

A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NOS QUADROS DAS PAIXÕES: DA CRÍTICA TEATRAL AO ÁRDUO CONSENTIMENTO DO ROMANCE

THE REPRESENTATION OF LOVE IN THE PORTRAYAL OF THE PASSIONS: FROM THEATRE CRITICISM TO THE ARDUOUS CONSENT OF THE NOVEL

Luciano da Silva Façanha¹

RESUMO: Na *Carta a d'Alembert*, Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas na de atividade artificial, e, talvez, isso gerasse efeitos imorais. Todavia, é preciso observar os verdadeiros efeitos do teatro, a partir de alguns argumentos que Rousseau resolve construir e analisá-los, contudo, apenas se trouxesse à tona a crítica de Rousseau ao romance, na *Carta a d'Alembert*, que tem como contexto “a ideia negativa de privatização da cena”, pois o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é romanesco. Porém, se, na *Carta a d'Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta que a teorização sobre o teatro também equivale ao romance, na *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio romance, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta*, afirmando que considera o mesmo da própria cena quanto à maioria dos novos escritos. O cidadão genebrino ataca os romances indiretamente e vice-versa, porque é observado que tudo aquilo que diz sobre uma arte se aplica quase que integralmente a outra arte. E, como um povo galante deseja amor e polidez, Rousseau resolve fixar alguns termos, na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a coerência de seu posicionamento, já que, se, em geral, a cena é um quadro das paixões humanas, cujo original está nos corações, se o pintor, porém, não tiver cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficarão desgostosos e não desejarão mais se ver sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos. E pontua que essa linguagem não tem mais sentido, em seu século, pois é preciso falar as paixões, esforçando-nos para usar uma que melhor se compreenda, talvez o romance.

PALAVRAS-CHAVE: Amor. Representação. Teatro. Romance.

¹ Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PPGCult). Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau UFMA (GEPI Rousseau UFMA), registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase no Pensamento do Século XVIII, atuando principalmente nos temas relacionados à estética do século XVIII. *E-mail:* lucianosfacanha@hotmail.com

<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732015000400006>

Na *Carta a d'Alembert*, Rousseau (1993) se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em inserir essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de *atividade artificial*, o que, talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar. Conforme o autor:

Ao lançar um primeiro olhar sobre essas investigações, vejo, de início, que um espetáculo é uma distração e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordareis ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer distração inútil constitui uma mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão pernicioso. (ROUSSEAU, 1993, p. 39).

Mas, é preciso observar os verdadeiros efeitos do teatro com base em alguns argumentos que Rousseau (1993) resolve construir, e analisá-los, contudo, diante da problemática desse texto, apenas se trazer à tona a crítica de Rousseau ao romance, na *Carta a d'Alembert*, que tem como contexto “[...] a ideia negativa de privatização da cena”, pois o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é romanesco. Rousseau (1993, p. 40) pontua: “De modo algum aprecio a possibilidade de constantemente ter-se de levar o coração à cena, como se não estivesse bem dentro de nós”. Ora, isso para o filósofo significa uma individualização da cena:

[...] acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes, para interessarmo-nos por fábulas (ou melhor, por romances), para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. [Contudo o autor afirma:] Mas eu deveria saber que essa linguagem não tem mais sentido em nosso século. Esforcemo-nos para usar uma que melhor se compreenda. (ROUSSEAU, 1993, p. 40).

A partir desses princípios, Matos (2004, p. 27) ressalta que o cidadão genebrino “[...] volta a atacar os romances de modo indireto, pois é observado que “[...] tudo aquilo que diz sobre o teatro aplica-se integralmente ao romance”.²

² Dificilmente Rousseau colocaria o nome do romance nessa obra, afinal, na época de sua publicação, 1758, somente as duas primeiras partes do seu romance já estavam prontas (MATOS, 2004, p. 31).

