O Boletim de Conjuntura (BOCA) publica ensaios, artigos de revisão, artigos teóricos e empíricos, resenhas e vídeos relacionados às temáticas de políticas públicas.

O periódico tem como escopo a publicação de trabalhos inéditos e originais, nacionais ou internacionais que versem sobre Políticas Públicas, resultantes de pesquisas científicas e reflexões teóricas e empíricas.

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratizacão mundial do conhecimento.



BOLETIM DE CONJUNTURA

BOCA

Ano VII | Volume 22 | Nº 66 | Boa Vista | 2025

http://www.ioles.com.br/boca

ISSN: 2675-1488

https://doi.org/10.5281/zenodo.15795025

BOLETIM DE CONJUNTURA

www.ioles.com.br/boca

JEAN-JACQUES ROUSSEAU: DA NEGAÇÃO DO TEATRO DE CLASSE À ACEITAÇÃO DA FESTA PÚBLICA[1]

Luciano da Silva Façanha[2]

Ana Beatriz Carvalho de Sousa[3]

Joselle Maria Couto e Lima[4]

Elber Alves Ferreira[5]

Igor Emanuel Nunes Farias Pinheiro[6]

Resumo

A discussão sobre a instalação de uma companhia de teatro em Genebra do século XVIII é um tema importante para a filosofia moderna e contemporânea, sobretudo por sua relação com a cultura e a arte. Este estudo tem como objetivo analisar os motivos e argumentos que levaram o filósofo Jean-Jacques Rousseau a defender a república de Genebra dos efeitos nocivos do teatro e consentir a festa pública, alegando uma possibilidade de cultivo do sentimento cívico dos cidadãos. Metodologicamente, a pesquisa configura-se como um estudo empírico de natureza descritiva, adotando o método teórico-dedutivo e o procedimento de revisão bibliográfica para o levantamento dos dados. Para a análise e interpretação desses dados, utilizou-se uma abordagem qualitativa, empregando o método hermenêutica, com o objetivo de extrair significados, relações e contextos presentes nos textos pesquisados. Inspirando-se nas contribuições teóricas de Fairclough e van Dijk, o estudo realizou um exame crítico das obras de Jean-Jacques Rousseau, com ênfase em textos como a Carta a d'Alembert sobre os espetáculos, bem como em comentários de autores contemporâneos. A investigação resultou na definição da proposta das festas cívicas defendida por Rousseau, inserida na contemporaneidade, resgatando as relações humanas, sem os luxos excessivos de um espetáculo teatral. Conclui-se que a implantação de alguns espetáculos poderá desencadear o gosto pelo luxo exacerbado, optando, dessa forma, pelas festas cívicas, onde o cidadão é uno, livre e selando a união tão necessária na sociedade.

Palavras-chave: Enciclopédia; Festas; Iluminismo; Rousseau; Teatro.

Abstract

The discussion about the establishment of a theater company in Geneva in the 18th century is an important topic for modern and contemporary philosophy, especially due to its relationship with culture and art. This study aims to analyze the reasons and arguments that led the philosopher Jean-Jacques Rousseau to defend the Republic of Geneva from the harmful effects of theater and to consent to public festivals, claiming that they could foster civic sentiment among citizens. Methodologically, the research is configured as an empirical study of a descriptive nature, adopting the theoretical-deductive method and the bibliographic review procedure for data collection. For the analysis and interpretation of these data, a qualitative approach was used, employing the hermeneutic method, with the aim of extracting meanings, relationships and contexts present in the texts researched. Inspired by the theoretical contributions of Fairclough and van Dijk, the study carried out a critical examination of the works of Jean-Jacques Rousseau, with emphasis on texts such as the Letter to d'Alembert on Spectacles, as well as on commentaries by contemporary authors. The research resulted in the definition of the proposal for civic festivals defended by Rousseau, inserted in contemporary times, rescuing human relations, without the excessive luxuries of a theatrical spectacle. It is concluded that the implementation of some spectacles may trigger a taste for exaggerated luxury, thus opting for civic festivals, where the citizen is one, free and sealing the union so necessary in society.

Keywords: Encyclopedia; Enlightenment; Parties; Rousseau; Theatre.

[1] A presente pesquisa contou com o apoio institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

[2] Professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutor em Filosofia. E-mail: luciano.facanha@ufma.br

[3] Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: abc.sousa@discente.ufma.br

[4] Doutoranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: joselle.mcl@ufma.br

[5] Mestrando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: elber.alves@discente.ufma.br

[6] Mestrando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: igor.farias@discente.ufma.br

INTRODUÇÃO

O filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau publicou a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* em 1758, na qual critica o Teatro como uma forma de arte inadequada para a República de Genebra e passa a analisar os espetáculos sob o ponto da moral que este irá ocasionar, e sob o teor do conteúdo a ser apresentado. Segundo Rousseau, os espetáculos causam uma ruptura entre o homem e seus aspectos políticos e morais. A crítica aos espetáculos em Genebra deriva da publicação do verbete *Genebra* no tomo VII da *Enciclopédia*, onde o filósofo Jean Le Rond d'Alembert sugere que um Teatro deveria ser instalado na cidade, onde acreditava que Genebra teria espetáculos e bons costumes e, gozaria das duas vantagens. As representações teatrais educariam o gosto dos genebrinos, lhes dariam refinamento e bom gosto. O argumento de d'Alembert afirma que a virtude é adquirida através da correta educação estética.

A crítica rousseauniana analisa as influências nocivas dos espetáculos e levanta dúvidas e questões dadas por d'Alembert, como a relação benéfica entre o progresso e popularização do entretenimento e das formas de arte e bem-estar social. O filósofo, afirma ainda que os espetáculos são divertimentos, ele deve agradar ao público para o qual foi destinado, sem contribuir para aprimoração dos costumes e ainda reproduzir, cada vez mais, os vícios e a corrupção.

Quanto aos objetivos, foram analisar os motivos e argumentos que levaram o filósofo Jean-Jacques Rousseau a defender a República de Genebra dos efeitos nocivos do teatro e consentir a festa pública, alegando uma possibilidade de cultivo do sentimento cívico dos cidadãos. Os objetivos específicos foram compreender os efeitos negativos da mimese teatral na República de Genebra; investigar a relação dos cidadãos com a política, na recusa da cena privada (Teatro) e na aceitação da cena pública (festas); e por fim, identificar o desaparecimento e aparecimento das virtudes e dos vícios, respectivamente, no Teatro e na Festa pública.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza teórico-bibliográfica, com base na análise interpretativa de obras filosóficas. O método adotado é o hermenêutico, buscando compreender os conceitos centrais desenvolvidos por Jean-Jacques Rousseau sobre o Teatro classicista e negação perante a proposta do Teatro em Genebra. Consultamos obras do filósofo como: *Carta à d'Alembert sobre os espetáculos*, *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, o verbete Genebra do filósofo d'Alembert. Assim como os textos dos filósofos que participaram da querela do teatro: *Discurso sobre a poesia dramática*, *O filho natural* do filósofo Diderot e os escritos do filósofo Voltaire, *Dicionário filosófico*, verbetes sobre a comédia e a Tragédia.

Também, textos dos comentadores da Filosofia, artigos de especialistas sobre o tema para esclarecer e fundamentar o problema em torno do teatro em Jean-Jacques Rousseau, como: *A retórica de*

Rousseau e o outros ensaios de Bento Prado Jr., *A transparência e o obstáculos*, *seguindo de sete ensaio sobre Rousseau* de Jean Starobinski, *Rousseau, o teatro, a festa e Narciso* e *O paradoxo do Espetáculo* de Salinas Fortes. Sobre as Festas cívicas no texto de Rousseau, e *A festa coletiva e o Teatro* de Maria Constança Peres Pissarra e também no texto *Política e Festa popular em Rousseau* de Jacira de Freitas, onde irá tratar sobre a recusa da representação. Sobre o iluminismo autores como Jürgen Habermas na obra *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa* e Ernst Cassirer na obra *A Filosofia do Iluminismo.* A questão do espectador no texto *O espectador como Narciso*, *o Teatro como espelho* de Ana Portich. Além do texto *Teatro, um quadro das paixões humanas* de Luciano da Silva Façanha. A crítica exposta ao Teatro em *A essência da representação* de Luciano da Silva Façanha e Antônio Carlos Borges da Silva.

O texto apresenta-se estruturado em seis seções. Na primeira seção, foi abordado de forma introdutória o fenômeno da Ilustração, os seus impactos e suas ideias visando o progresso da humanidade. A seção irá tratar sobre a obra *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*, *por uma sociedade de homens de letrados* no seu sentido de importância para o século e progresso. A segunda seção, irá tratar sobre *A oposição de Jean-Jacques Rousseau ao movimento da Ilustração*, que apesar de colaborar com a *Enciclopédia*, Rousseau criticou o Iluminismo e a razão em sua obra *Discurso sobre a Origem da Desigualdade entre os homens*.

Na terceira seção, trata-se da polêmica sobre a proposta de Jean d'Alembert de instalar uma companhia de teatro em Genebra, defendendo o teatro como forma de aprimorar os costumes e educar o gosto dos cidadãos. Jean-Jacques Rousseau reage criticamente na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, argumentando que o teatro corrompe a moral e não é adequado à república, propondo as festas cívicas como alternativa. A quarta seção, apresenta um panorama sobre o teatro desde a Grécia Antiga até o século XVIII, destacando a oposição entre Platão, que via o teatro como ilusão nociva à moral, e Aristóteles, que o valorizava por sua função catártica e formativa por meio da mimese.

A quinta seção apresenta a crítica de Rousseau à proposta de d'Alembert de criar um teatro em Genebra, defendida na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Contrapondo-se à visão iluminista, Rousseau sustenta que o teatro corrompe os costumes, estimula paixões viciosas e reforça os vícios sociais, em vez de educar o cidadão. A sexta seção apresenta a defesa de Rousseau das festas cívicas como alternativa ao teatro. Para ele, essas celebrações ao ar livre promovem união, patriotismo e educação moral, preservando os valores republicanos e combatendo os vícios da sociedade corrompida.

Nas considerações finais, percebemos que a obra do iluminista Jean-Jacques Rousseau, *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, fundamenta a conduta dos cidadãos genebrinos, levando em

consideração que a República de Genebra é tradicional e virtuosa, uma vez que implantada, uma companhia teatral iria trazer um passo significativo para vícios, degeneração e libertinagem.

