

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS

Diego Rodriguez Perin

Rousseau e Molière: Uma análise sobre a crítica do riso e da ridicularização

Marília

2013

Diego Rodriguez Perin

Rousseau e Molière: Uma análise sobre a crítica do riso e da ridicularização

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia política.

Orientador: Professor Doutor Ricardo Monteagudo

MARÍLIA

2013

Perin, Diego Rodriguez.

P445r Rousseau e Molière: uma análise sobre a crítica do riso e da ridicularização / Diego Rodriguez Perin. – Marília, 2013.

144 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2013.

Bibliografia: f. 137-144

Orientador: Ricardo Monteagudo.

1. Teatro. 2. Iluminismo. 3. Comédia. I. Autor. II. Título.

CDD 194

Diego Rodriguez Perin

Rousseau e Molière: Uma análise sobre a crítica do riso e da ridicularização

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Ricardo Monteagudo (UNESP/ Marília): Orientador

Professor Doutor José Benedito de Almeida Júnior (UFU): 1º Examinador

Professora Doutora Ana Maria Portich (UNESP/ Marília): 2ª Examinadora

Professora Doutora Jacira de Freitas (UNIFESP): Suplente

Professor Doutor Márcio Benchimol Barros (UNESP/ Marília): 2º Suplente

Marília, 26 de Novembro de 2013

Dedicado ao Mario Perin, um doutor na arte de viver e ensinar a vida a todos ao seu redor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço novamente ao meu pai Mario Perin, à minha mãedrastra Mirian, sem a qual eu jamais teria tido coragem para a Filosofia, à minha irmã Gisele, seu esposo Renato e seus dois lindos frutos Gabriela e Ana Luísa. Meus tios Maria e Minguito e ao Paulo Cássio. Agradeço à minha esposa Karen por ter tido a paciência de me aguentar estudando sempre.

Agradeço à Natália Alva e sua família, ao Tércio Onofre Lira e sua família, ao Luis Roberto Moratti, Ana Lu Moratti e ao Jé, ao Márcio Godoy e sua família, a Henrique e Igor Bravo e família, a toda a família Cordon, ao Diego Rubens e sua família, ao Glauber e todos os que me recepcionaram como um irmão em Itanhaém. Se todos tivessem o privilégio que tive de contar com estes amigos, o mundo seria um lugar melhor.

Agradeço à minha mãe Elita, que mesmo não mais presente neste mundo continua me dando impulsos de sabedoria.

Agradeço ao professor Ricardo Monteagudo, pela paciência, pela orientação e pelo companheirismo. À professora Ana Maria Portich, pela compreensão de dificuldades passadas. Ao professor José Benedito de Almeida Júnior, pela disposição e por toda a confiança.

Resumo

O presente estudo visa realizar uma análise das ideias relacionadas ao teatro do pensador genebrino Jean-Jacques Rousseau, mais especificamente em sua crítica moral e política aos espetáculos tidos como bons instrumentos para propagar os ideais iluministas. Para tal empreita é preciso se levar em consideração as oposições que Rousseau dirigiu a seus contemporâneos do século XVIII, suas críticas ao teatro que se praticava na França com o intuito de mostrar sua ineficácia em alterar a forma de pensamento e ação da população e finalmente em seu embate contra o criador de comédias Molière, para demonstrar o quanto seu teatro seria prejudicial se autorizado.

Palavras-chave: Teatro, Iluminismo, comédia, ridículo.

Abstract

The present study aims to analyze the ideas of the Genevan thinker Jean-Jacques Rousseau's theatre, more specifically to his moral and political criticism to the plays which were believed to be good instruments to spread the Enlightenment ideas. For such work it is necessary to take into account the oppositions Rousseau addressed to his contemporaries of the XVIII century, his criticism to the Theatre practiced in France with the objective of showing its ineffectiveness in changing the way of thinking and the population's actions and finally his clash against the Comedy creator Molière, to demonstrate how much Molière's Theatre would have been harmful if it had been authorized.

Key-Words: Theatre, Enlightenment, Comedy, ridicule.

SUMÁRIO

Apresentação	10
01. Os efeitos gerais dos espetáculos	13
1.1 Os espetáculos vistos em si mesmos.....	13
1.2 Os efeitos do teatro e a naturalidade do homem	23
02. Os gêneros dramáticos	31
2.1 A tragédia	33
2.2 A decadência do teatro francês e o surgimento dos novos gêneros dramáticos.	40
03. A comédia	48
3.1 As preciosas ridículas	53
3.2 A escola de maridos	55
3.3 Escola de mulheres e A crítica da escola de mulheres.....	61
3.4 Tartufo ou O impostor.....	66
3.5 Don Juan – O convidado de pedra.....	70
3.6 O misantropo	74
3.7 O avaro	84
3.8 O burguês fidalgo	87
3.9 As eruditas	95
3.10 O doente imaginário.....	100
4. Considerações finais	102
5. Anexos	106
Bibliografia.....	137

APRESENTAÇÃO

Durante toda a História da Filosofia moderna o teatro e as representações sempre foram preocupações constantes. Seja apenas por meio de breves citações ou por meio de discussões de maior profundidade, este fazer artístico esteve presente no pensamento de grande parte dos grandes filósofos.