E como um “povo galante” deseja “amor e polidez”, Rousseau (1993, p. 41) resolve fixar alguns termos na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a “coerência” de seu posicionamento, porque, se, “[...] em geral, a cena é um quadro das paixões humanas, cujo original está nos corações”, porém, “[...] se o pintor não tivesse o cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficariam desgostosos e não desejariam mais se ver sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos”. Contudo, Rousseau (1993, p. 42) ressalta que não deve ser atribuído ao teatro “[...] o poder de mudar sentimentos ou costumes”, pois, no máximo, apenas poderá “[...] segui-los e embelezá-los”, até porque se diz “[...] que uma boa peça jamais se choca contra os costumes de seu tempo”. Todavia, adverte:

Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por pequenos divertimentos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do cômico e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo amor. A mesma coisa se fez na tragédia para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se em favor da utilidade pública, para darem nova energia e novo colorido a essa perigosa paixão e, desde Molière e Corneille, só se vê obterem sucesso no teatro romances com o nome de peças dramáticas. (ROUSSEAU, 1993, p. 64).

Assim, após a constatação dessa substituição, tanto da comédia quanto da tragédia, de suas *verdadeiras belezas ocultas* por um quadro sedutor, o amor foi reforçado, substituindo a força cômica e a energia trágica pelos interesses desse perigoso “amor paixão”; ou seja, tema romanesco por excelência, de sorte que se nota claramente que o foco a ser criticado não é somente o teatro, mas, na mesma proporção, o romance. O grande problema dessa nova situação, segundo Rousseau (1993, p. 65), é quando “[...] só se tem conhecimento da sociedade por meio da cena, [...] desse modo, baseando-se num modelo imaginário, numa aparência modesta e comovente, numa meiguice falsa, *nescius aurae fallacis*, o jovem insensato, pensando tornar-se um sábio, corre para a perdição”.

Dessa forma, Jean-Jacques resolve trazer à tona alguns dos efeitos produzidos pelo interesse da cena baseado unicamente no *amor*. Percebe que existem vários, ainda mais graves e mais importantes, porém, comenta apenas alguns, considerando “[...] os perigos que o quadro de uma paixão contagiosa pode produzir”, ou seja, a partir do conteúdo de algumas peças,

pois seus efeitos, são “[...] previstos pelo modo de apresentá-lo”, no entanto, os defensores do teatro costumam rebater as imputações, alegando os seguintes argumentos: “O amor exposto no teatro, nele se torna legítimo; seu objetivo é honesto; frequentemente é sacrificado ao dever e à virtude e, se culpado, é punido” (ROUSSEAU, 1993, p. 68).

Evidentemente, Rousseau (1993) contesta esses argumentos e, de forma sucinta, apresenta em série as contradições, uma após outra. E, antes de adentrar na primeira refutação, o filósofo ressalta a inconsequência de ter sido necessário “[...] esperar os acontecimentos para saber qual a impressão que se deve receber das paixões que despertam”, pois “[...] o mal que se censura no teatro não é, justamente, inspirar paixões criminosas, mas dispor a alma a sentimentos mais ternos que, depois, se satisfazem a expensas da virtude” (ROUSSEAU, 1993, p. 68).

Assim, começa o primeiro argumento de que o que interessaria da cena está baseado unicamente no amor.

O filósofo principia por observar que as “agradáveis emoções”, experimentadas em cena, não têm um objeto determinado e servem somente para despertar a necessidade de senti-las, ou seja, o amor, de fato, não é oferecido, porém, é preparado para ser sentido. Dessa forma, “[...] não escolhem a pessoa que se deve amar, mas forçam-nos a fazer a escolha. Assim, só são inocentes ou criminosas segundo o uso que delas fazemos de acordo com nosso caráter”, independentemente do exemplo, visto que, “[...] mesmo que fosse verdadeiro que só se descrevem no teatro paixões legítimas, segue-se daí que as impressões sejam mais fracas e seus efeitos menos perigosos?” (ROUSSEAU, 1993, p. 68). Na verdade, o teatro tenta fazer com que “[...] as imagens vivas de uma ternura inocente fossem menos sedutoras”, ou seja, pouco não tão capazes de entusiasmar um coração sensível quanto as de um “[...] coração criminoso para o qual o horror do vício serve pelo menos de contraveneno!” (ROUSSEAU, 1993, p. 68). Contudo, o filósofo arremata esse primeiro argumento explicando que, mesmo “[...] se a ideia da inocência por alguns instantes embeleza o sentimento que acompanha [...], as circunstâncias logo se apagam da memória, enquanto a impressão de uma paixão tão doce fica gravada no fundo do coração”; assim, uma ação perfeitamente honesta é transformada num exemplo de corrupção. “Aí está o efeito dos amores permitidos no teatro” (ROUSSEAU, 1993, p. 68-69).