REFERENCIAL TEÓRICO

A filosofia é um campo vasto que abrange uma infinidade de temas e questões. Entre eles, o teatro se destaca como um objeto de estudo intrigante e complexo, especialmente por sua capacidade de reunir estética, ética, política e antropologia em um mesmo gesto de representação. O século XVIII, amplamente reconhecido como o "Século das Luzes", foi marcado pela ascensão do projeto iluminista, estruturado sobre os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade.

Nesse contexto, o teatro passou a ser valorizado não apenas como forma de entretenimento, mas também como instrumento pedagógico e moralizador, inserido nas propostas de progresso e racionalização da vida pública. A arte dramática assumiu papel relevante como meio de instrução e civilização dos cidadãos, uma vez que os filósofos iluministas concebiam a cultura como ferramenta de aperfeiçoamento moral e social. Como observa Chartier (1990), os espaços públicos de sociabilidade e as formas artísticas, como o teatro, eram vistos como veículos de difusão dos valores da razão e da virtude, em sintonia com os objetivos do Iluminismo de formar um sujeito esclarecido e integrado à coletividade.

O debate sobre a função do teatro no contexto iluminista aparece de maneira significativa no verbete "Genebra", publicado na *Enciclopédia*, obra organizada por Jean Le Rond d'Alembert e Denis Diderot. Considerada um dos principais marcos do pensamento iluminista, a *Enciclopédia* visava sistematizar o saber da época e promover a difusão racional do conhecimento. No verbete, discutem-se aspectos da República de Genebra, como geografia, política, educação e economia, destacando-se a proposta de criação de uma companhia de teatro voltada à comédia, com a finalidade de cultivar bons costumes e contribuir para a formação moral da população (BONDS, 2024).

Essa proposta despertou forte oposição por parte de Jean-Jacques Rousseau, filósofo genebrino e também colaborador da *Enciclopédia*. A crítica à iniciativa de fundação de um teatro em Genebra fundamenta-se na ideia de que os espetáculos comprometem a virtude cívica, promovendo a libertinagem entre os jovens e corrompendo o gosto público. Segundo essa perspectiva, o teatro incentiva a superficialidade dos costumes, prejudicando a formação moral e o engajamento político dos cidadãos.

A argumentação contrária à instalação do teatro em Genebra foi aprofundada na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, obra em que Rousseau contesta diretamente os argumentos do verbete e examina os efeitos sociais do teatro. Os espetáculos são considerados promotores do luxo, do artifício e do ócio, elementos incompatíveis com os princípios de uma república virtuosa. Como destaca o filósofo:

“toda diversão inútil é um mal, pois a vida é tão curta, e o tempo, tão precioso” (ROUSSEAU, 1993, p. 39, *apud* BONDS, 2024).

A crítica de Rousseau ao teatro revela uma tensão profunda no seio do Iluminismo: de um lado, a confiança dos enciclopedistas na arte como veículo de progresso moral e racionalização da sociedade; de outro, a suspeita rousseauniana de que a cultura refinada, em vez de educar, contribui para a alienação e a degradação dos costumes. Tal conflito reflete a ambiguidade estrutural do projeto ilustrado, dividido entre a exaltação da razão e a crítica de seus excessos. Nesse contexto, Bonds (2024) destaca que Rousseau valoriza práticas culturais que promovam a participação ativa e a comunhão social, como a festa pública, em contraste com a teatralidade burguesa que fragmenta o público entre atores e espectadores, reforçando a passividade e a exclusão social.

Como também observa Starobinski (2007), Rousseau é o pensador que melhor encarna essa contradição, ao questionar o otimismo iluminista sem abandonar inteiramente sua linguagem. Do mesmo modo, Darnton (1990) mostra que, para Rousseau, a cultura letrada pode ser uma forma sutil de dominação, mais eficaz que a coerção direta. Essa tensão teórica continua relevante nos debates contemporâneos, especialmente ao se considerar, como propõe Eagleton (1990), que as formas estéticas não são neutras, mas atravessadas por disputas ideológicas que moldam as sensibilidades coletivas.

O MOVIMENTO DA ILUSTRAÇÃO

O Iluminismo constituiu um movimento intelectual e cultural que emergiu na Europa durante o século XVIII, caracterizado pela centralidade atribuída à razão, à ciência e à noção de progresso como instrumentos de emancipação do ser humano frente à ignorância, à superstição e ao poder arbitrário. Os pensadores iluministas concebiam a educação, as artes e as instituições como meios fundamentais para o aperfeiçoamento moral e social da humanidade. Defendiam princípios como a liberdade de pensamento, a igualdade jurídica e a reforma das estruturas políticas e sociais, promovendo uma ordem racional orientada pela convicção de que o conhecimento é capaz de conduzir à realização da felicidade coletiva e ao bem comum (GODOY, 2023).

A emergência do Iluminismo no século XVIII foi precedida pelo Renascimento, movimento cultural dos séculos XIV a XVI que revalorizou a tradição clássica greco-romana e promoveu avanços nas artes, nas ciências e no humanismo, colocando o ser humano no centro das reflexões. Esse processo preparou o terreno para o Iluminismo, que consolidou a razão, a ciência e a liberdade como pilares do progresso. Entre seus principais representantes destacam-se Locke, defensor dos direitos naturais e do governo por consentimento; Montesquieu, com a teoria da separação dos poderes; Voltaire, crítico da

intolerância e defensor da liberdade de expressão; Diderot e d'Alembert, com a *Enciclopédia*; e Rousseau, que, embora crítico de certos aspectos iluministas, contribuiu decisivamente com ideias sobre soberania popular e educação. Esses pensadores foram fundamentais para a formação da modernidade e dos ideais democráticos ocidentais.

De acordo com Cassirer (1992), o iluminismo é uma linha tênue entre o passado e o futuro, "deixou de se encerrar na esfera do pensamento propriamente dito e abriu caminho até a ordem mais profunda onde inicia o pensamento puro e também toda a atividade intelectual do homem" (CASSIRER, 1992, p. 10), e onde essa atividade deve encontrar seu alicerce, segundo a convicção profunda da Filosofia do Iluminismo, esse movimento também foi considerado a filosofia da reflexão. O Iluminismo se empenhou em destacar o progresso e a liberdade dos cidadãos e trouxe avanços na ciência da natureza, como a geometria como fonte de aperfeiçoamento do mundo. "Com ela, quase todas as outras ciências adquiriram novas formas e, com efeito, era imprescindível que o fizesse" (CASSIRER, 1992, p. 20).

Diante desse contexto, o filósofo Habermas (1984), o Iluminismo contribuiu decisivamente para essa transformação ao promover a ideia de que a razão e o debate público são instrumentos legítimos para discutir e avaliar os assuntos do Estado e da sociedade. A circulação de jornais, panfletos, cafés, salões e clubes literários, impulsionada por autores iluministas como Voltaire, Rousseau, Diderot e outros, favoreceu o florescimento de um espaço onde os cidadãos podiam deliberar criticamente sobre temas políticos, morais e culturais, independentemente de suas origens sociais.

Essa esfera pública racional, segundo Habermas, baseava-se na força do melhor argumento, e não na autoridade tradicional, na riqueza ou no status (1984). A razão pública, inspirada pelos ideais iluministas, passou a ser vista como um fundamento legítimo da opinião pública, conceito essencial para o desenvolvimento das democracias modernas. No entanto, Habermas também adverte que esse modelo de esfera pública se transformou ao longo do tempo, especialmente com o avanço da sociedade de consumo e da mídia de massa, que tendem a colonizar esse espaço com interesses privados e estratégias de manipulação simbólica, afastando-o de seu ideal crítico original.

De modo geral, o racionalismo influenciou o iluminismo quanto à valorização da razão para a explicação dos acontecimentos do homem no cotidiano. Os filósofos desse movimento atribuíam os objetivos gerais para ser seguido como, a luta contra a limitação do conhecimento, a valorização da Razão, pois por meio dela alcançaria o progresso, e por fim, a dúvida sobre a natureza do homem, no quesito de ser bom ou mau em si mesmo, e quais as leis os regem (FREITAS, 2003).

Nessa perspectiva, o iluminismo deu um grande passo no progresso do mundo, ocorrendo um desenvolvimento no campo das ciências, artes e educação. É nesse aspecto progressista, que surge o marco do Iluminismo, a obra *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*,

por uma sociedade de homens de letras organizada e publicada por Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, publicada em 1751.

O *Discurso Preliminar* da *Enciclopédia* constitui o primeiro volume da coletânea colaborativa que reuniu diversas áreas do conhecimento, marcando um importante marco do movimento iluminista. Escrito por Jean Le Rond d'Alembert, esse discurso apresenta a estrutura dos artigos, denominados verbetes, e contextualiza o trabalho conjunto dos colaboradores, cujo impacto foi fundamental para o avanço do saber na época. Nessa introdução, d'Alembert realiza uma reflexão abrangente sobre a origem do conhecimento, destacando a importância da simplificação dos princípios científicos, que, ao serem compreendidos e inter-relacionados, conferem amplitude e fertilidade ao saber, tornando-se essenciais para a compreensão do mundo (D'ALEMBERT, 1751, *apud* GODOY, 2023).

A referida *obra* tem dois objetivos, de acordo com os autores, o primeiro é como *Enciclopédia*, deverá expor a ordem e o encadeamento dos mais diversos conhecimentos humanos, o segundo é como dicionário das ciências, das artes e de todos os ofícios:

> O primeiro passo é examinar a genealogia e filiação de nossos conhecimentos, as causas que devem tê-los feito nascer e os caracteres que os distinguem: numa palavra, remontar até a origem e formação de nossas ideias. Independentemente do auxílio que extrairemos desse exame para a enumeração enciclopédica das ciências e das artes, ele vem a propósito, no início de uma obra como esta (D'ALEMBERT, 1993, p. 47).

D'Alembert enfatiza a importância de investigar a origem e o desenvolvimento dos conhecimentos humanos, buscando compreender as causas que deram origem às ideias e suas características distintivas. Esse exame, embora útil para organizar as ciências e as artes na *Enciclopédia*, é fundamental para situar o leitor no contexto do saber, proporcionando uma base sólida para a estruturação do conhecimento apresentado na obra (D'ALEMBERT, 1993 *apud* GODOY, 2023).