Não é de se espantar, portanto, que sua importância seja fundamental para a Filosofia francesa realizada no século XVIII. Quase todos os pensadores de renome deste período, ativamente envolvidos com a vida política de seu tempo, participaram do fazer teatral, ora para escrever peças, ora para compreender, através de seus escritos, como se dava este processo de cena bem como o que era capaz de realizar o teatro para uma coletividade da população. Voltaire era tido como o Racine de seu tempo, Diderot, além de ser o inaugurador do drama moderno foi um proeminente teórico da cena. A arte, assim, era um ponto de referência para o pensamento erudito, refinava os homens enquanto os educava.

Ocorre que para Jean-Jacques Rousseau, em todo o conjunto de sua obra, as artes em geral, e mais fundamentalmente o teatro, se configuraram de uma diversa maneira como a de seus contemporâneos. Este pensador de origem genebrina, apesar de ter, por muito tempo, trabalhado com as partituras musicais e ainda ser o autor de algumas obras operísticas, acreditava serem as artes, as ciências e todos os ideais de progresso perversos inimigos da humanidade.

Em seu primeiro discurso, intitulado *Discurso sobre as ciências e as artes*, já indicava sua metódica forma de pensar sobre este tema. Ao deparar-se com o verbete *Genebra*, publicado na *Enciclopédia*, que defendia a implementação de uma casa de espetáculos em sua cidade natal, retoma suas primeiras teses filosóficas direcionadas à política e redige uma grande minuta ao autor do citado artigo: D'Alembert. Esta obra, intitulada *Carta a D'Alembert*, onde Rousseau produz seu maior libelo contra uma forma de teatro preconizada como ideal pelos intelectuais de seu tempo, será o objeto da atual pesquisa, sobretudo no concernente aos efeitos diretos que o teatro e suas representações podem causar na plateia, levando prioritariamente em consideração o teatro cômico de Molière. Isso faz com que não se discuta neste estudo apenas elementos próprios do teatro, mas também da política, pois a cena é dirigida diretamente

para a população e este fato acarretará uma série de acontecimentos que podem ser entendidos como negativos segundo Rousseau.

De uma maneira muito breve, é possível descrever os motivos deste estudo. Ao passo que boa parte dos grandes pensadores do século XVIII na França defendiam o teatro e as representações, idealizando-as como um positivo manifesto político capaz de alterar a forma de poder vigente, Rousseau crê que em nenhum momento estes elementos seriam capazes de tal função, a não ser em sua república, Genebra, onde os espetáculos corromperiam os usos e costumes. Acreditava-se que o teatro poderia transformar maus costumes em bons e comportamentos viciosos em virtuosos. Rousseau diretamente se confronta com tal modo de pensar e acusa o fazer teatral de seu tempo afirmando que nada é capaz de fazer o teatro para alterar os hábitos e gostos das pessoas e, principalmente, se os hábitos puderem mudar, isso ocorrerá para pior com a influência dos espetáculos. Estes exercerão um caráter de reforço nos modos que os homens já possuem e algumas formas de manifestação teatral podem fazer justamente o contrário do que se espera do teatro, assim ao contrário de tornar maus hábitos em bons, tornará estes mesmos maus hábitos em formas de ação muito piores das que já existiam. Assim, o objetivo direto é mostrar como uma crítica a um modo específico de realizar as práticas teatrais na França do século XVIII, no contexto da *Carta à D'Alembert*, se configura e como coloca o pensador genebrino analisado em um patamar de crítico da política de seu tempo. Crítica essa que ocorre por meio de um padrão artístico.

Para tal empreita, no primeiro momento deste estudo, ou seja, para o primeiro capítulo será realizada uma observação do que Rousseau afirma ser todo e qualquer efeito dos espetáculos. O intuito desse passo é mostrar como o pensador enxerga os espetáculos vistos em si mesmos. Para isso é preciso mostrar como o teatro se enquadra historicamente e geograficamente em seu modo de ser realizado e como se confronta com a naturalidade dos homens, por vezes reforçando-a e por vezes corrompendo-a, visto que a natureza não possui seu lugar garantido no palco, onde devem ser representadas ações que se dirijam diretamente ao público para o qual é encenada.