Rousseau (1993, p. 68) exemplifica o *primeiro argumento* nessa ação honesta que se torna um exemplo de corrupção, com a referência ao momento em que Manilius foi expulso do senado de Roma simplesmente por ter beijado sua mulher na presença da filha. E questiona: “[...] que haveria de censurável nessa ação, se a considerarmos em si mesma? Nada, sem dúvida. Denunciaria até um sentimento louvável. Mas os castos ardores da mãe só poderiam inspirar outros ardores à filha”.

A contestação do *segundo argumento* é pautada na observação de que os espectadores escolhem sempre o lado do amante fraco, pelo menos inicialmente; isso ocorre pelo fato de os autores pretenderem “[...] curar-nos do amor pela descrição de suas fraquezas”, no entanto, como logo em seguida a ação é modificada, ou seja, o amor deixa de ser fraco, os espectadores ficam insatisfeitos por essa mudança. Por conseguinte, o filósofo questiona se essa será a melhor forma de fazer com que se evite a se assemelhar ao amor.

Rousseau (1993) exemplifica o argumento com a tragédia de Racine, *Berenice*. Basta observar a disposição inicial do espectador, de “desprezo pela fraqueza” de um imperador romano [Tito] que duvida, “[...] como último dos homens, entre a amante e o dever”. Porém, o filósofo fica ruminando sobre o pensamento desse mesmo espectador, após o espetáculo. E supõe: “[...] acaba por lamentar esse homem sensível que desprezava, passando a interessar-se por essa mesma paixão que considerava um crime e a comentar secretamente o sacrifício das leis da pátria que ele é forçado a fazer” (ROUSSEAU, 1993, p. 69).

No final da peça, em que todos sentiam que as dores de Tito eram consequência do seu interesse principal, ou seja, Berenice, e “[...] que era a sorte de seu amor que determinava a catástrofe”, assim, no quinto ato, “[...] os espectadores, profundamente emocionados, começavam a chorar quando Berenice não chorava mais” (ROUSSEAU, 1993, p. 69). Isso significa que “[...] todos temiam a dor que penetrava seu coração”, continua o autor, porque todos desejavam que “Tito se deixasse vencer”, obviamente, correndo o risco de os espectadores o estimarem menos. Ao que tudo indica, parece que a tragédia alcançou seu êxito, por mais que o desenlace da peça

[...] desmintas esses votos secretos, [mas], o desfecho de modo algum diminui o efeito da peça. A rainha parte sem o consentimento da plateia, o imperador a manda de volta *invitus invitam* e pode-se acrescentar *invito spectatore*. Tito prefere continuar como romano; é o único desta opinião – todos os espectadores desposaram Berenice. (ROUSSEAU, 1993, p. 70).

Rousseau (1993) constata que os sacrifícios foram feitos em nome do dever e da virtude, que “[...] até para os corações corrompidos possuem sempre um encanto secreto”, porém, nada impede “[...] que certas paixões satisfeitas sejam preferíveis à própria virtude”, isto é, que se possa ficar contente por ver Tito “feliz e fraco”. Dessa maneira, o filósofo convida a imaginar um desenlace diferente do de Racine. E supõe: “Ambos, transportados pelos encantos do amor, da paz, da inocência e enunciando às grandezas inúteis, tomam, nessa doce alegria que inspiram os verdadeiros movimentos da natureza, a resolução de irem viver felizes e ignorados num canto da terra” (ROUSSEAU, 1993, p. 70). O filósofo indaga se a peça alcançaria menos êxito, menos instrução, e salienta que, provavelmente, menos de acordo com a história; porém, como os atos iniciais continuariam quase iguais, apenas se extrairia “[...] uma lição inteiramente contrária, na medida em que é verdadeiro que os quadros de amor causam sempre mais impressão do que as máximas da sabedoria e que o efeito de uma tragédia é inteiramente independente do desfecho”³ (ROUSSEAU, 1993, p. 71).

E, como último combate (*terceiro argumento*), “[...] caso se queira saber se é certo”, basta “[...] consultar a experiência”: Rousseau (1993, p. 71) defende, em seus arazoados, que a tragédia não ensina o espectador a se defender das “funestas paixões imoderadas”. E, para comprovar, dessa vez recorre a seu contemporâneo Voltaire, com a peça *Zaira*: “O amor custa a vida dos dois amantes e custa muito mais do que a vida a Orosmane, uma vez que se entrega à morte para libertar-se do mais cruel sentimento que pode entrar no coração humano – o remorso de ter apunhalado a amante”.