A "OPOSIÇÃO" DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU AO MOVIMENTO DA ILUSTRAÇÃO

Apesar de sua colaboração com a *Enciclopédia*, Rousseau criticou duramente o Iluminismo e a valorização excessiva da razão no *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* (1755). Para ele, a razão afastou o ser humano de seu estado natural e foi responsável pela degradação moral da humanidade. Em sua epistemologia hipotética, Rousseau argumenta que o desejo de progresso levou às revoluções agrícola e metalúrgica, resultando na acumulação de riquezas, surgimento da propriedade e intensificação de conflitos. Assim, os avanços da civilização, guiados pela razão,

tornaram os homens ociosos e corrompidos (ROUSSEAU, 1978 *apud* GODOY, 2023), tema que será aprofundado no discurso, tema que será tratado pelo discurso no escopo de:

> De identificar no progresso das coisas o momento em que, sucedendo à violência o direito, a natureza foi submetida à lei, e de explicar por que encadeamento de prodígios o forte pode decidir-se a servir o fraco, e o povo a comprar um repouso ilusório a o preço de uma felicidade real (1978, p. 56).

Em vista disso, Rousseau vai tratar sobre os dois estados do ser humano: Natural e Social. O homem natural estava em seu pleno estado de natureza primitiva, vivendo em liberdade e bons costumes. O homem social, diferentemente do natural, já está corrompido pela propriedade privada, que de acordo com o filósofo, é a causa dos males da sociedade, pois, quando envolver dinheiro, terras, os homens estarão fadados a viver em plena guerra.

Entretanto, Rousseau ainda discute sobre dois tipos de desigualdade: desigualdade física e desigualdade ética. A física envolve as diferenças de um e o outro, ou seja, é um produto da natureza. A ética envolve convergências entre ideias e pensamentos, ou seja, produto da civilidade. Rousseau afirma que a desigualdade moral é exclusiva da sociedade civil, e assim, é evidenciado em diferenças de riqueza, nobreza, poder e mérito pessoal, assim, esse tipo de desigualdade é estabelecido por conversão (SMITH, 2023).

A razão foi concebida como o único instrumento capaz de garantir o progresso dos cidadãos no século XVIII, constituindo a base do pensamento iluminista, que por sua vez descartava aqueles que não adotassem suas premissas (SMITH, 2023). No entanto, esse mesmo primado da razão tornou-se alvo da principal crítica de Rousseau ao Iluminismo, motivando seu distanciamento dos enciclopedistas. Conforme destaca Paiva (2022), Rousseau reconhecia os limites da razão e questionava a ideia de que ela, isoladamente, pudesse promover o desenvolvimento moral e social.

O filósofo dialogava profundamente com a cultura de seu tempo, adotando uma postura reflexiva sobre os meios e os fins da razão no contexto do progresso. Assim, Rousseau rejeita o otimismo iluminista ao compreender que a razão não constitui a única solução para os desafios do progresso, passando a criticar não apenas a ciência e o progresso técnico, mas também a concepção de harmonia social advinda desses ideais (GUERRIER, 2023). Essa crítica rousseauniana antecipa debates contemporâneos que problematizam a centralidade da razão em projetos de modernização e emancipação (GUERRIER, 2023). Façanha (2016) aponta que a principal crítica de Rousseau às ideias iluministas reside no papel excessivo conferido à razão.

O filósofo, atento à cultura do século XVIII, refletiu sobre os limites da razão e recusou a ideia de que esta fosse o único fator responsável pelo progresso. Rousseau, portanto, afasta-se do ideal iluminista

ao reconhecer que a razão não é suficiente para garantir o desenvolvimento social e moral, dirigindo suas críticas não apenas à ciência e ao progresso, mas também à concepção de harmonia social advinda desses ideais.

A PROPOSTA DO FILÓSOFO D'ALEMBERT PARA INSTALAR UMA COMPANHIA TEATRAL NA REPÚBLICA DE GENEBRA

O filósofo e matemático Jean d'Alembert, escreveu o verbete *Genebra* para o tomo VII da *Enciclopédia* (1757). Faz uma análise sobre a República, considerando seus aspectos geográficos, culturais, sobre o estado e o governo, e além disso, discorre sobre uma proposta de instalar uma companhia teatral na República, visando transformar a educação dos genebrinos. Genebra teria bons costumes e educação e gozaria de ambos, trazendo benefícios aos cidadãos. Dessa forma, o filósofo Jean-Jacques Rousseau publica a obra *Carta à D'Alembert sobre os espetáculos* (1758), onde crítica o Teatro como uma forma de arte inadequada para a República de Genebra.

O iluminista analisa os espetáculos sob a perspectiva moral e do conteúdo apresentado. Rousseau argumenta que os espetáculos provocam uma ruptura entre o homem e seus aspectos políticos e morais. O texto também aborda as visões de Platão e Aristóteles sobre o teatro na Grécia Antiga, evidenciando debates históricos relevantes. Por fim, destaca-se a rejeição de Rousseau ao teatro, acompanhada da proposta das festas cívicas como alternativa, nas quais público e atores se fundem, afastando-se das divisões sociais e das pompas, em uma celebração coletiva de felicidade (GODOY, 2023).

A questão principal deste verbete é sobre os espetáculos teatrais em Genebra. O filósofo d'Alembert pontua que não se toleram comédias em Genebra, em vista que não os desaprovam em si mesmo, mas temem que o apreço por enfeites, luxos, dissipação e libertinagem se espalhem pela juventude da esclarecida república. Todavia, o filósofo faz o seguinte questionamento: "No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes?" (D'ALEMBERT, 1993, p. 180). Dessa maneira, Genebra aproveitaria ambos, como pontua D'Alembert:

> Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimento muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas (D'ALEMBERT, 1993, p. 153).

Desse modo, os espetáculos só trariam benefícios à Genebra, educando o gosto dos cidadãos. De acordo com Façanha (2019), a escrita de d'Alembert provocava surpresas, e se equivocava ao escrever que o Teatro traria proteção à juventude, exaltando também o aperfeiçoamento do gosto e dos costumes. O filósofo defende a permanência do Teatro, e enfatiza o preconceito com os comediantes e o rebaixamento com os mesmos, que segundo d'Alembert, os comediantes são necessários ao progresso e ao mantimento das artes, e isto "é certamente uma das principais causas que contribuem para o desregramento que neles censuramos" (D'ALEMBERT, 1993, p. 181 *apud* FAÇANHA, 2019), com isso eles procuram uma satisfação para compensar o que a sua condição não advém.

A partir dessa defesa da Comédia, d'Alembert acaba retomando o Teatro na visão de Aristóteles que fazia uma referência de terror, agonia e piedade e, segundo Façanha (2019), a intenção de d'Alembert era adaptá-los da tragédia para comédia, trazendo uma concepção positiva do teatro, que até então, era conhecido apenas pelas famosas tragédias gregas, que causavam horror e espanto (FAÇANHA, 2019).

D'Alembert sugere também que, se os comediantes fossem moderados por rígidos regulamentos, protegidos, considerados e colocados no mesmo patamar dos outros cidadãos, a cidade teria, enfim, "a vantagem de possuir o que acreditamos ser tão raro e só o é por culpa nossa: uma companhia de comediantes estimáveis" (D'ALEMBERT, 1993, p. 181). O filósofo também acrescenta que a companhia logo se tornaria a melhor da Europa, e pessoas que teriam vergonha do Teatro, de fazê-lo cheias de gosto, ou jeito, se deslocariam até a república para aproveitarem com estima um talento bom e raro. O iluminista aponta também que os franceses consideram Genebra um lugar triste de permanecer por causa da privação do ato teatral, e se permitissem, iria tornar-se um lugar honroso e prazeroso de se viver.

Sobre a regularidade da profissão de comediante, d'Alembert pontua que ela serviria de modelo para outros comediantes de outras nações, e daria uma lição a aqueles que os menosprezam. Diz ainda que não os veriam dependo do auxílio do governo, e também, sendo considerado objeto de maldição, reprovação ou repreensão pela Igreja, "os padres perderam o hábito de excomunga-los e nossos burgueses o de encará-lo com desprezo" (D'ALEMBERT, 1993, p. 181) e sendo assim, a pequena república genebrina teria a glória de transformar a Europa, de um ponto de vista mais importante do que os críticos acreditam.

De acordo com Façanha (2019), os iluministas além de escreverem as peças teatrais, valorizavam teoricamente as questões do teatro, como sendo os espetáculos como um grande percursor da comunicação com o público. Com o teatro ganhando cada vez mais fama, vários filósofos importantes da época se expressaram sobre essa proposta.

O filósofo e dramaturgo Voltaire foi considerado o maior nome do teatro francês do século XVIII e, segundo Carlson (1997), destacou-se como defensor da manutenção da poética clássica, sustentando

que era imprescindível observar com rigor as regras dos gêneros dramáticos. Matos (2008) ressalta que essa rigidez ocupava um lugar central em sua concepção estética, o que levou Voltaire a se autodenominar guardião da poética e do teatro clássico. Mesmo diante das restrições da república de Genebra, o autor tentou instalar clandestinamente uma companhia de comédias, escrevendo suas peças de modo a aparentar submissão às leis e costumes locais. Conforme Façanha (2019), sua intenção era utilizar os espetáculos como instrumento de influência sobre os costumes dos cidadãos, cercando simbolicamente a cidade com sua tropa de comediantes.

A partir dessa perspectiva, preponderou um conflito entre Voltaire e o autor da *Enciclopédia*, Denis Diderot, onde divergiam sobre a prática adequada desses espetáculos na República. Diderot, por outro lado, afirma ainda que a cena teatral clássica, já havia sido fadigada e não dava mais conta da sensibilidade do homem, nem dos novos problemas da sociedade. A reflexão de Voltaire sobre os espetáculos exerceu influência considerável e, de acordo com Matos (2008), fixou os limites de um novo gênero chamado de "o drama burguês", criado por Diderot. Essa estimativa voltada ao teatro não foi contestada pela Revolução Francesa, conflito da época, ao contrário, o teatro foi supervalorizado, e multiplicaram os espetáculos pela França.