Tal proeza nos remete diretamente ao segundo capítulo, momento em que para demonstrar o quanto o modo prático de se realizar o teatro é pernicioso para as pessoas, passa-se a mostrar como o autor entende os gêneros dramáticos e como cada forma de encenação aniquila o ideal de mudança atribuída à cena proposta por seus contemporâneos. Com isso, Rousseau analisa a tragédia, mostrando como era de fato

sua realização nos tempos antigos e os motivos de sua existência no mesmo período e comparando-a com a tragédia moderna. Logo após isso, propositalmente, daremos uma lacuna ao texto de Rousseau suprimindo, pelo menos neste momento, o que o mesmo diz sobre as comédias, que serão retomadas mais adiante. Assim, pode-se abrir espaço com o intuito de expor o que o pensador genebrino compreende como a decadência do teatro francês e de como este fator permitiu o surgimento de novos gêneros dramáticos (o drama burguês). Deixaram-se de lado, de acordo com Jean-Jacques, todos os assuntos que eram de pertencimento coletivo para importarem na ribalta apenas os assuntos privados. Já que o âmbito do fazer teatral deve expor as mazelas do absolutismo, o ambiente doméstico não é mais importante do que o foro coletivo.

Já no terceiro e último passo, para aproximar mais a discussão mantida até então do teatro de fato e para mostrar como Rousseau busca aplicar sua teoria à prática teatral, pelo menos no que se refere à sua escrita, aprofundar-se-á a análise do específico gênero teatral cômico, sempre com a perspectiva crítica do pensador genebrino.

Para isso, serão realizados os estudos das obras do autor considerado pelo filósofo como o mais perfeito autor de comédias: Molière. Com estes estudos, serão objetivados os comentários críticos onde se aplica o pensamento de Rousseau e também nas obras de Molière onde as ideias do pensador não podem ser consideradas.

1 OS EFEITOS GERAIS DOS ESPETÁCULOS

1.1 Os espetáculos vistos em si mesmos

Após uma apurada leitura dos textos escritos por Rousseau sobre os espetáculos, se torna evidente a postura da grande maioria dos pensadores contemporâneos ao filósofo genebrino. Defendiam, com exceção de Rousseau, evidentemente, os espetáculos e as encenações como fatores positivos e que seriam capazes de acrescentar luzes às mentes do grande público. Tanto isto é correto que na Enciclopédia, ferramenta importante no ideário político dos filósofos, onde se encontravam verbetes de caráter subversivo ao sistema vigente, d'Alembert publica seu escrito *Genebra*, no qual defende a criação de uma casa de espetáculos nas terras de Rousseau.

O texto em questão faz afirmações de que o teatro é capaz de gerar bons costumes, apurar os gostos do público que o prestigia, alude ao progresso da literatura, dentre outras coisas. Parece-nos que se estes dizeres foram aceitos e publicados na Enciclopédia, eram de aceitação entre a intelectualidade do período. Acreditava-se que os espetáculos possuíam um efeito pedagógico e que por meio das encenações seria possível pensar em uma transformação social.

Como exemplo de pensador que dedicava ao teatro um especial apreço e justamente por este motivo dirigiu escritos sobre o tema está Diderot. Produziu grandes obras sobre os espetáculos, defendendo-os, acreditando serem formas de fazer política enquanto as encenações eram consideradas ferramentas para uma transformação causada pelos efeitos pedagógicos gerados no grande público. De acordo com Prado Jr:

quando Diderot lança mão da história, ele o faz essencialmente para libertar a consciência presente de sua adesão excessiva ao *dado* – a história comparece apenas como um momento de um movimento crítico mais geral, que visa eliminar um preconceito pertinaz, a incapacidade de *ver o possível*. (PRADO JR., 1975, p.7).

Diderot vinculava aos espetáculos de seu tempo a mesma estrutura do sistema de governo vigente: o absolutismo. Enquanto na sociedade a população poderia apenas assistir as vontades de um soberano serem acatadas e não poder fazer absolutamente nada para mudar isso, nos espetáculos já estava naturalmente em uma posição passiva, com os atos ocorrendo em um palco sempre inatingível. Acreditava ser o teatro

historicamente marcado pelos gêneros dramáticos existentes, a saber, a tragédia e a comédia. A população habituada a ver sempre as mesmas manifestações teatrais jamais poderia sofrer alguma influência dos espetáculos para que socialmente se guinasse o absolutismo para outra forma de governar. Havia, portanto, uma proximidade ao que era dado como certo. O que propõe Diderot é que uma outra forma de enxergar a realidade seja possível através dos textos dramáticos, o que o leva, inclusive a criar um novo gênero a ser exposto nos palcos, esta é a denominação de possível enxergada por Bento Prado Jr.

Da forma como pensava Diderot, principalmente por realmente haver criado uma obra de caráter estético e, por este motivo, servir como um exemplo a ser seguido por outros intelectuais de seu período, pensavam também os outros filósofos em sua maioria.

