

DOS JOGOS DE TEATRO NO PENSAMENTO PEDAGÓGICO E POLÍTICO DE ROUSSEAU (*)

LUIZ R. SALINAS FORTES

Sabemos que Rousseau ama “la comédie à la passion” — como ele próprio confessa — apesar do seu severo juízo a respeito do teatro francês e da sua “platônica” recusa em vê-lo introduzido no território da “sua” austera República (1). Praticou-o, aliás, seja como autor — “Narciso” — seja como espectador fanático que nunca perdia, em Paris, uma representação de Molière, de acordo com esta outra confissão que podemos também ler na mesma “Carta a d’Alembert”. Mas aquilo sobre o que se insistiu talvez menos e sobre o que é preciso, talvez, novamente nos interrogarmos, é o fato de que por toda a sua obra podemos acompanhar os vestígios desta paixão ou desta verdadeira fascinação pela cena teatral que é visada seja diretamente — como, por exemplo, é o caso em uma das cartas da “Nouvelle Héloïse” — seja comandada, como veremos, à maneira, digamos, de

(*) O presente texto constitui a versão em português, enriquecida de algumas notas, de comunicação apresentada em junho de 1978 ao colóquio comemorativo do bicentenário da morte de Voltaire e Rousseau realizado em Nice, na França.

(1) Que se trate de uma recusa em estilo realmente platônico é o que parece, sem dúvida, discutível: será necessário verificá-lo mais de perto em outra ocasião. Limitemo-nos, por enquanto, a prestar atenção a uma pista apropriada a nos levar a refletir longamente. Analisando o complexo processo de “degenerescência” da música no quadro da Antiguidade grega, no “Ensaio sobre a Origem das Línguas”, ocorre a Rousseau afastar-se, não sem uma ponta de “nietzacheano” desprezo, de Platão em pessoa: “Assim — lemos — desde que a Grécia ficou repleta de Sofistas e de Filósofos não se viu mais nem poetas nem músicos célebres. Cultivando a arte de convencer, perdeu-se a de comover. O próprio Platão, com ciúmes de Homero e de Eurípedes, denegriu o primeiro e não foi capaz de imitar o outro” (“Essai sur l’Origine des Langues”, Ed. Ducros, p. 189).

um esquema de pensamento bastante explícito, camadas profundas do seu texto.

Nosso objetivo não é o de insistir uma vez mais sobre a dimensão política que dá toda a profundidade a este “paradoxo sobre a comédia” que nos é apresentado sob a forma de uma carta dirigida a um “novo filósofo” do século XVIII: a leitura atenta do texto basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura *política* dos espetáculos que subordina uma “poética” no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política (2). Já se apontou, por outro lado, de maneira precisa e justa para a questão talvez mais essencial das profundas correlações entre o espetáculo da festa pública e a dialética pela qual se definem os termos do pacto primitivo fundador da comunidade política: não é o caso de voltarmos a falar sobre isso (3). Deixando de lado, por um momento, estas questões — mas prontos para recolocá-las logo em seguida — gostaríamos simplesmente, no âmbito deste pequeno trabalho, de seguir um pouco mais de perto os referidos vestígios para medir a importância do teatro, ao que parece estratégica, neste pensamento — questionando-os à luz dos textos e não a partir de uma problemática anacrônica (4) — o que, por outro lado, permitir-nos-á compreender melhor o papel não menos estratégico dos espetáculos na *cidade*.

A importância e o papel do teatro, da representação, dos espetáculos... Talvez não se deva tomar muito ao pé da letra o autor desta “Lettre” quando proclama, logo no começo, depois das sisudas digressões teológicas, querer passar depressa para uma “discussão menos grave e menos séria” (5). Se se tratasse de uma questão frívola, como explicar, porém, a extensão e veemência desta carta? No que concerne ao “papel” dos espetáculos, por outro lado, nosso autor responde à questão de maneira inteiramente “sistemática”. Considera primeiramente o conteúdo das peças e examina os “efeitos de teatro” em relação às “coisas representadas” (6) para, em seguida, estudá-lo na sua *forma de espetáculo*. Podemos verificar perfeitamen-

(2) Veja-se, por exemplo, a introdução de Michel Launay à edição Garnier-Flammarion da “Lettre”. E também Bento Prado Jr.: “Gênese e estrutura dos espetáculos”, Estudos CEBRAP.