Sobre esse novo gênero, o drama burguês, Matos (2008) discorre que esse gênero só será alcançado se o dramaturgo for capaz de reproduzir uma ilusão eficaz para o espectador. Esse discurso ordenado, como observa Diderot, não é a melhor maneira de expressar a natureza e as paixões, ficando do lado de gritos, expressões e gestos. Para o filósofo, a cena teatral deveria ser completa, contendo o texto dramático, cuidando do figurino, e também da representação através dos gestos, movimentos e expressões faciais do comediante. A partir disso, Diderot observa que são essas as grandes características para resgatar a ideia de natureza, trazer a cena da corte, luxos e pompas para o cotidiano doméstico, de pessoas comuns, e assim, deverá ser o teatro para todos na concepção do filósofo.

A DISCUSSÃO SOBRE O TEATRO NA CONCEPÇÃO DE ARISTÓTELES E PLATÃO

As discussões sobre o teatro remontam à Antiguidade, manifestando divergências que, em certa medida, se assemelham às posições defendidas posteriormente por pensadores como Diderot e Voltaire. No contexto da filosofia grega, figuras como Platão (2012) e Aristóteles (1999) dedicaram-se a refletir sobre a natureza dos espetáculos teatrais e seu papel e influência na sociedade grega.

De um lado, Platão sustenta uma posição crítica em relação ao teatro, entendendo-o como um espaço de ilusão e engano. Para ele, o poeta limita-se a reproduzir uma mera simulação — um simulacro distante da verdade absoluta — que reforça aparências enganosas em vez de revelar a realidade. Essa

perspectiva é especialmente desenvolvida em *A República*, onde Platão argumenta que o teatro contribui para a deterioração moral e política da sociedade, ao promover emoções e imagens que desviam os cidadãos do conhecimento racional e da busca pelo bem comum. Conforme discutem estudiosos contemporâneos da filosofia platônica, essa crítica evidencia a preocupação do filósofo com o impacto das representações artísticas na formação ética dos indivíduos e na estabilidade da *pólis*, ressaltando os riscos da *mimesis* como distanciamento da verdade e instrumento de manipulação social (BLOOM, 1968; *apud* NUSSBAUM, 1986).

Em *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, Mariangela Esposito (2023), investiga o conceito de *mimesis* em Platão, especialmente considerando as tensões entre oralidade, escrita e a ontologia da imagem na filosofia platônica. Esposito explora como Platão articula a ideia de imitação não apenas como reprodução da realidade, mas como uma simulação que se distancia da verdade, acarretando importantes consequências éticas e políticas. Ela analisa o papel da escrita e da imagem na transmissão do conhecimento, destacando como essas formas contribuem para a construção de realidades simbólicas que podem tanto esclarecer quanto enganar. Sua obra situa a crítica platônica às artes miméticas — sobretudo ao teatro — no contexto mais amplo da filosofia da linguagem e da representação, enfatizando as implicações dessa visão para a formação do sujeito e a estrutura da *pólis*.

De outro lado, Aristóteles, que em sua *Poética* apresenta uma análise detalhada sobre o papel dos espetáculos teatrais na vida humana e social, atribuindo ao teatro um valor positivo e reconhecido. Para ele, a tragédia funciona como uma forma de arte que possibilita a purificação emocional dos espectadores, promovendo a catarse — processo pelo qual as paixões, especialmente o medo e a piedade, são purgados e equilibrados. Conforme ressaltam estudiosos contemporâneos da filosofia aristotélica, essa purgação não apenas contribui para o bem-estar individual, mas também exerce uma função social significativa ao fortalecer os vínculos comunitários e a reflexão moral coletiva (NUSSBAUM, 1992 *apud* HALLIWELL, 1998). Assim, a representação teatral não é mera ilusão ou entretenimento, mas um meio legítimo de transformação ética e psicológica, capaz de renovar as forças vitais do sujeito e da polis.

Aristóteles foi o primeiro filósofo a sistematizar a reflexão sobre a tragédia, contrapondo-se a Platão, que via o teatro como uma distorção das ideias e desprezava a arte mimética. Na *Poética*, Aristóteles defende que a tragédia tem um efeito transformador ao despertar medo e piedade, promovendo a catarse ou purificação emocional. Para ele, a *mímesis* é uma representação criativa da realidade, capaz de revelar aspectos essenciais da existência humana e dos valores sociais (SILVA, 2023).

Esse modelo estético, o filósofo vai ser buscado nas tragédias, fazendo com que os mitos considerados trágicos, sejam base importante para o estudo da Mimesis. Logo, Aristóteles aponta como crucial o começo, meio e fim, constituindo assim uma composição ordenada, e assim “a tragédia é a

imitação de uma ação importante" (ARISTÓTELES, 1999, p. 287). Entretanto, o filósofo dava importância à mimese como elemento fundamental da tragédia, e assim ele coloca:

> A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula) ... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade) .... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia (ARISTÓTELES, 1999, p. 299).

Outro ponto importante na obra de Aristóteles, é a chamada Catarse, que significa a purificação das almas, e ocorria através de sentimentos e emoções, determinada pela observação dos espetáculos teatrais, especificamente comédias e tragédias. Assim, quando o público tem esse contato com essas peças, consideradas cruciais para absorver as emoções de terror, piedade, drama, e desse modo, liberar seus próprios sentimentos. Sobre a tragédia dentro da catarse, Aristóteles (1999, p. 248) aponta que:

> A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma das suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

Entretanto, discorre o filósofo que a catarse é um padrão estético, e ainda mais elevada do que a estética, então a catarse deriva menos pela representação do que a poesia, e assim propõe Aristóteles:

> O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas pode igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta. Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula precisa de ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve contar a fábula de Édipo (ARISTÓTELES, 1999, p. 260).

Na concepção aristotélica, o drama caracteriza-se pela imitação de ações que devem ser representadas com necessidade e verossimilhança, alcançando uma dimensão estética por meio dessa representação. A obra teatral está, portanto, fundamentada na ação — e não apenas na simples representação — devendo se restringir ao que é necessário e possível, abrindo mão de elementos irreais para manter sua fidelidade à experiência humana (DESS, 2022). Essas premissas refletem uma preocupação com a coerência interna da trama e com a capacidade do teatro de suscitar emoções genuínas e transformadoras no público (DESS, 2022).

Partindo dessas considerações, evidencia-se a profunda influência dos filósofos gregos antigos sobre a cena teatral e seu papel social, em que distintas concepções se afirmam e contrapõem. De um lado, Aristóteles sustenta que a representação, por meio da mímesis e da catarse, desperta sentimentos e

sensibilidades humanas, promovendo uma transformação interna no espectador diante dos impactos emocionais provocados pelas peças (DESS, 2022). Do outro, Platão oferece uma crítica severa ao teatro, classificando-o como uma fonte de ilusão que distorce as ideias do mundo real, prejudicando a formação moral e racional dos cidadãos (DESS, 2022).

Nesse sentido, ao analisar a proposta de instalação de um teatro em Genebra, torna-se oportuno revisitar essas teorias clássicas, considerando que o debate sobre a função do teatro atravessa séculos e contextos culturais. A discussão em torno da criação de um espaço teatral na república reflete, assim, as influências desses pensadores antigos, cujas perspectivas ainda ressoam nas análises contemporâneas sobre o papel político, ético e cultural do teatro na sociedade (GOLDHILL, 2022).

A RECUSA DO FILÓSOFO JEAN-JACQUES ROUSSEAU À PROPOSTA DE INSTALAÇÃO DO TEATRO, FEITA POR D'ALEMBERT

A proposta de instaurar uma companhia teatral na república esclarecida de Genebra, desencadeou um memorável embate envolvendo o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau e a querela do teatro do século XVIII, d'Alembert, Diderot e Voltaire, trazendo a discussão sobre a função pedagógica dos espetáculos teatrais.

Primeiramente, a discussão começa quando o filósofo d'Alembert que, ao lado de Diderot, ambos autores da renomada *Enciclopédia,* escreveu um verbete dentro da obra, intitulado *Genebra*, onde ele fazia um aparato sobre a república, discorrendo sobre sua localização, educação, política e cidadãos, e, ao final, faz uma proposta de instalação de uma companhia teatral dentro da república, com o intuito de refinar o gosto e costumes dos cidadãos. Entretanto, para não corromper a república, d'Alembert afirma que os espetáculos deveriam ter leis severas para conter os abusos de luxos e gastos, afim de preservar a juventude da cidade. Assim sendo, Genebra gozaria de ambas as coisas, espetáculos e bons costumes.

Por outro lado, em oposição à proposta de d'Alembert, o filósofo Jean-Jacques Rousseau irá contra o Teatro, afirmando trazer malefícios aos cidadãos genebrinos. O iluminista já havia se afastado dos enciclopedistas, indo em direção contrária às ideias do movimento do Iluminismo, afirmando que o progresso havia pervertido o homem natural, elevando seu egoísmo, luxúria e degeneração. Desse modo, Rousseau publica a *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos,* problematizando questões consideradas já resolvidas por D'Alembert para a instalação do teatro como compatibilidade com os costumes, leis para conter luxos, sobre a profissão do comediante, entre outros, e ao longo da *obra*, o filósofo irá discorrer sobre essas questões.

Segundo Matos (1993), a *Carta* é um exame da função social e política dos espetáculos, cuja originalidade só irá aparecer no interior da antropologia e da filosofia rousseauniana. Desse modo, a *obra* ressalta a oposição de Rousseau aos iluministas e ao etnocentrismo, cuja sua cultura ou grupo étnico é mais importante e necessário que os demais, e em vista disso, o etnocentrismo aqui tem a função de resolver os problemas do teatro sem passar pelas diferenças dentro da historicidade. Entretanto, na *Carta,* Rousseau ressalta que a função do teatro é transformar o caráter e os costumes dos genebrinos, enfatizando a corrupção do gosto. E assim, de acordo com Matos, o teatro clássico francês é a cena ilusionista que separa o palco e a plateia, se afastando da natureza, dessa forma, Rousseau crítica essa separação, afirmando que deveria ser apenas um só, todos em um mesmo ambiente, defendendo assim as festas cívicas.

Rousseau inicia a *Carta a d'Alembert* afirmando que, embora a proposta apresentada seja agradável, ela é também perigosa, sobretudo no que diz respeito à juventude — aspecto que considera crucial para prevenir um mal maior. O filósofo reconhece as boas intenções de *d'Alembert* e declara não desejar ofendê-lo. Em seguida, discorre sobre os ministros em matéria de fé, defendendo que, quando se trata de honra, é preciso agir "à maneira delas e não à nossa", evitando ofensas disfarçadas de louvores, que podem ferir o Estado. Diante disso, enfatiza que devemos julgar as ações dos homens e deixar a fé ao julgamento divino (ROUSSEAU, 1993, p. 38). Ao tratar dos ministros de Genebra, afirma que estes não necessitam da defesa alheia e que disputas teológicas não devem mais perturbar os juízos dos cidadãos. Conclui destacando a importância de aprender com as lições da vida, pois é por meio delas que se alcança a maior virtude cristã: a humanidade.