Voltaire não se esquece de deixar sua marca pessoal sobre os textos dramáticos. Em suas *Cartas inglesas*, mais especificamente na décima oitava carta, também conhecida como *Sobre a tragédia*, dirige seus comentários ao gênero em questão. Na verdade, o que Voltaire busca neste texto não é de fato apenas comentar as tragédias, mas sim fazer uma crítica sutil aos homens de seu país e de seu tempo. Ora, o teórico francês enaltece o teatro de Shakespeare, e o faz afirmando que toda a grandiosidade do dramaturgo não se deve ao seu respeito pelos cânones, mas por seu total desapego às regras teatrais estabelecidas. Sobre o saxão, afirma Voltaire que “Criou o teatro. Tinha um gênio cheio de força e de fecundidade, natural e sublime, sem a menor chama de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras.”(1973, p.39). Shakespeare, segundo Voltaire, merece seu louvor justamente por chocar-se com os usos e costumes de seu tempo (p.39). Vemos, assim, que o teatro também era uma preocupação do referido autor. Os filósofos não deixaram de ler Voltaire, tanto em suas obras teóricas quanto artísticas, havendo, desta maneira, uma proximidade de seus pensamentos com seus pares.

Tudo nos leva a afirmar que vários pensadores deste recorte histórico tinham a Enciclopédia como instrumento dotado da capacidade de coletivamente alterar os hábitos e costumes, tanto que Diderot, como nos lembra Matos (2001), no volume V do citado dicionário filosófico, afirma que a função motora da publicação é modificar a forma de pensar das pessoas. Porém, os adeptos do partido dos filósofos conheciam plenamente as limitações dos textos inseridos na Enciclopédia, havia adversários suficientes que não os deixavam esquecer-se deste fato. Justifica-se, deste modo, o

auxílio necessário de outro recurso que caminhasse juntamente com o dicionário para a continuidade da missão de transformar as mentes da população.

Era natural, assim, que Diderot procurasse um veículo de divulgação mais poderoso e, mais natural ainda, que topasse logo com o teatro: no século XVIII, uma peça de sucesso podia alcançar, num só mês, um público três vezes maior do que o auditório constituído pelos assinantes anuais da *Encyclopédie*. Nas *Diálogos sobre o Filho Natural*, a ambição de Diderot aparece com toda a clareza: evocando as monumentais assembléias do teatro antigo, capazes de reunir ‘oitenta mil cidadãos’, ele sonha com um espetáculo teatral próprio a ‘fixar a atenção de uma nação inteira nos seus dias solenes’. (MATOS, 2001, p.28-29).

Com esta constatação histórica não é de se espantar o apreço dos filósofos franceses dezoitistas com os espetáculos concomitantemente com a concordância à ideia de que estes eram indubitavelmente fatores beneficiários para qualquer nação, pois como exposto acima, era um poderoso artefato para afrontar, racionalmente, o absolutismo. Considerando-se os levantamentos realizados até este momento, é possível constatar a influência exercida pelos espetáculos no período iluminista francês e a consideração dos filósofos por esta manifestação artística.

Porém, mesmo no interior do partido dos filósofos surge uma oposição: Jean-Jacques Rousseau. Quando este filósofo entra em contato com o escrito intitulado *Genebra*, nome de sua terra natal, escrito por d’Alembert para colaborar com os verbetes políticos da Enciclopédia, se cria um trunfo que segundo Prado Jr. (1975), é um rompimento de Rousseau com os filósofos seus contemporâneos que também acaba por se configurar como uma crítica capaz de organizar de uma nova maneira o campo conceitual aberto pela Filosofia das Luzes.

Apesar de não ser o foco central da presente pesquisa, vale ressaltar, principalmente para o público leitor de Rousseau, igualmente para o público apreciador das artes do teatro que se encontram presentes no pensador genebrino dois específicos paradoxos que merecem ser citados.

O primeiro faz referência direta ao trabalho artístico de Rousseau. Ora, se o teatro é motivo de crítica para o filósofo, por quais motivos escreveu peças e óperas para que fossem representadas? O segundo assume uma complexidade conceitual maior e também se faz relevante e diz respeito ao seu *Discurso sobre as ciências e as artes*. Parece que tal discurso vai, em muitos segmentos, ao encontro direto com *Carta a*

D'Alembert. Ocorre que nas *Confissões*, Rousseau renega sua obra sobre as ciências e as artes, mas ainda assim publica sua obra crítica ao teatro. O que levou Rousseau a retomar o mesmo tom crítico?

Como já dito anteriormente, não é nosso foco de pesquisa, porém, é importante explicitar possíveis contradições, dessa forma, buscar de fato respostas às questões acima colocadas seria árdua tarefa e muito provavelmente tema de uma outra pesquisa completa. Logo, suas respostas não são garantidas, mesmo porque o grande foco de paradoxos não são as afirmações concretas, e sim a não finalização do raciocínio para que este permaneça ocorrendo. Rousseau mesmo, em sua obra *Emílio ou da educação*, nos afirma: “Leitores vulgares, perdoai meus paradoxos; é preciso fazê-los quando se reflete; prefiro ainda ser homem a paradoxos do que homem a preconceitos.”(1992, p.79).