(3) Ver *La Transparence et l'Obstacle*, de Jean Starobinski.

(4) Não se trata de contestar a perspectiva adotada por Jacques Derrida em *De la Grammatologie*. Verificar se sua leitura é ou não pertinente não é o nosso objeto na presente comunicação.

(5) *Lettre à d'Alembert*, p. 63, da edição citada.

(6) *Idem, ibidem* p. 129.

te, aliás, muito ao contrário do que acreditaríamos se nos deixássemos impressionar demais pela recusa da admissão de um teatro em Genebra, que, na realidade, essa pretensa “condenação” se acomoda com um elogio caloroso do teatro clássico francês: a análise plena de paixão e de simpatia de algumas peças de Molière, Racine e mesmo Voltaire tem como propósito, com efeito, mostrar como todos conduziram à “perfeição” um gênero do qual se censura, na realidade, apenas a “decadência” atual (7). O exame dos “efeitos” do espetáculo que vem logo em seguida acaba também por um elogio da dança em Esparta e das festas populares em Genebra. Da ornamentação da cena à francesa até à nudez das “jovens lacedemônias”, eis-nos, aliás, em face de um recuo às fontes de espetáculos — à dança, isto é, à música — que não deixa de ter uma grande analogia com aquela outra gênese que nos é exposta na “Origem da Tragédia”...

Mas o que nos interessa no momento é o ponto de vista sob o qual é considerado o papel do teatro na “pólis”. Trata-se de um ponto de vista, de um quadro eminentemente “pedagógico”, o valor do teatro e dos espetáculos em geral sendo medido em função de sua utilidade pedagógica em relação aos interesses superiores da República. Por outras palavras: trata-se sempre de saber qual a eficácia, negativa ou positiva, desta linguagem que é o espetáculo em relação ao objetivo essencial, ou seja, o de formar cidadãos para a República. Ora, se abandonamos por um momento esta “cena” pública e se nos colocamos do ponto de vista da “educação doméstica” veremos reaparecer, com bastante intensidade, os jogos de teatro.

Se a observamos de perto, vemos, efetivamente, toda esta pedagogia que é posta, desde o célebre episódio das “máscaras” sob o patrocínio metafórico ou simbólico do teatro, conduzida segundo um ritmo ou um estilo totalmente “teatral”. Alguém já se espantou pelo fato de que este “tratado” de educação — o “Emilio” — se metamorfoseia, no final, em um romance de amor. Mas o que se notou menos foi que este “romance” é inteiramente — e isso desde o começo — um verdadeiro teatro pedagógico, “*theatrum pedagogicum*”. Lembremo-nos de que a educação doméstica é também nomeada “educação da natureza” (8). Trata-se de seguir a *Ordem* da natureza, de imitá-la e nisso reside a essência dessa educação. Ora, no lugar de um tratado que nos mostraria friamente como se dispõe esta ordem teremos dela uma *representação*, uma “*mise en scène*” e o livro todo será construído tendo como paradigma o teatro. Depois do

(7) *Idem*, p. 112.

(8) *Emile*, edição da Pléiade, T. IV, p. 251.

Prólogo do Livro Primeiro em que nada ainda se passa, onde ainda não se cogita de lições durante o sono da primeira infância, veremos o desenrolar nítido de quatro “atos” divididos em duas partes e constituídos por toda uma série de pequenas cenas pedagógicas. A educação será toda ela ministrada pelo meio de uma sucessão regulada de cenas que podemos perfeitamente enumerar. Nos dois primeiros atos — isto é, os livros II e III — podemos contar *doze cenas*. Limitemo-nos aqui a uma simples alusão a esta primeira lição. Trata-se de dar a Emilio criança uma noção a respeito da *propriedade*. Favas plantadas pelo aluno em um jardim, com a ajuda e sob a inspiração do preceptor, estarão na origem de um conflito dramático. Roberto, o jardineiro, arranca-as pois que haviam sido desastrosamente plantadas por cima da sua própria plantação de repolhos. E em meio a repolhos e favas arrebenta um longo diálogo, brota uma longa explicação. De toda a ação decorre a “lição”, o ensinamento. Em suma: para ultrapassar a *retórica* das educações habituais — e Locke é aqui o tempo todo visado — é necessário recorrer a uma ação de natureza quase *dramática* no sentido preciso do termo (9).