E, finalmente, Rousseau discorre sobre a proposta da instalação de uma companhia de comédia em Genebra, afirmando que não é grave, nem séria, mas precisa de uma certa atenção e reflexões, apontando que d'Alembert seria alguém que instigaria um povo livre e esclarecido, e também um estado pobre, a assumir o gosto por luxos e pompas, assumindo as despesas exorbitantes de um espetáculo teatral.

O filósofo também aponta as questões sobre o teatro que precisam ser resolvidas, "se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Se podem aliar-se aos bons costumes? Se a profissão de comediante pode ser honesta? Se as leis bastam para conter abusos? (...)" (ROUSSEAU, 1993, p. 39). Assim, Rousseau afirma que cabe a ele esclarecê-los para proteger a sua pátria, para que esse erro não prejudique nenhum genebrino. Dessa forma, Rousseau expõe sobre os espetáculos:

> Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; V.Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja a vida é tão curta e cujo o tempo é tão precioso (ROUSSEAU, 1993, p. 39).

De acordo com Rousseau, que é um observador do homem e da sociedade, considera que o teatro como função pedagógica é um grande equívoco, bem como, afirmar que os espetáculos são bons ou maus em si mesmos, por uma pergunta que não analisa seus efeitos nocivos, e para que foram criados. Dessa forma, o filósofo explica que o teatro consiste em representar os costumes que estão em sociedade, para tal afirmação remete a atenção para os autores dos espetáculos. Todo autor quer um público, então nesse caso, representará somente nos palcos aquilo que os agradam, segundo o filósofo, é preciso ter espetáculos que sobressaiam suas propensões. E sobre o teatro, Rousseau relata:

> O teatro é, em geral, um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações; mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais querem ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. Pois, se ele dá cores detestáveis a algumas delas, isto ocorre somente com aquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor não faz isso mais do que acompanhar o sentimento do público; e essas paixões desprezadas são sempre usadas para ressaltar outras, senão mais legítimas, pelo menos mais ao gosto dos espectadores (ROUSSEAU, 1993, p. 41).

Diante da exposição, Rousseau afirma que os espetáculos não possuem o poder de transformar sentimentos, educar ou aprimorar os costumes dos cidadãos genebrinos; sua função limitar-se-ia a obedecer e embelezar. Para o filósofo, o teatro não seria um verdadeiro instrumento de edificação moral, e essa limitação deveria ser evidente àqueles que escrevem tragédias e comédias. Segundo Freitas (2003), ao tentar poupar o surgimento das paixões por meio da excitação de seus contrários nas encenações, corre-se o risco de tornar o público compassivo em relação a essas mesmas paixões. Assim, Rousseau questiona a ideia de que o ser humano seja capaz de modificar-se moralmente apenas por meio da representação teatral, duvidando de sua eficácia como meio de extirpar o que há de nocivo em si.

As contribuições do filósofo denunciam os desmazelos dos espetáculos para com o papel da virtude. Em um século disseminador da sabedoria e do bom senso à virtude, ainda que posta em cena, não se conferiam homenagens, e aos homens virtuosos não é dedicada a mesma admiração pública em relação à tributada aos culpados. Tal século toma em seu arcabouço um tipo de moral que prescindivelmente encoraja e atribui aos maus papéis o mérito ao apreço público enquanto que aos bons homens um status do ridículo.

É a partir das críticas de Rousseau à peça *O Misantropo*, de Molière, que se tem a possibilidade de se pôr em questão a ideia, à toa e mentirosa, de perfeição no sentido da utilidade pública dos espetáculos cômicos. Estes modelam-se de personagens e cenas nocivas aos costumes. A representação caricata do honesto e "reto", apresentada na peça do dramaturgo francês, revela, por sua vez, um deleite com o grotesco acabando por perverter-se em uma corrupção ao coração humano.

É frente a uma ampla análise da referida peça cômica que o genebrino contesta o fato de Alceste, o principal personagem, honesto, sincero e estimável, ser representado enquanto um homem ridículo, inflexível e, por vezes, desprezível. Em contrapartida, Philinte, o oposto de Alceste, é apresentado enquanto superior por ser uma pessoa cética, conformado, despreocupado com os vícios e males de que assolam uma sociedade corrupta, isto é, não muito preocupado com as coisas do mundo, senão com o seu próprio lugar nele. Além disso, o pensador genebrino contrasta o fato do personagem ser sempre bem recompensado por levar vantagens em situações sobre seu parceiro de cena, o personagem "honesto e virtuoso".

Molière para o genebrino teria, portanto, exagerado ao fazer Alceste, o amante da virtude e honestidade, um indivíduo enfurecido, inimigo dos homens, alguém que os espectadores jamais gostariam de ser comparados. Os perigos, para Rousseau, relacionados à natureza da profissão do comediante afiguram e denunciam, senão, a desonra em si mesma por fazer o homem revestir-se de um caráter que não é o seu. Tais perigos relacionam-se também às formas como as peças cômicas provocam em seus adeptos um estado devasso de vida, um estado escandaloso entregue à desordem e aos maus costumes.

Desse modo, segundo Rousseau, o antigo Teatro começava a discrepar o gosto, pois, com o progresso instaurado pelo iluminismo, e também considerado amistoso, o teatro ainda conservava trejeitos antigos, grosseria ultrapassada. Entretanto, Rousseau afirma que todo autor pretende retratar costumes de outros lugares, porém necessita cautela para criar elo e harmonizar com nossos próprios costumes e trejeitos, e "sem essa precaução nunca se tem êxito, e o próprio sucesso dos que tomaram esse cuidado raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador superficial" (ROUSSEAU, 1993, p. 42). Assim, as peças favorecem a maneira de pensar dos espectadores, onde procuram ideias inovadoras, procurando um sentido para a própria vida.

O genebrino acentua que "a comédia seria boa para os bons e má para os maus" (ROUSSEAU, 1993, p. 42), afirmando primeiramente que o efeito geral dos espetáculos é "reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões" (ROUSSEAU, 1993, p. 42), assim o filósofo discorre que se os autores abusam do poder de comoção, então o erro deve ser atribuído à depravação, vícios e ignorância dos próprios artistas, e não da arte, pois foi atribuído à elas mau uso de suas propriedades.

Dessa forma, Rousseau faz uma série de questionamentos sobre o estado dos espectadores ao final de um espetáculo, especialmente tragédias, afirmando que assim percebe-se a má-fé imposta por eles. O filósofo discorre como as peças causam sentimentos diferentes em intervalos pequenos, como tristeza, alegria, angústia, raiva, dor, e assim, o único instrumento capaz de purificar esses sentimentos sob o homem, é a razão, entretanto, segundo Rousseau, a razão não irá ter função dentro do teatro. Em virtude

dessas considerações, Rousseau afirma que as opiniões não têm nada a ver com os espetáculos, e que "ao invés de ditar a lei ao público, o teatro recebe dele" (ROUSSEAU, 1993, p. 43), e assim, quando nos deparamos com prazer propagado nele, o seu efeito consiste em nos trazer de volta ao espetáculo.

Em contrapartida, o genebrino também examina se há outros meios de integrar o teatro na república. Ele questiona o fato de os espetáculos tornarem a virtude amável e o vício odioso, pois, ele ressalta o sentimento nas pessoas, e antes deles, as pessoas não eram extremistas em amar o bem e odiar o mal, propriamente dito. Assim, depois da ilustre interpretação, Rousseau questiona como separariam o que é real ou não dentro e fora dos palcos, e assim nos coloca no papel de julgador de seres considerados morais.

Assim sendo, quando os cidadãos irão assistir os espetáculos pela primeira vez, nasce um sentimento de euforia e simpatia com os personagens, antes mesmos de se depararem com a peça, fazendo com que ocorra a imitação de personalidade dos personagens. Rousseau coloca que "o coração do homem é sempre direito com relação a tudo o que não se relaciona pessoalmente com ele" (ROUSSEAU, 1993, p. 45). Isso ocorre, como exemplifica o filósofo, numa briga, onde tomamos o partido da justiça como meros observadores, e isso só muda quando os nossos interesses estão a postos e assim, os sentimentos são corrompidos, e diante disso, é preferível um mal que nos convém do que um bem que nos é obrigado. E assim, os espetáculos seriam então, uma mera ilusão do que nós gostaríamos de encontrar em nosso cotidiano, seriam aulas de virtudes, bons modos. Dessa maneira, se dispondo das tragédias, ela só nos traria sentimentos de horror e emoções passageiras, "um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões", e assim, nos seria inútil para um cotidiano normal, pois logo perceberemos que, o que é apresentado, não condiz com a realidade.

Diante disso, expõe Rousseau:

> Eis, portanto, mais ou menos para que servem todos esses grandes sentimentos e todas essas brilhantes máximas que se elogiam com tanta ênfase; para relegá-los para sempre ao palco, e para nos mostrar a virtude como um jogo de teatro, bom para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade (ROUSSEAU, 1993, p. 47).

Sendo assim, segundo Rousseau, as tragédias têm a impressão de reduzir os sentimentos passageiros e sem efeito, fazendo com que os espectadores aplaudem as virtudes corajosas, louvando outras pessoas, a humanidade, e também se comovendo com os males que exigem cura, mas acabam ficando apenas como mero observadores. O filósofo discorre também, sobre a aproximação das comédias com o mundo, afirmando que dessa maneira "os costumes não são corrigidos, e sim retratados", criticando diretamente a caricatura, enfatizando que ocorre o abandono da credibilidade e do que é natural, e assim causa o ridículo nos objetos. Assim, ocorre a indignação da virtude, que segundo Rousseau, é desprezível

e menos engraçado, pois os homens considerados bons não ridicularizam os maus, porém os desprezam. Diante disso, o genebrino afirma que "o ridículo é a arma favorita do vício" (ROUSSEAU, 1993, p. 47), porque golpeia os corações e o respeito que tem que ter com a virtude, e assim aniquila o amor construído para ela.