Nessas lições, “bastante enérgicas”, o filósofo duvida que tenha acontecido de alguém se orgulhar, ao sair da apresentação de *Zaira* bastante prevenido contra o amor. Ao contrário, supõe ouvir: “Ah! que me deem uma *Zaira* e eu me comportaria de modo a não matá-la”, além de perceber as mulheres fazendo com que os homens também assistam a essa peça, “[...] para não se encorajarem, pelo exemplo da heroína, a não imitar um exemplo de tão maus resultados para ela, mas sim por que, de todas as tragédias atualmente em representação, nenhuma outra mostra com mais encantos o poder do amor e o império da beleza e nela se aprende ainda, para máximo proveito, a não julgar a amante pelas aparências”; ademais, “a mulher sensível”, nessa peça, não consegue sentir temor no transporte dessa paixão, quer dizer, no fato

³Ocasão em que Rousseau (1993, p. 71) já vai demonstrando, na *Carta a d’Alembert*, o seu próprio interesse e entusiasmo pelo *romance*, ao chamar atenção para a obra *Pamela*, de Richardson, enfatizando que, no “sétimo tomo, há um exame criterioso da *Andrômaca* de Racine, pelo qual se vê que essa peça não alcança melhor do que as demais seu pretenso objetivo.”

de Orosmane imolar Zaíra pelo seu ciúme, “[...] pois constitui infelicidade menor perecer pela mão de seu amante, do que ser amada mediocrementemente” (ROUSSEAU, 1993, p. 71).

E, para finalizar, a conclusão de Rousseau (1993) é muito simples: “[...] o romanesco ofusca”, seja pintado do jeito que for – mesmo contra a própria vontade:

Que se nos descreva o amor como desejarem: ele seduzirá, ou então não será amor. Caso seja mal retratado, a peça será má; se for bem retratado, ofuscará tudo o que o acompanha. Seus combates, seus males, seus sofrimentos, o tornam mais comoventes ainda do que se não tivesse qualquer resistência a vencer. Seus tristes efeitos, longe de desanimarem, só o tornam mais interessante por causa de seus próprios males. [...] Um sentimento tão delicioso tudo consola. Uma imagem tão doce insensivelmente abranda o coração; toma-se da paixão o que leva ao prazer e deixa-se nela o que atormenta. Ninguém se acha obrigado a ser um herói e, assim admirando o amor honesto, cai-se nos braços do amor criminoso.⁴ (ROUSSEAU, 1993, p. 71-72).

Por isso, Rousseau (1993, p. 72) propõe que se desconfie das ilusões do amor cedidas por essas cenas, para que não se entregue um coração virtuoso a um objeto indigno de seus reais cuidados, visto que, certamente, essa é a imagem da sociedade, “[...] mas não a sua imagem fiel”, porque, sem se “[...] satisfazer em praticar a virtude”, acaba “[...] se contentando no amor-próprio”, enfatiza o filósofo e, de forma irônica, alude: “Como somos bem instruídos!”⁵

⁴ Matos (2004, p. 30) ressalta, nessa passagem da *Carta*, que Rousseau está retomando as críticas formuladas contra o teatro no século XVII, “[...] e sistematicamente aplicadas ao romance no XVIII”; não só a “[...] ideia jansenista segundo a qual ‘a pintura das paixões do amor é perigosa e que, em consequência, os gêneros literários que se especializam nessa pintura devem ser condenados’, bem como a argumentação daqueles que Jean-Jacques denomina de ‘escritores eclesiásticos’”. Conforme Rousseau (1993, p. 68), os efeitos do teatro “[...] foram frequentemente e com veemência alegados pelos escritores eclesiásticos”. Dessa maneira, Matos (2004, p. 30-31) destaca, pela observação de Georges May (1963), que “Nicole, Pascal e às vezes os próprios jesuítas (Bourdaloue e o Journal de Trévoux, por exemplo) denunciavam o teatro até com mais ênfase, quando pintava o amor ‘casto’ e ‘inocente’. A glória de Corneille, a de Racine e a de Molière resistiram às investidas de Nicole e Bourdaloue e, deste modo, o argumento moral contra o teatro ficou desarmado no século XVIII, sobrevivendo, entretanto, num outro território, ao qual, de resto, nunca fora inteiramente estranho: o do romance”. Portanto, pode-se afirmar “que, na *Carta a d’Alembert*, Rousseau está fazendo o caminho de volta e restituindo o argumento a seu domínio de origem” (MATOS, 2004, p. 30-31).