Quanto ao primeiro paradoxo, vale lembrar que a vida de Rousseau não pode ser comparada à vida de um cidadão comum, ou seja, sofreu reviravoltas e ficou sujeita, muitas vezes, ao império das paixões e do acaso. O genebrino não era um pensador sistemático e nem mesmo levava uma vida deste modo. Em muitos momentos, colhendo os frutos de suas escolhas desregradas, viu-se em apuros financeiros e precisou publicar textos para encenação teatral, o que lhe valeu um meio de sobrevivência. Mas neste momento cabe outra pergunta que não será trabalhada por não ser de fato o foco central desta pesquisa, embora seja igualmente interessante. Ora, se Rousseau conhecia o melhor meio de se fazer o teatro, respeitando o espaço e o tempo onde era praticado, não serão suas peças absolutamente adequadas ao seu modo de pensar? E consequentemente em conformidade com suas críticas ao teatro?

Já quanto ao segundo paradoxo proposto, é evidente que o primeiro discurso, referente às ciências e as artes se aproxima da Carta dirigida ao Sr. D'Alembert. Sobretudo quando confirmamos que em ambos as artes são responsáveis para que se corrompam os costumes. Veja-se, por exemplo, a escrita de nosso autor em questão no *Discurso sobre as ciências e as artes*:

Antes que a arte polisse nossas maneiras e ensinasse nossas paixões a falarem a linguagem apurada, nossos costumes eram rústicos, mas naturais, e a diferença dos procedimentos denunciava, à primeira vista, a dos caracteres. No fundo, a natureza humana não era melhor, mas os homens encontravam segurança na sua facilidade para se penetrarem

reciprocamente, e essa vantagem, de cujo valor não temos mais noção, poupava-lhes muitos vícios.” (ROUSSEAU, 1973, p.344).

Para uma possível tentativa de solução, faz-se preciso entender que Rousseau não busca criar um sistema filosófico e que circunstâncias particulares estavam presentes na criação de cada um dos textos citados. Também se observe que determinadas peculiaridades já incitadas no primeiro *Discurso* perpassam toda a obra do pensador, isto é, já são possíveis indicações sobre o homem social e seu ancestral. E não menos importante, nas conclusões do primeiro *Discurso*, Rousseau não se esquece de afirmar que o pensamento e as belas artes são para poucos, o que podemos intitular como elite (1973, p.359). Ele próprio, que sempre em dificuldades financeiras dependia de lampejos da sorte para sobreviver... Será por isso sua rejeição ao discurso destinado à Academia de Dijon? E em sua *Carta a D'Alembert*, retoma o conteúdo, mas defende que em uma sociedade republicana como a genebrina, não devem ocorrer os males causados pela enganação do teatro e suas consequências e por isso defende a verdadeira população como espetáculo no ambiente das festas populares. Rousseau não rejeita um possível aristocratismos presente em sua obra inicial para defender os anseios populares antiabsolutistas em sua obra de maturidade? Permanece em aberto mais uma questão que não é o objeto de nossas mais emergentes aspirações. Mas cabe lembrar que Rousseau sempre almejou adentrar à sociedade parisiense e sempre buscou este intento por meio das artes, que foram suas obras de juventude, sem sucesso na empreita. Somente após sua vitória no concurso proposto pela Academia é que obteve seu reconhecimento social e assim suas obras teatrais e operísticas foram encenadas, porém, com o passar do tempo, percebeu que a sociedade a qual sempre buscou não era aquilo de que gostava. Não será este também, um bom motivo para Rousseau renunciar seu primeiro discurso?

Finalizados estes momentos digressivos¹ o que passa a nos interessar neste ponto é tornar claro na minuta redigida por Rousseau ao senhor d'Alembert em resposta ao seu artigo, as discussões feitas acerca do teatro e que se chocam com os interesses gerais dos iluministas ao afirmarem que enxergam nos espetáculos uma utilidade pública. Rousseau, neste momento, preocupa-se em analisar os espetáculos no *que eles realmente são, não no que poderiam ser, assim como seus efeitos sobre as pessoas, já*

¹ Para consultas à cronologia da vida de Rousseau são muito importantes as obras introdutórias ao pensador escritas por FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: O bom selvagem*, e a mais atual *Como ler Jean-Jacques Rousseau*, produzida por ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito.

que os adeptos do partido dos filósofos, em grande parte, afirmavam ter motivos suficientes para acreditar que esses efeitos seriam sem qualquer dúvida positivos.

Prado Jr. afirma categoricamente o fato de “Rousseau não ignora a distinção entre o possível e o real e fornece, inclusive, uma teoria explícita dos limites da perfectibilidade do teatro.” (2008, p.275-276). Isto colabora com a problematização levantada por hora, os espetáculos não serão vistos com tendências utópicas, mas sim no que se apresentam e nas consequências destas apresentações. Teor bastante diferente das ideias defendidas por Diderot e seus parceiros intelectuais.