Entretanto, o genebrino reforça que os espetáculos não são perfeitos e não devem ter prioridade para a vida pública, pois os espetáculos não irão produzir fielmente as condições da vida cotidiana, e assim, os atores podem desagradar sob as relações, e fazê-la ir de encontro aos gostos. Sendo assim, de acordo com o filósofo, "no cômico, ele a diminui e as coloca abaixo dos homens; no trágico, ele as estica para torná-los heroicos, e os coloca acima da humanidade", e por isso, sempre assistimos nos espetáculos cenas diferentes do que somos acostumados a ver no habitual.

Diante disso, Rousseau crítica as tragédias, questionando que nessas peças encontram "monstros abomináveis e ações atrozes, úteis, se quiser, para dar interesse às peças e exercício às virtudes, mas certamente perigosas, pois costumam os olhos do povo a horrores", e assim, os personagens de caráter duvidoso, tornam-se perdoáveis ou lícitos, e passa sentimento de redenção ao público.

Entretanto, o filósofo discorre sobre as tragédias gregas, afirmando que os cidadãos só suportavam tais espetáculos, pois corriam entre o povo, cujo ódio sempre pairou pelas suas intenções. Diante da barbaridade, a cena teatral é enfeitada para que ocorra diversão, e seus vícios não são contagiosos, porém não há instrução em nada para uma sociedade. Como opina Rousseau:

> Tudo nela é mau e pernicioso, tudo tem graves consequências para os espectadores; e estando o próprio prazer do cômico baseado num vício do coração humano, segue-se desse princípio que quanto mais a comédia é agradável e perfeita, mais funesto para os costumes é o seu efeito: mas sem repetir o que já disse sobre a natureza, contento-me em fazer aqui a sua aplicação e em considerar o teatro cômico francês (ROUSSEAU, 1993, p. 53).

Dessa forma, o filósofo discorre sobre a perfeição que deu trabalho para alcançar dentro da República, e diante disso ele afirma que "o efeito moral do espetáculo e dos teatros não poderia nunca ser bom nem salutar em si mesmo; já que, contando apenas as suas vantagens, não vemos aí nenhuma utilidade real" (ROUSSEAU, 1993, p. 73), e assim, o teatro não irá corrigir os costumes, mas sim provocar corrupção. Rousseau, dessa forma, afirma que esses espetáculos os enfraquecem, tornando-os cidadãos sem energia ou vontades (GODOY, 2023).

Além disso, Rousseau defende ainda a instalação desses espetáculos na luxuosa Paris, onde tudo se julga pelas aparências, sem esclarecimento dos fatos, apenas por diversão e ociosidade. Ao contrário de Paris, Genebra é uma cidade pequena e de cidadãos trabalhadores, que não se deixam levar por vícios e luxos. A república esclarecida está vetada de opiniões alheias, vulgaridade, e também menos imitadora.

Paris, que já é acostumada com aparências, dinheiro, e libertinagem, é louvável uma companhia teatral pois assim, os cidadãos não correriam o risco de serem corrompidos.

Diante disso, expõe Pissarra (2018, p. 225):

> A fusão entre o mundo das aparências e o da realidade representava para Rousseau o perigo que a civilização tinha acarretado através da arte e das ciências, vivia-se em sociedade tal qual em um teatro. Esse era um mal que Paris representava, mas que podia contaminar qualquer outra cidade, como por exemplo Genebra, onde a possível existência de um teatro levaria ao enfraquecimento das relações, ao esquecimento dos costumes e, também, à religião perdendo o papel aglutinador que deveria ter na sociedade.

Em vista disso, Rousseau acrescenta que esse espetáculo luxuoso e libertino seria cabível em Paris, pois este já tinha seu povo corrompido e viviam de aparências, então não iria lhes fazer mal, diferentemente de Genebra. De acordo com Façanha, "o teatro serviu à Paris porque iria ser administrado quando a gravidade do seu mal já era tolerada" (FAÇANHA, 2019, p. 232), então em Paris, o teatro não teria efeitos negativos, pois ela se adequa à sua proposta, já em Genebra, o risco dos cidadãos fica evidente, pois se trata de uma república esclarecida e virtuosa.

A PROPOSTA ROUSSEAUNIANA SOBRE AS FESTAS CÍVICAS

Rousseau faz uma proposta na *Carta* sobre quais espetáculos devem haver na república de Genebra. O filósofo questiona se "não deve haver nenhum espetáculo numa República? ", e logo responde que "pelo contrário, deve haver muitos deles" (ROUSSEAU, 1993, p. 128). O Autor discorre sobre as festas cívicas, afirmando que elas nasceram dentro das repúblicas, e ainda com o objetivo de reunir os cidadãos, reafirmando os laços e gozando de alegria e prazer. As festas cívicas aproximam os cidadãos, e Rousseau defende a permanência desses espetáculos ao ar livre, sob o céu para reunir e entregar o sentimento de felicidade, e assim, impede os malefícios de uma representação (ROUSSEAU, 1993, p. 129).

De acordo com Pissarra (2018):

> Simplesmente a festa ao ar livre não é suficiente para que "suaves sentimentos" se manifestem em união. Trata-se de considerar seus efeitos, que são os de reaproximar o homem da imagem da inocência primitiva, festa na qual se dá, por assim dizer, o fim e o começo em um reconhecimento universal, garantido pela presença do reino da sensibilidade. É nesta dimensão que a festa poderá ser politicamente concebida, sendo o instante, por excelência, da participação no espaço público não mais como espectadores, mas, na criação de leis coletivas (PISSARRA, 2018, p. 228).

Além disso, as festas oferecem liberdade em reinos abundantes, e também bem-estar. Nas festas não são necessários luxos e pompas para ter uma diversão, um sentimento bom de alegria continuada, pelo contrário, as festas se afastam desses luxos, e como coloca Rousseau (1993, p. 128), "plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reúne o povo e tereis uma festa", assim, os cidadãos são colocados como o próprio espetáculo, são atores e espectadores, ao mesmo tempo, sem separação, e em vista disso, os cidadãos irão adquirir um olhar cauteloso e carinhoso em torno de si e de outras pessoas, fazendo com que se amem, e assim, selando a união.

O que separa as festas do teatro, é justamente não precisar de luxos exacerbados para diversão dos cidadãos; o que torna os espetáculos especiais são os preços que estão dispostos a pagar por um momento de lazer e influência de pessoas consideradas importantes para época. Genebra teria algo a se orgulhar, pela demanda da procura das festas por povos de outros países, fazendo com que a estadia na república seja agradável e feliz, e diante disso, Genebra seria única, pois nenhum outro lugar possuiria tamanha beleza e bem-estar.

Rousseau discorre sobre o amor de si e o amor-próprio, onde o amor de si é o sentimento mais natural do homem, é o que os aproxima do seu estado natural, com sentimentos puros e polidez. Entretanto, o amor-próprio é como o outro nos ver, com julgamentos, críticas e libertinagem. No teatro, encontra-se o verdadeiro amor-próprio, um sentimento deturpado, um povo preocupado mais com a visão dos outros do que a visão que tem de si mesmo, e dessa maneira, o teatro ficou dependente dos sentimentos que o amor-próprio causou.

O filósofo também discorre sobre a juventude, entre o teatro e a proposta das festas. Na primeira, os jovens se encontrariam em tamanha corrupção, pois os espetáculos fariam mal aos jovens da cidade, testando seu caráter e ficando à mercê de libertinagem. Já nas festas, a juventude gozaria de encontros e diversões, seguido de um ar de galanteria. Os encontros seriam seguros e honestos, e não teria nada que desvirtuaria esses jovens. De acordo com Rousseau, esses encontros servem para fortalecer as famílias, a paz, que são cruciais na república.

De acordo com Pissarra (2018):

> O principal papel da educação cívica é inculcar o patriotismo nos corações dos jovens, ao mesmo tempo que as instituições nacionais devem ser cultivadas por cada Estado, isto é, as cerimônias, os jogos, as festas, os espetáculos. Para a manifestação da paixão patriótica, o cidadão deve tornar-se, ao mesmo tempo, um espectador e um ator. A vida pública se torna um teatro vivo (PISSARRA, 2018, p. 224).

As festas preservariam os casamentos, moderariam os excessos de desigualdades, conservariam o espírito, assim estavam propensos a terem mais casamentos dentro da república. As festas também

serviriam para a conservação e prosperidade de Genebra. De acordo com Façanha (2019), "a festa rousseauniana reivindica aquilo que foi desaparecido com a entrada na vida social, não se configura como uma tradição, mas pura espontaneidade de almas", assim o espetáculo mostra as desigualdades entre os homens, enfatizando o seu lado sombrio e corrompido, se afastando do seu estado natural e suas atribuições.

Em vista disso, Rousseau oferece as festas da Lacedemônia como inspiração às festas que ele desejava ver em Genebra. O filósofo discorre sobre os adjetivos que as festas devem ter, sem prazeres, sem luxos, sem pompas, sem separação dos povos. Assim, diante disso, os homens ao chegarem em suas residências, "alegres e dispostos", satisfeitos com a sua pátria e consigo mesmos. Nesse sentido, afirma Façanha (2019):

> Desse modo, na festa não haveria nenhum momento de mediação, mas espontaneidade; todos estão à vista de uma imensa alegria e, por conseguinte, renasce a claridade de algo novo no próprio consentimento da cena pública. A partir daí a festa rousseauniana acabaria produzindo aquilo que foi perdido com a entrada na vida social, resgata uma ilusão necessária para que o homem se renove e preencha um jogo exaltado pela imagem festiva. Pode-se, no entanto, avaliar que a festa popular tem a função política de construir um elo social, substituindo o amor próprio pelo amor de si e, por fim, pelo amor à pátria. Rousseau registra para isso um lugar concreto – a República de Genebra –, e o que está nas entrelinhas de todo fundamento levantado por d'Alembert é a questão puramente política envolvida na implantação dos espetáculos. Na festa, o homem cindido se perde, o jogo do ser e parecer é danificado, reprovado e eliminado, floresce a experiência de um momento livre e autêntico. O cidadão esbanja criatividade em seu contexto social e político (FAÇANHA, 2019, p. 229).