⁵ Em tom bastante áspero, Rousseau ainda afirma que não está tentando julgar se constitui um bem ou um mal as ações do teatro em fundamentar seu principal interesse no *amor*, mas sustenta que “[...] suas descrições, algumas vezes, são perigosas, sempre o serão, apesar de tudo que se faça para disfarçá-las” (ROUSSEAU, 1993, p. 72).

No entanto, ainda na *Carta a d'Alembert*, mesmo que de forma breve, Jean-Jacques, ao comentar os costumes dos ingleses, não deixa de perceber no romance uma instrução bem melhor que o teatro, pois “[...] os romances ingleses são, como os homens, sublimes ou detestáveis”⁶ (ROUSSEAU, 1993, p. 141); mas, para aqueles de um gosto bem específico, nesse caso, não só os homens, como também as mulheres: “[...] desse gosto comum pela solidão nasce também o das leituras contemplativas e dos romances, de que a Inglaterra está inundada”, porque povos “[...] mais recolhidos em si mesmos se entregam menos a imitações frívolas [ao teatro], adquirem mais gosto pelos verdadeiros prazeres da vida e se preocupam menos em parecerem felizes do que em sê-lo” (ROUSSEAU, 1993, p. 94).

Já na *Nova Heloísa*, Rousseau (1994, p. 243) faz uma comparação de que, da mesma forma que as mulheres de Paris gostam de assistir aos espetáculos, gostam também de serem vistas; “[...] para elas a galanteria e os cuidados valem mais do que o amor e, contanto que seja assíduo, pouco lhes importa que se esteja apaixonado”. Conforme já se disse outrora, *a palavra amor já foi banida do trato íntimo e relegada aos Romances*. Ao que tudo parece, a ordem dos sentimentos foi invertida, pois “[...] o próprio amor, o amor perdeu seus direitos e não é menos desnaturado” (ROUSSEAU, 1994, p. 244).

E se, no *Primeiro Discurso*, no *Prefácio a Narciso* e na *Carta a d'Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta aquilo que é “generalizado”, no *Discurso sobre as ciências e as artes* e no *Prefácio*, também equivale ao romance, e o que teoriza sobre o “teatro”, na *Carta sobre os espetáculos*, se refere igualmente ao romance *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio romance, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta a d'Alembert*, porém, seguido de acréscimos:

Digo o mesmo quanto à maioria dos novos escritos; digo o mesmo da própria Cena que, desde Molière, é bem mais um lugar em que se declamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais se representam Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro, Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco. (ROUSSEAU, 1994, p. 227).

⁶ Rousseau (1993, p. 141) está se referindo, especificamente, ao romance *Clarisse Harlowe*, de Richardson.

Decorre dessa posição a negação da função pedagógica do teatro, de que o teatro não tinha capacidade para aperfeiçoar moralmente os homens; Rousseau, “[...] com sua conhecida radicalidade”, comenta Matos (2006), “[...] duvida que o teatro seja capaz de fazê-lo”, porque “[...] o teatro não tem nenhum compromisso com a moralidade dos homens”. Ademais, continua Matos (2006):

O teatro é antes de qualquer coisa, uma diversão. Tem compromisso não com a virtude, mas com as paixões dos homens. Rousseau sustenta que a cena teatral é um retrato das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público.

Por isso, Rousseau (1994, p. 227) ratifica, na *Nova Heloísa*, que várias dessas peças trágicas⁷ são pouco emocionantes, além dos poucos sentimentos naturais encontrados e alguma verdadeira ligação com o coração humano, de sorte que “[...] não oferecem elas nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem”.