Para Rousseau, os espetáculos são em um primeiro olhar, um entretenimento, e somente este fato já o separaria de seus interlocutores. É certo que os homens necessitam de distrações e por isso devem os divertimentos possuir sua utilidade, afinal, qualquer formato de lazer considerado inútil será precisamente um mal, pois as pessoas desfrutam de uma vida não muito duradoura, sendo os prazeres encontrados justamente nas relações sociais estabelecidas paralelamente com o que o homem já possui em sua natureza. Ou seja, a distração se dá na sociedade, no contato com seu semelhante e nunca em um a caixa fechada onde são representadas situações fantasiosas com o teatro, colocado como distração artificial. Nas palavras do próprio filósofo:

Ao lançar um primeiro golpe de vista sobre estas instituições, vejo, de início, que um espetáculo é uma distração e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordarei ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer distração inútil constitui um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão precioso. O estado de homem possui seus prazeres, que se derivam de sua natureza e nascem de seus trabalhos, de suas relações e de suas necessidades(...)É, porém, o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma distração exótica. (ROUSSEAU, 1958, p.346).

Os espetáculos são vistos como um aparato social que aproxima as pessoas de uma determinada comunidade. Funcionam como uma espécie de local de encontro para que, além de causar um efeito elucidativo, a convivência seja reforçada e a comunidade específica para qual se mostra a encenação se torne mais forte em uma suposta união, é o que os adeptos dos espetáculos alegariam quanto a esta primeira afirmação de Rousseau. Mas isso não faria com que as representações deixassem de ser uma diversão estranha à sociedade pelo motivo de existirem acontecimentos reais diários com a comunidade da qual os homens fazem parte. Existem pessoas com variados problemas

reais e todos se reúnem no teatro para presenciar acontecimentos fictícios. Como lembra Rousseau (1993), os homens acreditam se reunirem nos espetáculos, mas justamente nos espetáculos eles se isolam.

Para parte considerável dos filósofos, inquestionavelmente os espetáculos são bons, contudo, os espetáculos somente podem ser analisados tendo em vista seus efeitos sobre os povos, pois são feitos para eles, é o que nos afirma o pensador genebrino. Logo, não se pode alcançar uma conclusão imediata sobre a natureza dos espetáculos afirmando que são bons em si mesmos, como havia sendo feito até então. Os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Eis a pergunta que deveria ser feita por cada adepto do Iluminismo antes de indiciar qualquer concordância com a dramaturgia. E se resolvessem fazer esta pergunta a si mesmos concluiriam haver tantas dificuldades para a resposta que muitos abandonariam o projeto de respondê-la.

A resposta a este questionamento deve suceder a resposta ao que é o próprio homem fora de sua naturalidade e inserido no contexto civilizado que drasticamente se alterou desde a aurora da humanidade.

Convenho que o homem é um, mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes e pelos preconceitos, pelos climas, torna-se, em si mesmo, tão diferente, que não se deve buscar entre nós o que é bom aos homens em geral, mas sim o que lhes convém numa certa época e num certo país. (ROUSSEAU, 1958, p.347).

Assim, pode-se afirmar que antes de responder sobre os espetáculos e posteriormente aos juízos de valor atribuídos a eles, é preciso fazer um questionamento sobre os próprios homens, sobre sua natureza e suas mudanças desde que saíram de sua liberdade natural. O ser humano não mais possui uma natureza única e sadia, agora está mentalmente e fisicamente alterado pelos moldes da civilização.

No prefácio do *Discurso sobre a desigualdade*, Rousseau reforça este ponto de vista ao afirmar:

Como a estátua de Glauco, que o tempo, o mar e as intempéries tinham desfigurado de tal modo que se assemelhava mais a um animal feroz do que a um deus, a alma humana, alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas, pela aquisição de uma multidão de conhecimentos e de erros, pelas mudanças que se dão na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, por assim dizer mudou de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível e, em lugar de um ser agindo sempre por princípios certos e invariáveis,

em lugar dessa simplicidade celeste e majestosa com a qual seu autor a tinha marcado, não se encontra senão o contraste disforme entre a paixão que crê raciocinar e o entendimento delirante.(ROUSSEAU, 1973, p.233).

Não há modo de avaliar os espetáculos em si mesmos, a questão é muito mais abrangente. Toda peça teatral é feita como uma destinação ao povo, pois a distração é para ele. Assim, faz-se necessário avaliar os efeitos que as representações causam no próprio povo. Mas como existe uma infinita diversidade de hábitos e costumes espalhados pelo globo, pois já sabemos que cada sociedade sofreu sua alteração específica e em nada mais parece com seu estado puro de natureza, deve haver, portanto, uma infinidade de peças. Cada localização geográfica e cada período histórico precisam, para que haja a distração do povo, de uma espécie de espetáculos definida. Assim, seria impossível analisar cada uma delas, visto que não é possível saber quantos povos com suas especificidades existem.