De acordo com Luc Vicenti (2015), a ordem da festa era que fosse "necessário haver um grande número de pessoas para fazer a festa", isso não significa reunir sempre toda a população da república, mas é uma questão para ir de oposição ao teatro e seu isolamento, que como opina Rousseau, remete à uma prisão que nos familiariza com paixões violentas. Vicenti (2015) então, discorre sobre a expressão simbólica das festas:

> Entre as principais características da festa popular, em Rousseau, quase não há inversão dos valores ou celebração do renascimento cósmico. Em contrapartida, deve-se notar a preservação de uma característica clássica da festa, que é sua expressão simbólica, não do poder ou da fertilidade, mas da harmonia natural (VICENTI, 2015, p. 23)

Ora, o poder dessa expressão transforma a festa em uma manifestação por excelência da instituição legítima. E, como propõe Vicenti, pode-se resumir em si mais duas características das festas, a inversão e o renascimento; a inversão dos valores e o renascimento cósmico.

Nas considerações, ao final da *Carta,* Rousseau enfatiza a presença das festas na república de Genebra, dando exemplo das festas do ponto de vista de Plutarco. "Havia, diz ele, três danças em igual

número de grupos, de acordo com a diferença de idade; e essas danças se davam ao canto de cada grupo" (ROUSSEAU, 1993, p. 168). Assim, Rousseau segue falando da cantoria do grupo, e expõe um trecho da carta: "*Nós fomos antigamente jovens, valentes e ousados".* E ainda: "*Nós somos o agora, à prova, para o que der e vier."* E, por fim: "*E nós logo o seremos, e a todos vos superaremos"* (ROUSSEAU, 1993, p. 168), cantado por velhos, homens e crianças. E assim, eis a prova de como seriam as festas cívicas, com o povo unido, sem luxos, apenas a diversão e o prazer de gozar festas saudáveis, sem riscos de deturpações.

Em encerramento da *Carta à D'Alembert sobre os espetáculos* (1993), Rousseau coloca que o exposto na obra será o último, e ainda afirma "basta-me ter dito o suficiente para consolar a juventude de meu país de ser privada de uma diversão que custaria tão caro à pátria", e assim o filósofo termina a obra: "Este é meu último voto, pelo qual encerro meus escritos e pelo qual minha vida se encerrará" (ROUSSEAU, 1993, p. 136).

METODOLOGIA

Esta pesquisa utiliza o método teórico-dedutivo com abordagem qualitativa e delineamento empírico-descritivo, centrando-se na análise das ideias de Jean-Jacques Rousseau sobre a negação do teatro de classe e a valorização da festa pública. O método dedutivo permite a derivação lógica de proposições a partir de teorias e conceitos previamente estabelecidos, garantindo coerência argumentativa (LAKATOS; MARCONI, 2003 *apud* PEDADA, 2024).

O levantamento bibliográfico abrangeu livros, artigos científicos, dissertações, teses e documentos institucionais, priorizando autores clássicos e contemporâneos, consultados em bases acadêmicas como SciELO, Google Acadêmico, Periódicos CAPES e repositórios universitários, por meio de palavras-chave definidas segundo os eixos temáticos da pesquisa (LAKATOS; MARCONI, 2003 *apud* PEDADA, 2024).

A análise dos dados seguiu três etapas: leitura exploratória, seletiva e analítica, organizando os conteúdos em eixos temáticos para promover o diálogo entre autores e sustentar a construção argumentativa. A interpretação considerou as diferentes perspectivas teóricas, pontos de convergência e tensões conceituais, além do contexto histórico. As fontes primárias incluem as obras de Rousseau — especialmente *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* e *Discurso sobre as Ciências e as Artes* —, além de textos de iluministas como Denis Diderot e Voltaire, que permitem contextualizar as divergências conceituais da querela do teatro no século XVIII.

O estudo é qualitativo e interpretativo, focado na leitura filosófica e hermenêutica dos textos, buscando compreender por que Rousseau rejeita o teatro como manifestação de classe e valoriza a festa

pública como expressão coletiva. A revisão bibliográfica atualizada, que inclui publicações recentes em periódicos nacionais e internacionais, alicerçando teoricamente a pesquisa.

Assim, a metodologia articula análise textual, contextualização histórica e diálogo crítico com a tradição filosófica, visando elucidar os fundamentos éticos e políticos da crítica rousseauniana ao teatro, interpretando seus sentidos no contexto de sua filosofia política e moral e relacionando-os aos debates contemporâneos sobre arte, cultura e participação pública.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

A presente análise tem por objetivo investigar a crítica de Jean-Jacques Rousseau ao teatro, tal como desenvolvida em sua *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (1758). Tal crítica está inserida no contexto da chamada *querela do teatro*, polêmica travada no século XVIII entre os defensores ilustrados da arte teatral e os pensadores que viam nela um risco à moral pública e à coesão social. Ao confrontar-se com a proposta dos enciclopedistas — notadamente d'Alembert, Diderot e Voltaire — que concebiam o teatro como um meio de civilização e aprimoramento moral, Rousseau apresenta um contraponto contundente.

Seu argumento parte da suposição de que o teatro, longe de favorecer a virtude cívica, contribui para a corrupção dos costumes ao fomentar a passividade e o culto às aparências. Como resume Alves (2024), "Rousseau denuncia o teatro como uma instituição que mascara os vícios com o brilho da forma artística, contribuindo para o esvaziamento moral da coletividade". Essa crítica evidencia uma clivagem profunda no interior do Iluminismo, no qual Rousseau se desvia da crença no progresso racional promovido pela cultura. Starobinski (2007, p. 112) observa que, para Rousseau, "a cultura não salva: ela corrompe. O teatro não é um templo da moral, mas uma escola do fingimento".

Para Rousseau, o teatro mina os alicerces da vida republicana. Ao privilegiar a contemplação em lugar da ação, ele transforma o cidadão em espectador, alienando-o da participação direta nos assuntos públicos. "O teatro torna os homens mais sensíveis, porém menos virtuosos; ele afasta os cidadãos de suas obrigações e os acostuma à inércia" (ROUSSEAU, 2004, p. 85). A presença passiva diante do espetáculo substitui o engajamento ativo na polis.

Sua crítica está ancorada em uma moral austera e comunitária, que valoriza o engajamento cívico, a participação direta e a simplicidade dos costumes. Ao encantar com a beleza dos vícios e caricaturar a virtude, o teatro não eleva, mas enfraquece a fibra moral da coletividade. Segundo Rousseau (2004, p. 92), "o vício aparece no palco com o atrativo das paixões, enquanto a virtude surge fria e desinteressante;

o efeito disso é mais forte que qualquer lição moral". Assim, o teatro, enquanto forma refinada de alienação, contribui para a dissolução do espírito republicano.

Cultura letrada e dominação das elites, a crítica de Rousseau ao teatro insere-se numa contestação mais ampla à cultura letrada e às práticas das elites urbanas. Tal crítica já se fazia presente em sua primeira dissertação — o *Discurso sobre as Ciências e as Artes* (1750) — onde ele argumenta que o refinamento cultural não melhora o homem, mas o distancia de sua natureza e moralidade originárias. "As almas se corrompem à medida que os nossos gostos se refinam", escreve Rousseau (2002, p. 25). A cultura, nesse contexto, torna-se instrumento de distinção e opressão.

Segundo Darnton (1990), Rousseau percebe na cultura ilustrada não uma libertação do espírito, mas uma de suas formas mais sutis de submissão. A arte, ao invés de iluminar, mascara as relações de dominação, pacificando o corpo político com distrações. "Ao criticar o teatro, Rousseau estava questionando todo um sistema de representação simbólica que servia para legitimar o poder da elite urbana" (DARNTON, 1990, p. 143). A cultura, quando veiculada como espetáculo, reforça a separação entre quem representa e quem assiste — ou, como diria Debord mais tarde, entre quem age e quem apenas consome.

Atualidade da crítica rousseauniana: Debord e Rancière, A recusa rousseauniana ao espetáculo antecipa críticas que reaparecem com força na modernidade. Em *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord (1997, p. 18) afirma que "tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação". Assim como Rousseau, Debord denuncia a substituição da ação política autêntica pela contemplação de imagens, transformando o cidadão em mero consumidor de representações. O espetáculo, em sua forma moderna, funciona como mecanismo de distração e desmobilização social.

Por sua vez, Jacques Rancière (2009) retoma a questão do teatro como espaço ambíguo entre emancipação e domesticação. Segundo ele, "o teatro é sempre um ato político, pois organiza modos de ver, de sentir, de partilhar o sensível" (RANCIÈRE, 2009, p. 21). Em outras palavras, não há neutralidade no espetáculo: sua estrutura formal e social carrega intenções políticas, conscientes ou não. Rousseau é precursor desta visão crítica ao mostrar que a representação teatral não apenas retrata o mundo, mas modela subjetividades e molda os vínculos sociais.

A festa pública como alternativa democrática, em oposição ao teatro, Rousseau propõe a festa pública como forma legítima de expressão cultural. Enquanto o teatro elitiza e distância, a festa reúne e integra. "Nada é mais apropriado para manter vivos os sentimentos republicanos do que festas públicas onde todos participem igualmente", sustenta Rousseau (2004, p. 113). A festa é, para ele, uma experiência estética que reforça os laços comunitários e celebra a virtude cívica, sem intermediação de classes ou de atores especializados.

No estudo *Theatricality, Public Space, Music and Language in Rousseau* (2024), Mark Evan Bonds investiga as dimensões da teatralidade, da presença pública, da música e da linguagem nas festividades cívicas concebidas por Rousseau. A análise evidencia como essas práticas coletivas são orientadas por uma lógica de participação ativa e comunhão social, promovendo a constituição de um "ser-comum" e de uma cultura comunitária. Em contraste com o teatro burguês — marcado pelo distanciamento, pela passividade e pela segmentação social —, as festas públicas idealizadas por Rousseau reforçam valores de igualdade, pertencimento e coesão política.

Essa proposta antecipa, de certo modo, debates contemporâneos sobre a democratização da cultura. Pierre Bourdieu (2010, p. 96) afirma que "os gostos culturais são marcadores sociais de classe, mecanismos de distinção que reproduzem as hierarquias simbólicas da sociedade". Para Rousseau, ao contrário, a festa pública é uma forma de cultura que dilui tais distinções. Nela, o povo não assiste — ele participa. Trata-se de uma arte comunitária, horizontal, que fortalece o pertencimento e a igualdade.