A partir do Livro IV não mais veremos pequenas cenas como esta. Mas o teatro não terminou e esta mudança é explicitamente justificada. O adolescente não será mais ator, mas tornar-se-á *espectador*. Tratar-se-á de “tomar uma rota oposta àquela que seguimos até agora e de instruir o jovem de preferência pela experiência de outrem do que pela sua própria” (10). O aluno vai contemplar o espetáculo do mundo como se estivesse nos “jogos olímpicos”. “Eis o momento da história... é por meio dela que ele os verá — os homens — sem interesse e sem paixão...”. As lições de história, tal como a lição de propriedade, embora de uma forma diferente, serão também lições dramáticas: “Para conhecer os homens é necessário *vê-los agir*. No universo mundano nós ouvimo-los falar; mostram seus discursos e escondem suas ações; mas na história elas são reveladas e nós os julgamos a partir dos fatos” (11). A leitura, que permanecia até então “proibida”, com exceção do “Robinson”, ganha afinal um lugar importante na educação. Mas tudo se passa como se os livros se transformassem em... peças de teatro (12). E

(9) *Idem*, p. 330 e seg.

(10) *Idem*, p. 525.

(11) *Idem*, p. 526.

(12) “É necessário ainda aqui recorrer aos antigos pelas razões que já mencionei e, além disso, porque todos os detalhes familiares e baixos, mas verdadeiros e característicos, tendo sido banidos do estilo moderno, os homens se acham enfeitados por nossos autores tanto nas suas vidas privadas quanto na

veremos ainda, neste mesmo Livro IV, o jovem sendo introduzido ao estudo de matérias metafísicas e religiosas por meio de uma nova história, de uma nova “ação”, este “teatro no teatro” melhor conhecido pelo título famoso de “Profissão de fé do Vigário de Sabóia”. O Livro V, finalmente, começa pelas palavras seguintes: “Eis-nos chegados ao último *ato* da juventude...”.

Como explicar esta verdadeira obsessão teatral? Simples metáfora? É verdade que Rousseau não aconselha seus leitores a seguir a letra de seu texto e não diz aos preceptores eventuais para se porem a fazer efetivamente teatro com seus alunos. Mas a questão não é essa. Metáfora, certamente. Mas uma metáfora que trabalha profundamente o texto pelo menos em duas dimensões: 1) ao nível primeiro da “composição” global do Livro: o autor escolhe, por assim dizer, o paradigma do teatro para melhor expor sua doutrina sobre a educação; 2) o teatro como meio de figurar ou de exprimir, a cada etapa, a ação pedagógica nela mesma, o jogo ou as relações que se manifestam no interior do campo pedagógico.

Não devemos esquecer o alcance crítico de toda esta pedagogia. Rousseau visa o tempo todo ultrapassar uma concepção da pedagogia ou do conhecimento puramente “especulativa”, puramente contemplativa ou retórica. O que é que este recurso ao teatro pretende, finalmente, figurar? Trata-se de exprimir, com efeito, este movimento de ultrapassamento do “narcisismo” que se acha na base do verdadeiro conhecimento. Naturalmente, o homem possui essa capacidade, já que é dotado de uma paixão “natural”, a *piiedade*, a comisseração, a capacidade de identificação com outrem. E para exemplificar a força desta paixão, eis ainda uma vez o teatro: “Tal é o puro movimento da natureza, anterior a toda reflexão; tal é a força da piedade natural que até os costumes os mais depravados têm dificuldade em destruir, uma vez que vemos todos os dias em nossos espetáculos enternecer-se e chorar, diante dos infortúnios de um infeliz, aquele mesmo que, se estivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo: semelhante ao sanguinário Sila, tão sensível perante os males que não havia causado ou, então, àquele tal de Alexandre de Fero que não ousava assistir à representação de qualquer tragédia com medo de que não o vissem gemer com Andrômaca e Príamo, enquanto escutava sem emoção os gritos de tantos cidadãos que por ordem sua eram diariamente degola-

cena do mundo. A decência, não menos severa nos escritos do que nas ações, não permite mais dizer em público o que ela aí permite fazer, e como não podemos mostrar os homens, a não ser *representando sempre, não os conhecemos melhor em nossos livros do que em nossos Teatros*” (Idem, p. 530).

dos” (13). Gerner no lugar de Andrômaca e de Príamo é o que fazem o espectador e o ator dramáticos e, ao mesmo, é o que é necessário produzir por meio da educação. No plano político, por outro lado, trata-se justamente de manter “vazio” o lugar do tirano que gostaria de se poder colocar no lugar de todo mundo, não somente no teatro e em absoluto com um propósito de desinteressado conhecimento, mas para poder eliminar o Outro da cena política.