Mas, se a função dos espetáculos é servir como distração para as pessoas, é um instrumento que deve proporcionar prazer. Todos deixarão de fazer os hábitos do convívio e do trabalho para contemplarem os eventos cênicos, portanto, devem estes, definitivamente, divertir. Assim é que surgem as diversas espécies de espetáculos, afinal, cada tipo de povo, histórica e geograficamente definido se divertirá com coisas diferentes. Ou seja, não é possível, no pensamento de Rousseau, atribuir a esperada perfeição do teatro tão almejada pelos iluministas. Uma mudança não se concretizará se cada povo se sentir agradado nos espetáculos quando assiste seus próprios costumes.

São muitas formas de espetáculos para que sejam todos analisados e para que se possa chegar à conclusão de que os espetáculos são bons em si mesmos. Rousseau não deixa de lembrar em sua obra sobre os espetáculos da diversidade das peças que são oriundas das mais diversas preferências e gostos dos povos:

Um povo intrépido, grave e cruel deseja festas assassinas e perigosas, na qual brilhem o valor e o sangue frio. Um povo feroz e impetuoso, quer sangue, combates e paixões atrozes. Um povo voluptuoso deseja música e danças. Um povo galante deseja amor e polidez. Um povo folgazão quer jovialidade e ridículo. (1958, p.347 – 348).

Cada público quer suas peças definidas de acordo com seus gostos e preferências. É isto que define como serão feitos os espetáculos. Mas o que esperam do teatro os adeptos do partido dos filósofos? Atribuem ao teatro uma moderação dos

hábitos viciosos, se possível sua eliminação, para que em seu lugar sejam inseridos costumes acordantes com hábitos virtuosos. Contudo, fica evidente ser o teatro, de acordo com Rousseau, um local incapaz de fornecer este tipo de mudança. Se nos palcos são apresentados apenas os gostos das pessoas para quem as peças são feitas ocorre um reforço destes gostos e preferências, logo, conseqüentemente, os hábitos de cada povo são reforçados, quando seria necessário, na verdade, alterá-los ou moderá-los.

A cena no tablado é feita para representar as paixões humanas, por este motivo, os autores estão coagidos pelo público a acariciar estas paixões. Cada autor dramático deve mostrar à platéia para qual escreve os sentimentos, vontades e paixões pertencentes a ela. Não deve jamais escrever uma peça que se choque com os gostos gerais do povo, pois caso isso acontecesse, estaria fadado ao fracasso e teria como auditório somente poltronas vazias.

O teatro encontra-se limitado a adular as paixões do público, pois todas as peças devem agradá-lo. Assim, nas encenações não se atinge a razão e não se atacam as paixões consideradas viciosas. Ao contrário disso, as paixões, mesmo que julgadas moralmente baixas, devem ser pintadas com cores lindas e que não aborreçam quem as contempla, pois uma vez desagradados, buscarão quem os agrada, obrigando novamente o teatro a reforçar os hábitos já existentes. Quanto aos escritores dramáticos que buscam revolucionar os costumes, resta o anonimato e o malogro.

Esta crítica que Rousseau dirige ao teatro é inovadora, pois acaba por cerceá-lo. Não deixa para a encenação qualquer saída. O teatro está limitado por seu momento histórico e nem mesmo um grande autor poderia ocasionar uma mudança estrutural em qualquer representação. Não é o público que se instrui nas peças, mas as peças é que são dependentes do que recebem do público. Não é o autor o estopim de uma revolução dos costumes, mas os costumes são as ferramentas do autor. E dessa forma tudo permanece como já estava antes dos espetáculos, mas com o agravante dos hábitos reforçados e a sociedade mais consolidada com o que já possuía, ou seja, os vícios estão firmados e a sociedade reforçou sua estrutura de funcionamento quando na verdade eram exatamente estes fatores almejados para alteração.

Prado Jr. elucida tal postura de Rousseau muito claramente quando afirma:

Rousseau não ignora a distinção entre o possível e o real e fornece, inclusive, uma teoria explícita dos limites da perfectibilidade do teatro. O que são, de fato, os gêneros para Rousseau, que estatuto atribuir, segundo os princípios de sua teoria da linguagem e da sociedade, à ideia de um gênero possível? Rousseau também

desconecta a ideia de gênero de todo fundamento ideal-transcendente, colocando-a à deriva no elemento móvel da historicidade. Mas, se os gêneros já não correspondem às essências imutáveis, eles não deixam de estar submetidos a certas coações – os gêneros não são abandonados à genialidade do devir ou ao devir da genialidade. O campo do possível é constituído historicamente, e toda forma de sociabilidade e de linguagem *escolhe*, por assim dizer, seus possíveis; a cada abertura, traçada por uma linguagem particular, corresponde um fechamento simétrico.(PRADO JR., 2008, p. 275-276).²