A recusa de Rousseau à cultura do espetáculo antecipa uma crítica que atravessa a modernidade e alcança o século XX. Suas preocupações ecoam, por exemplo, em autores como Guy Debord (1997), para quem a sociedade contemporânea vive sob o regime da "espetacularização", onde a imagem substitui a realidade e o cidadão transforma-se num consumidor de representações. O argumento de que a representação teatral desloca a ação política é retomado por Debord como denúncia do esvaziamento da experiência pública autêntica. Da mesma forma, Jacques Rancière (2009) reflete sobre o teatro como campo de tensão entre emancipação e domesticação do olhar, mostrando que, longe de neutro, o espetáculo é sempre um ato político.

No estudo *On Civic Republicanism – Civil Religion, Civic Republicanism, and Enlightenment in Rousseau*, Make (2024) analisa a oposição estabelecida por Rousseau entre o teatro moderno — caracterizado pelo fechamento, elitismo e passividade — e as festas públicas, concebidas como práticas abertas, simples e comunitárias, que resgatam os espetáculos cívicos da Grécia Antiga. O autor destaca o apelo de Rousseau por eventos participativos realizados em espaços públicos, nos quais, conforme suas palavras, é necessário "transformar os espectadores em atores, para que todos estejam mais bem unidos".

De modo complementar, Bonds (2024), em *Theatricality, Public Space, Music and Language in Rousseau*, examina as dimensões da teatralidade, da presença pública, da música e da linguagem nas festividades cívicas idealizadas por Rousseau. Sua análise reforça a concepção de que essas festas promovem um "ser-comum" e uma cultura de pertencimento coletivo, contrapondo-se ao isolamento individualizante promovido pelo teatro burguês.

Rousseau, portanto, insere-se como um dos primeiros a levantar a hipótese de que a cultura, quando promovida como produto das elites, pode ser mais um instrumento de dominação do que de

libertação. Sua oposição ao teatro como prática de classe antecipa debates contemporâneos sobre o papel da cultura na reprodução das desigualdades sociais, como indicam autores como Pierre Bourdieu (2010), ao analisar os *habitus* culturais das classes sociais e suas estratégias de distinção. Para Rousseau, enquanto o teatro elitiza e segrega, a festa pública — por ele defendida como alternativa legítima — congrega o povo, reforça os vínculos comunitários e celebra a virtude republicana em um espaço comum de igualdade e pertencimento.

Nesse sentido, a crítica rousseauniana pode ser compreendida também como uma reflexão sobre os limites entre o lazer e o engajamento cívico. Ao questionar a neutralidade política do entretenimento, Rousseau antecipa questões éticas e estéticas centrais para a modernidade: pode uma arte ser politicamente desinteressada? Pode o gosto ser separado da estrutura social que o produz? Como lembra Terry Eagleton (1990), o estético está intrinsecamente ligado ao político, pois as formas de sentir e perceber o mundo são moldadas pelas condições históricas e ideológicas. A *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* é, assim, um convite a pensar criticamente a cultura e seus efeitos sobre o corpo coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo analisou a crítica de Jean-Jacques Rousseau ao teatro, conforme expressa na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, articulando-a ao seu projeto filosófico-político. Constatou-se que sua rejeição ao teatro não se restringe a razões estéticas ou morais, mas decorre de sua compreensão do espetáculo como reforço das hierarquias sociais, da passividade política e da lógica de classe própria à cultura aristocrática. Para Rousseau, o teatro moderno distancia o povo da participação cívica ao separar espectadores de atores e incentivar valores contrários à virtude republicana.

Em oposição, Rousseau valoriza as festas públicas como expressões coletivas que fortalecem os vínculos comunitários, promovem a participação ativa e favorecem a regeneração moral. Influenciado pelos modelos cívicos da Antiguidade, defende uma cultura baseada na igualdade, na simplicidade dos costumes e na construção do bem comum.

Conclui-se, portanto, que a crítica rousseauniana ao teatro integra uma concepção de cultura fundada na participação cidadã e na virtude republicana. Ao propor a substituição do espetáculo hierarquizado pela festa comunitária, Rousseau esboça uma estética da coletividade e uma política do comum, ainda relevantes nos debates atuais sobre arte, cidadania e espaço público.

Este estudo apresenta algumas limitações que devem ser consideradas para a interpretação dos resultados. Primeiramente, a análise concentra-se predominantemente em fontes textuais clássicas e secundárias, o que pode restringir a compreensão da dimensão performativa e prática das festas públicas

em diferentes contextos históricos e culturais. Além disso, a abordagem qualitativa e teórico-dedutiva limita a possibilidade de generalização dos achados para outras formas de expressão cultural contemporânea, especialmente aquelas mediadas por tecnologias digitais e espaços híbridos. Por fim, a delimitação temporal ao pensamento de Rousseau e ao século XVIII pode não abarcar plenamente as transformações posteriores do teatro e das festas populares, que demandariam estudos interdisciplinares e comparativos mais amplos.

Futuras pesquisas podem aprofundar a aplicação contemporânea das ideias de Rousseau sobre o teatro e as festas públicas, analisando seu diálogo com manifestações culturais atuais, como festivais urbanos, performances comunitárias e movimentos sociais que utilizam a cultura como forma de resistência e participação política. Outra vertente promissora envolve abordagens interdisciplinares entre filosofia, antropologia e estudos performativos, investigando as práticas festivas como espaços de construção identitária e contestação das hierarquias culturais. Além disso, a análise da teatralidade em ambientes digitais e virtuais pode ampliar a atualidade da crítica rousseauniana à alienação pelo espetáculo. Por fim, estudos comparativos com outros filósofos críticos da cultura podem enriquecer a compreensão das relações entre arte, classe social e poder.

REFERÊNCIAS

ALVES, V. F. C. “A festa popular na república sob a perspectiva de Jean-Jacques Rousseau”. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, vol. 9, n. 4, 2022.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BERNARDI, B. **La fabrique des concepts**: recherches sur l’invention conceptuelle chez Rousseau. Paris: Honoré Champion, 2006

BONDS, M. E. **Theatricality, Public Space, Music and Language in Rousseau**. Washington: International Focusing Institute, 2024.

CARLSON, M. “A França setecentista”. *In*: CARLSON, M. *et al*. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

D’ALEMBERT, J. “Genebra”. *In*: ROUSSEAU, J. **Carta a d’Alembert sobre os espetáculos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

DESS, C. “Notas sobre o conceito de representatividade”. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, vol. 1, n. 43, 2022.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. **Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

FAÇANHA, L. S. "O diagnóstico do "declínio do progresso" no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau". **Ciências Humanas Em Revista**, vol. 5, 2007.

FAÇANHA, L. S. "Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção dos gostos e degeneração dos costumes em Rousseau". **Revista Dois Pontos**, vol. 6, n.1, 2019.

FAÇANHA, L. S. **Poética e estética em Rousseau**: corrupção do gosto, degeneração e mímesis das paixões (Tese de Doutorado em Filosofia). São Paulo: PUCSP, 2010.

FAÇANHA, L. S.; SILVA, A. C. B. "A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau". **Revista Ipseitas**, vol. 5, n. 1, 2019.

FORTES, L. R. S. **Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau**. São Paulo: Editora Discurso, 1979.

FORTES, L. R. S. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso**. São Paulo: Editora Polis, 1988.

FREITAS, J. **Política e festa popular em Rousseau**: a recusa da representação. São Paulo: Editora da USP, 2003.

GODOY, I. F. "Ensaios sobre elementos de filosofia de Jean Le Rond d'Alembert". **Revista Paideia do Colégio Estadual do Paraná**, n. 15, 2023.

GUERRIER, G. **Promenade avec Jean-Jacques Rousseau**. Genebra: Fundation Christiane e Jean Hennberger, 2023.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1984.

HALLIWELL, S. **The aesthetics of mimesis**: ancient texts and modern problems. Princeton: Princeton University Press, 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MATOS, F. "Introdução, teatro e amor-próprio". *In*. ROUSSEAU, J. J. **Carta à d'Alembert sobre os espetáculos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MATOS, F. **O filósofo e o comediante**: ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

NUSSBAUM, M. **The fragility of goodness**: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PAIVA, W. A. "Festa popular e educação: um estudo de casos sob as reflexões de Rousseau". **Linhas Críticas**, vol. 11, n. 21, 2022.

PEDADA, K. “Deductive Reasoning in Research: A Structured Approach”. **ResearchGate** [2024]. Disponível em:<www.researchgate.net>. Acesso em: 10/04/2025.

PISSARRA, M. C. P. “Rousseau, a festa coletiva e o Teatro”. **Arte Filosofia - Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP**, n. 24, 2018.

PORTICH, A. “O Espectador como Narciso, o Teatro como Espelho: Considerações sobre as Peças' Amor no Espelho', de Giovan Battista Andreini, e 'Narciso', de Jean-Jacques Rousseau”. **Literatura e Sociedade**, vol. 15, 2012.

PRADO JÚNIOR, B. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

ROUANET, S. P. “Dilemas da moral iluminista”. *In*: NOVAES, A. (org.). **Ética**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**: Os pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **Rousseau en México**. Ciudad de México: Editorial Conejo, 1994.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

TOCCHINI, G. “Diderot, Rousseau and the Politics of the Arts in the Enlightenment”. **Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology**, vol. 57, n. 1, 2024.



BOLETIM DE CONJUNTURA (BOCA)

Ano VII | Volume 22 | Nº 66 | Boa Vista|2025

http://www.ioles.com.br/boca

Editor chefe:

Elói Martins Senhoras

Conselho Editorial

Antonio Ozai da Silva, Universidade Estadual de Maringá

Vitor Stuart Gabriel de Pieri, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Charles Pennaforte, Universidade Federal de Pelotas

Elói Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima

Julio Burdman, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Patrícia Nasser de Carvalho, Universidade Federal de Minas Gerais

Conselho Científico

Claudete de Castro Silva Vitte, Universidade Estadual de Campinas

Fabiano de Araújo Moreira, Universidade de São Paulo

Flávia Carolina de Resende Fagundes, Universidade Feevale

Hudson do Vale de Oliveira, Instituto Federal de Roraima

Laodicéia Amorim Weersma, Universidade de Fortaleza

Marcos Antônio Fávaro Martins, Universidade Paulista

Marcos Leandro Mondardo, Universidade Federal da Grande Dourados

Reinaldo Miranda de Sá Teles, Universidade de São Paulo

Rozane Pereira Ignácio, Universidade Estadual de Roraima