemente quase toda obra de Rousseau tenta desmascarar essa sociedade marcada pela hipocrisia e pela desigualdade.

Para que o teatro cujo modelo é Francês pudesse afinar os hábitos e costumes do povo Genebrino, o homem genebrino teria de ser idêntico ao francês, e, esta pretensão parece ser impossível. Como pode o habitante de um lugar onde a cultura é completamente diferente ser idêntico a outro? Além do mais, Genebra era um estado pacato, a França, por sua vez, já era bem avançada, sobretudo com respeito à corrupção do homem, pois, Paris era uma metrópole super-povoada, e como ocorre em grandes cidades, muitas pessoas viviam desocupadas, e tampouco seguiam religiões ou costumes dos antepassados. Como se deduz das seguintes palavras de Rousseau:

Numa grande cidade, cheia de gente intrigante, desocupada, sem religião, sem princípios, cuja imaginação depravada pelo ócio, pela vagabundagem, pelo amor do prazer e por grades necessidades só gera monstros e só inspira crimes [...] Mas nas cidades pequenas, nos lugares menos povoados, onde os particulares, sempre á vista do público, são censores natos uns dos outros, e onde a polícia tem sobre todos uma inspiração fácil, é preciso seguir máximas inteiramente opostas.

(Rousseau. 1993, P.74).

Rousseau diz ser o homem uno, mas cada povo possui sua própria cultura, seus hábitos, seus costumes, que diferem de outro, mas isso não significa serem esses hábitos certos ou errados, simplesmente pertencem a esse determinado povo. [...] *Se o homem é uno, á história de cada povo o torna múltiplo, o que também multiplica as espécies dos espetáculos.*

Como já visto a carta escrita por Rousseau a D' Alembert é uma crítica contra o teatro, porém, as acusações referem-se ao teatro cujo modelo é Francês. Ao reprovar a tragédia e a comédia, Rousseau inevitavelmente trava um duelo contra a obra *A Poética* de *Aristóteles* (384-322 a.C.), onde se trata a cerca deste assunto.

O argumento de Rousseau e o seguinte:

Para Aristóteles, por meio da representação trágica, os atores imitam as desventuras dos heróis trágicos que por terem escolhidos caminhos errados passam da felicidade para infelicidade. A representação, segundo Aristóteles, provoca na platéia sentimentos de terror e piedade, (kártharsis) purgando desta forma as emoções humanas.

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções.

(Aristóteles. 1999, P. 43)

Rousseau faz algumas observações colocando em questão a concepção Aristotélica sobre a tragédia, concepção que fundamenta o modelo á qual combate. o homem social, segundo Rousseau, não é capaz de comover-se com o sofrimento do outro em sua sociedade reina a hipocrisia e o amor-próprio, logo, temos o oposto daquilo que havia no estado de natureza. Então como pode a tragédia despertar a piedade no público? Rousseau ilustra o caráter contraditório desta proposta com o exemplo do cruel Sila que se mascarava no teatro:

Assim chorava o sanguinário Sila ao ouvir a narrativa dos males que ele próprio não cometera. Assim se escondia o tirano de Fedra diante do espetáculo, de modo de que o vissem gemer com Andrômaca e Príamo, enquanto ouvia sem emoção os gritos de tantos desgraçados que eram degolados todos os dias por ordem sua.

(Rousseau. 1993, P. 46)

Uma segunda observação é a seguinte: para que a tragédia pudesse purgar as paixões razão teria que “mandar” no teatro, mas isso não ocorre:

:

A partir da autoridade de Aristóteles, a poética do teatro sustenta os efeitos benéficos da tragédia ao afirmar que, por intermédio do terror, ela leva o espectador a experimentar o sentimento da piedade. “Seja”, rebate Rousseau, “mas que piedade é essa”? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões; uma piedade estéril que se nutre de algumas lágrimas, e nunca produziu o menor ato de humanidade. Assim a piedade que se experimenta no teatro, passageira e estéril, é apenas uma sombra da piedade natural [...] Não é sabido que todas as paixões são irmãs, que uma só basta para excitar outras mil, e

que combatê-las uma pela outra não passa de um meio de tornar o coração mais sensível a todas? O único instrumento capaz de purgá-las é a razão e eu já disse que a razão não tem nenhum efeito no teatro.

(Rousseau. 1993, P.43).

Em terceiro lugar Rousseau reprova a ideia de que o homem seja imitador por natureza, ideia essa defendida por Aristóteles na poética:

Ao homem é natural imitar desde a infância e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos-; e todos os homens sentem prazer em imitar.

(Aristóteles. 1999 P.40)

Não se pode confundir o homem natural com o homem em sociedade, aquele que temos diante de nós. Essa resposta já foi dada por Rousseau a Hobbes que, pode ter feito uma má interpretação da obra de Rousseau, quando atribuiu características ao homem natural que segundo Rousseau não lhe pertence, pensando por outro lado, Hobbes talvez ignorasse aquilo que defende Rousseau com relação ao homem natural. Salinas completa:

O homem é imitador, o próprio animal também o é; o gosto pela imitação é da natureza bem ordenada, mas, na sociedade, degenerada em vício. O macaco imita o homem que ele teme, e não imita os animais que despreza; considera bom o que faz um ser melhor do que ele. Entre nós, pelo contrário, nossos arlequins de todo o tipo imitam o belo para degradá-lo, para torná-lo ridículo; procuram no sentimento de sua baixaza igualar-se ao que vale mais do que eles, ou, quando se forçam por imitar o que admiram, vemos na escolha dos objetos o falso gosto dos imitadores; querem muito mais se impor aos outros, ou fazer com que seu talento seja aplaudido, do que se tornarem melhores ou sábios. (Salinas. 1997, P. 142).

“O alvo principal da crítica”:

O alvo principal da crítica é, portanto, essa espécie de “cosmopolitismo” que Rousseau ataca deste o primeiro discurso. Genebra não tem necessidade de um Teatro Francês porque Genebra não é nem uma grande cidade e nem uma “monarquia”. (Salinas. 1997, P. 179).

Assim sendo, fica demonstrado não apenas a inutilidade dos espetáculos propostos para Genebra, mas ainda, quais seriam os necessários, e, como vimos, a partir do “modelo” que tem como referência as festas populares Genebrinas ou Espartanas.

Bibliografia

Básica

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Carta a D’ Alembert. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. Da UNICAMP Col. Repertórios, 1993.

_____. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Nova Cultura, Col. “Os Pensadores”, 1999.

Complementar

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Lourdes Santos Machado, Auerbach. São Paulo: Ed. Nova Cultura, Col. “Os Pensadores”, 1999.

HOBBS, Thomas Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiásticos Civil. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Ed. “Abril, Col.” Os Pensadores” 1979.

SALINAS Forte, Luiz Roberto. Paradoxo do Espetáculo; Política e Poética em Rousseau São Paulo, Discurso Editorial, 1997.

STAROBINSKI, Jean. L’invention de La liberté 1700. 1789. Genebra: Edição Skira, 1964.

PLATÃO. A República. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 1997.

51

JAEGGER, Werner. Paidéia. A Formação do Homem Grego. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.