A instrução da tragédia servia para os povos de seu tempo, pois essa instituição tinha em seus inventores “[...] um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade”, por isso, oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo e, ao mesmo tempo, “[...] agradável na infelicidade dos Persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). O filósofo aproveita a situação em que Saint-Preux se encontra em Paris, para fazer os mesmos questionamentos encontrados na *Carta a d’Alembert*; ainda sobre as tragédias, “[...] se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes”; o problema seria: “[...] mas que me digam para que servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). O que fazer com a

⁷ Prado Júnior (2008, p. 333-334) ratifica a preocupação de Jean-Jacques, no que concerne à tragédia clássica francesa, pois, enquanto teatro de classe, “[...] à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena. Os limites que o teatro tece em Paris são bem estreitos, mas tiram toda sua coesão da malha mais universal que dissolvem”. Originalmente, esse *ensaio* foi publicado no *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, n. 1, 1976, depois, reproduzido em *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 9, 2006.

chama heroica e pura na alma de povos corrompidos? De forma irônica, Saint-Preux responde: “[...] não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis?” (ROUSSEAU, 1994, p. 227). Desse modo, “Rousseau-Saint-Preux” convida à reflexão: “[...] calcula a verossimilhança e a utilidade de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto!” (ROUSSEAU, 1994, p. 227-228).

Entretanto, a comédia não fica de fora dessa reflexão, pois, se “[...] é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos, como se retiram diante de um espelho as manchas do próprio rosto?” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). O tempo já não é o mesmo, desde a época de sua criação. Saint-Preux adverte: “O Quadro mudou, mas não houve mais pintores” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). O que é copiado no teatro não são mais costumes, são conversas de centenas de casas parisienses, de povos corrompidos, portanto, não há instrução para um povo, quando “[...] nada se aprende sobre os costumes dos franceses” (ROUSSEAU, 1994, p. 228). Nem mesmo os espectadores, com a delicadeza adquirida, querem se comprometer com a Comédia. Assim, Saint-Preux percebe que são para povos petulantes que esses espetáculos são feitos, pois neles “[...] se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco e comediantes nos bancos”⁸. Decorrem, desse aspecto, os ornamentos e a falta de naturalidade ao representar, pois os homens só sabem se apresentar senão com “trajes dourados”, onde tudo é representado de forma magnífica e brilhante, só havendo Condes e Cavaleiros, não existindo mais povos miseráveis, logo, não há mais verossimilhança, garante o personagem:

O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los. Eis do que o próprio Molière foi causa, corrigiu a corte infectando a cidade e seus ridículos Marqueses foram o primeiro modelo dos janotas burgueses que os sucederam. (ROUSSEAU, 1994, p. 228-229).

⁸ Tanto Montesquieu e Diderot quanto Rousseau aludem a esse momento de inversão das representações, do palco, da plateia e dos atores, respectivamente, nas *Cartas Persas*, no *Filho Natural* e na *Nova Heloisa*, pois, até 1759, os espectadores ocupavam lugares no palco, conforme assinala o personagem Saint-Preux (ROUSSEAU, 1994, p. 228).

Saint-Preux, exatamente como Rousseau (1993), na *Carta a d'Alembert*, reclama da falta de ação na cena francesa: há muito mais conversa, talvez, “[...] porque confira um preço bem maior ao que diz do que ao que se faz” e, ao sair de uma peça francesa, foi sabido que alguém disse: “[...] nada vi, mas ouvi muitas palavras. Eis o que se pode dizer ao sair das peças francesas”. Se a ação fosse valorizada, certamente a cena ganharia em “realidade”, portanto, acusa “Racine e Corneille, com todo o seu gênio”, de terem contribuído para que isso continuasse, afinal, “[...] não são eles mesmos senão conservadores e, seu Sucessor [Voltaire] foi o primeiro que, imitando os ingleses [Shakespeare], ousou alguma vez valorizar a cena” (ROUSSEAU, 1994, p. 229).

Todavia, mesmo com belos diálogos, excelentes encadeamentos e ótima sonoridade, logo se observa que a grande preocupação do interlocutor é de brilhar, é com o público que se preocupa, ao invés de se ater à encenação; mas, faz uma ressalva: “[...] excetuando as peças de Racine, de Molière, o ‘eu’ é quase tão escrupulosamente banido da cena francesa quanto dos escritos de Port Royal e, as paixões humanas, tão modestas quanto a humanidade Cristã, somente falam através do *on*” (ROUSSEAU, 1994, p. 229). A delicadeza é tão profundamente aguçada, que não há permissão para que as paixões possam falar “exatamente a sua linguagem”, nem mesmo o autor consegue interceder na personagem para que possa transportar para o lugar do acontecimento real, “[...] mas mantém sempre acorrentado no teatro e sob os olhos dos Espectadores” (ROUSSEAU, 1994, p. 229). Falta realidade ao teatro francês, porque até mesmo aquele que morre em cena, logo em seguida já tem a decência de se manter em pé. Nesse sentido, Rousseau (1994) por Saint-Preux, constata a falta de verossimilhança na cena francesa e demonstra com clareza que é a favor da *mimesis*, pois é preciso falar as paixões, porém, com a sua linguagem:

Tudo isso acontece porque o francês não procura no palco o natural e a ilusão, e somente quer o espírito e pensamentos; dá importância ao que é agradável e não a imitação e não se preocupa em ser seduzido contanto que o divirtam. Ninguém vai ao espetáculo pelo prazer do espetáculo, mas para ver a assembleia, para ser visto, para colher o que possa servir de mexericos após a peça e só se pensa no que se vê para saber o que dele se dirá. (ROUSSEAU, 1994, p. 230).

Palco e sociedade se misturam, acabam se tornando a mesma coisa: “[...] ouve-se em vão o que se diz”, contudo, não se fica sabendo nada do que

realmente se faz. *L'honnête homme*⁹, para os povos corrompidos, não é aquele que faz boas ações, mas o que diz belas palavras, não importando mais sua conduta. Dessa forma, Saint-Preux se sente na “civilizada” Paris, forçado a mudar a ordem de suas verdadeiras afeições morais, a valorizar as quimeras, impondo um silêncio à natureza e à razão. Tem a sensação de que seu “divino modelo interno” está se desfigurando, pois aquilo que servia ao mesmo tempo “[...] de objeto aos [seus] desejos e de regra às [suas] ações” está flutuando exatamente como seus gostos, os quais já estão “continuamente dominados pela opinião”, isto é, caíram na esfera do amor-próprio.

Até esse ponto, o leitor da *Nova Heloísa* tem a sensação de que seu autor, por meio dos personagens, está angariando forças para aquilo que alinhava o romance, sua *coletânea de cartas*. Basta lembrar que Saint-Preux, ao fazer suas observações sobre esses povos corrompidos, sobre os espetáculos que põe em pé de igualdade à escrita romanesca, antes de relatar sobre essas percepções, mergulhado inteiramente na sociedade, para bem observar e entender, adverte o leitor: “[...] tendo acabado minha coletânea, comecei a frequentar os espetáculos” (ROUSSEAU, 1994, p. 222).

Ora, o que é essa *coletânea* de Saint-Preux, senão o seu romance? Afinal, a recolha dessa coletânea de cartas organizadas por Saint-Preux nada mais é do que o *Romance Epistolar* de Jean-Jacques Rousseau. Por isso, na carta seguinte, em que Júlia refuta algumas “críticas radicais” de Saint-Preux sobre a degeneração desses povos, teoriza sobre um livro que possa gerar a feitura de uma boa ação, porque esses livros são capazes de certa instrução aos povos, livros que não devem ser fechados. Conforme Júlia: “Quanto a mim, não tenho outra maneira de julgar minhas leituras a não ser sondando as disposições em que deixam minha alma e imagino com dificuldade que espécie de bondade pode ter um livro que não leva seus leitores para o bem” (ROUSSEAU, 1994, p. 236).

Esse livro que Júlia está solicitando é um *romance*, e a confirmação e referência vêm por meio do “editor das cartas”, Rousseau (1994, p. 236), em nota de pé de página, alude ao que Júlia diz: “[...] se o leitor aprovar esta regra

⁹ No momento em que Rousseau (1994, p. 230) utiliza essa expressão *honnête homme*, nessa parte do texto, põe um jogo de palavras, como se quisesse realmente confundir o leitor, mas também, levantar a questão: “numa palavra, embora as obras dos homens não se assemelhem a suas palavras, vejo que não são descritos senão por suas palavras sem levar em consideração suas obras”. O *honnête homme* é considerado um homem culto sem cair no pedantismo, distinto sem resvalar para o preciosismo; é reflexivo, galante e valente. Caracteriza-se pela elegância exterior e moral.