“A piedade — podemos ler ainda no *Emile* — é doce porque colocando-nos no *lugar daquele que sofre* sentimos, contudo, o prazer de não sofrer como ele” (14). A mesma expressão na “*Lettre a d’Alembert*”: “Não nos saberíamos *colocar no lugar* das pessoas que não se parecem conosco” (15). O “colocar-se no lugar de” supõe o ultrapassamento do narcisismo do amor próprio, da loucura da *filáucia*. Ora, o teatro é essencialmente “simulacro” deste movimento, “imitação” da piedade, jogo que, na pior das hipóteses, dispensa-nos de vivê-la na realidade. O teatro enquanto “espelho” — como nos diz a “*Nouvelle Héloïse*” — a “*comédie française*” serve ainda para alguma coisa, mas já é o teatro e o espelho da decadência (16).

Dupla natureza do teatro, síntese de duas linguagens. Drama-ação e representação, narcisismo e ultrapassamento do narcisismo. É

(13) *Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes*. Ed. 10/18, Paris 1973, p. 333. Este texto, que aparece apenas na edição de 1782 do “Discurso” (conf. edição das “*Oeuvres*” da *Pléiade*, T. III, p. 155), é retomado integralmente no próprio texto da “*Carta a d’Alembert*”, à p. 78 da edição citada.

(14) *Emile*, *Pléiade*, p. 504.

(15) *Lettre à d’Alembert*, ed. citada, p. 70. É certamente em torno deste complexo conceito de “*pitié*” que tudo se joga. Limitemo-nos por enquanto a lembrar um outro texto fundamental: “As afecções sociais não se desenvolvem em nós a não ser com nossas luzes. A piedade, embora natural ao coração do homem, permaneceria eternamente inativa sem a imaginação que a põe em jogo. Como é que nos deixaríamos comover pela piedade? *Transportando-nos para fora de nós mesmos*; identificando-nos com o ser sofrer. Não sofremos senão na medida em que julgamos que sofre: não é em nós, mas nele que sofremos. Pensemos em quanto este transporte supõe de conhecimentos adquiridos...”, “*Essai sur l’origine des Langues*”, Ed. Ducros, p. 93. Sabemos também, por outro lado, da importância desta noção na “*Poética*” de Aristóteles para o qual a tragédia é “imitação” feita por personagens em ação que, “suscitando *piedade* e temor, opera a purgação própria a semelhantes emoções” (“*Poética*”, 1449b). Contra esta concepção, aliás, o próprio Rousseau, na *Lettre*, dirige crítica severa.

(16) Como não pensar imediatamente no discurso freudiano? Com a ajuda daquele que hoje faz novamente falar esse discurso da maneira a mais reatunbante, recordemos — embora com o risco de parecermos estar prestando

de qualquer modo muito significativo que se tenham reunido estas duas obsessões no espírito do jovem Rousseau e que escreva uma peça de teatro sobre o tema de *Narciso*. Este duplo valor simbólico não seria, por outro lado, uma das razões da publicação tardia da peça, gesto que parece conter uma espécie de terna recuperação pelo “sistema” do “pecado” de juventude?

tributo à moda cultural mais recente — como se conta hoje a mui dramática história do “amante de si mesmo”: “O começo da sabedoria deveria estar em começarmos por nos aperceber que foi nisto que o velho pai Freud abriu caminhos. Foi daí que eu parti, pois isso me tocou um pouco a mim mesmo. Isso poderia tocar qualquer um, não é mesmo, ou seja, o fato de nos apercebermos de que o amor, se é verdade que ele tem relação com o Uno nunca faz ninguém sair de si mesmo. Se foi isso, tudo isso e nada mais do que isso que Freud disse introduzindo a função do *amor narcísico*, todo mundo sente e sentiu que o problema é o de como é possível haver um amor por um outro”, Jacques Lacan, in *Le Seminaire*, L. XX, Ed. Seuil, p. 46.