(a regra de Júlia) e se dela se servir para julgar esta coletânea, o editor não apelará de sua sentença”.¹⁰

Jean-Jacques, por intermédio do seu *alter-ego*, não deixa de observar, em forma de troça, que até “[...] o Olimpo e o Parnaso, a glória e a fortuna” estão comprometidos, “[...] os livros não têm seu preço, os autores não têm estima”, a não ser para aquilo que possa agradar: “Poesia, literatura, filosofia, política mesmo, vê-se logo pelo estilo de todos os livros, que são escritos para divertir”, inclusive, a publicação “da Bíblia em forma de histórias galantes” (ROUSSEAU, 1994, p. 248) – exatamente por esses motivos é que o autor declara:

Os Romances são talvez a última instrução que resta dar a um povo suficientemente corrompido para que qualquer outra lhe seja inútil; gostaria então que a composição desse tipo de livros somente fosse pintada em seus escritos, a autores que não tivessem acima das fraquezas da humanidade, que não mostrassem, de golpe, a virtude no Céu fora do alcance dos homens, mas que lhe fizessem amar pintando-a, a princípio, menos austera e depois, partindo do seio do vício, soubessem para lá conduzi-los insensivelmente. (ROUSSEAU, 1994, p. 249).

Além disso, logo no primeiro parágrafo do prefácio da *Nova Heloísa*, o autor nos revela: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas. Ah!, se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo!” (ROUSSEAU, 1994, p. 23).

E, na última parte do romance, no final da *Sexta Parte*, Rousseau (1994, p. 632) faz o reconhecimento dessa arte literária como puro ato de amor, mesmo a comparando novamente ao teatro, ao sustentar que o “[...] espetáculo de qualquer espécie de paixão violenta é um dos mais perigosos”, porque essas paixões estão carregadas em seus excessos de *alguma coisa pueril*. Ora, o filósofo confessa que isso tanto diverte quanto seduz, além de fazer *amar o que deveria temer*. Assim, por meio do “editor-narrador”, em referência a essas palavras, na penúltima nota da coletânea, afirma: “Eis por que todos amamos o teatro e vários, dentre nós, os romances”.

¹⁰ Sobre essa carta de Júlia, também a “nota” do “editor-autor”, antes, na “conversa do *Segundo Prefácio*, já alerta sobre a *regra* que Júlia encontra para julgar os livros, se referindo a essa utilização, para que o leitor julgue o seu romance *A Nova Heloísa* (ROUSSEAU, 1994, p. 36).

FAÇANHA, Luciano da Silva. The representation of love in the portrayal of the passions: from theatre criticism to the arduous consent of the novel. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, p. 57-70, 2015. Edição Especial.

ABSTRACT: In the *Letter to d'Alembert*, Rousseau argues against the idea of theater as a moral instrument of education. However, the position of the philosopher is not one of putting this playful activity in the category of immoral activity, but in the category of an artificial activity that perhaps generates immoral purposes. It is necessary to observe the true effect of the theater on the basis of some arguments that Rousseau decides to construct. These are analyzed here, bringing to the fore Rousseau's critique of the novel in the *Letter to d'Alembert*. The letter has as its context "the negative idea of privatization of the scene", as the theater gives an excessive importance to the description of love, obviously exaggerating the representation of romance. If, in the *Letter to d'Alembert*, the philosopher does not directly express that theorizing about the theater is equivalent to the novel, in the *Nouvelle Héloïse*, that is, in the novel itself, the author does this. He adds to the novel a long commentary on the theater that was in the *Letter*, stating that he considers the theatrical scene itself to be the same as most new writing. He attacks novels indirectly, as well as the theatre, observing that everything said about one art applies almost entirely to another art. As a gallant people want love and politeness, Rousseau decides to fix certain terms in an attempt to explain his criticism and argue the consistency of his position. In general, the scene is a picture of human passions whose original is in the heart; if the painter is not careful in stroking these passions, spectators will soon become disgusted, not wanting to see themselves in such a way that they despise themselves. Rousseau points out that this language has no more meaning in his century, as it is necessary to speak the passions, striving to use language that best understands the passions, such as, perhaps, that of the novel.

KEYWORDS: Love. Representation. Theatre. Novel.

REFERÊNCIAS

MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A filosofia no palco*. São Paulo: Abril Cultural, 2006. (Curso Livre de Humanidades). DVD.

MAY, George. *Le Dilemme du roman au XVIIIe. siècle*. Paris: PUF, 1963.

PRADO JÚNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. *Júlia ou A Nova Héloísa*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

Recebido / Received: 15/04/2015

Aprovado / Approved: 24/06/2015