Rousseau, antes de realizar todas as demais argumentações tem como foco principal eliminar a visão do ideal iluminista de crença e esperança encontrada no teatro e nas representações em geral. Pulveriza a perfeição atribuída aos espetáculos no que diz respeito às mudanças esperadas por parte do público. Não deixa espaço para qualquer possibilidade de alteração dos hábitos e conseqüentemente para uma mudança social. Adota a postura de rompimento com os ditames preconizados pelo Iluminismo nos espetáculos, afirma ser a consolidação dos hábitos a única coisa que se pode esperar das peças e por isso cada povo estará limitado apenas com o que ele mesmo tem a oferecer. Em meio a tal peso de crítica ao teatro, não deixa de afirmar: “Que não se atribua, pois, ao teatro o poder de mudar sentimentos ou costumes, pois ele só pode segui-los e embelezá-los.” (1958, p.348).

Reforçando ainda a argumentação, o pensador genebrino não permite nem mesmo ao autor de gênio o poder de mudança da ribalta. Cada texto teatral deve ser metodicamente dirigido ao povo para quem é escrito, e quando se tratar de uma obra já escrita em outras épocas e outros lugares, deve-se tomar o cuidado de uma excelente adaptação para que não se choque com os costumes estabelecidos. Caso estas providências não sejam tomadas o escritor de tais textos não terá onde situar sua obra e certamente defrontar-se-á com os espaços cênicos sempre desertos.

Nas palavras contidas no texto de Rousseau pode-se ler, para término de um primeiro momento de argumentação:

Conclui-se, dessas primeiras observações, que o efeito geral do espetáculo está em reforçar o caráter nacional, aumentar as tendências naturais e dar uma nova energia a todas as paixões. Nesse sentido, pareceria que tal efeito, limitando-se a acompanhar e não a mudar os costumes estabelecidos, a comédia seria boa para os bons e má para os

² Havia uma grande disputa na presente questão entre Rousseau e o partido dos filósofos, que nas questões referentes ao teatro e suas inovações tinha como representante central Diderot. Este acreditava serem coerentes novos gêneros teatrais, o que Prado Jr intitula como possíveis, enquanto já havia o teatro tradicional praticado, o que o autor de referência intitula de real.

maus. Ainda mais, no primeiro caso, se as paixões demasiadamente instigadas não degeneram em vícios. (ROUSSEAU, 1958, p.349).

Assim, tem-se logo inicialmente uma ode contra o pensamento defensor dos efeitos pedagógicos atribuídos ao teatro no período do século XVIII na Europa, que seria definitivamente, segundo o pensador genebrino, incapaz de alterar o sistema absolutista, mas apenas reforça-lo ainda mais e, desta vez, com os louvores da platéia. Declaradamente Rousseau se manifesta contra as tendências iluministas de enxergar os espetáculos.

As peças não podem ser analisadas em si mesmas, apenas pode ser estudado sobre elas os efeitos que causam sobre quem as presencia e neste caso, estes efeitos são absolutamente contrários ao que se espera. Não é possível a mudança, mas somente a perpetuação dos costumes determinados de um povo, pois, como já ressaltado em páginas anteriores, o teatro deve servir primeiramente como um processo que entretém os povos.. O sistema de governo, no que depender do teatro, perdurará.

1.2 Os efeitos do teatro e a naturalidade do Homem

Era de conhecimento do círculo intelectual dezoitista os efeitos esperados do teatro. Além da *Poética* aristotélica eram conhecidas outras, como a de Horácio e a de Boileau. Cabia ainda aos defensores iluministas do teatro a tentativa de combater os dizeres do pensador genebrino em relação aos efeitos dos espetáculos, mais especificamente, neste momento, no que tange à tragédia.

O próprio Rousseau abre espaço para deixar claros os pensamentos dos partidários do teatro que podem ser dados como resposta à sua argumentação:

A tragédia pretende, sim, que todas as paixões retratadas por ela nos comovam, mas nem sempre quer que nossa afeição seja a mesma que a da personagem, atormentada por uma paixão. No mais das vezes, pelo contrário, seu objetivo é despertar em nós sentimentos opostos aos que atribui a suas personagens. (ROUSSEAU, 1993, p.43).

Diz ainda Rousseau sobre os pensadores situados ao lado das representações:

Dizem ainda que se os autores abusam do poder de comover os corações, por situar mal o interesse, esse erro deve ser atribuído à ignorância e à depravação dos artistas, e não à arte. Dizem, enfim, que a pintura fiel das paixões e dos sofrimentos que as acompanham basta

sozinha para fazer com que as evitemos com todo o cuidado de que somos capazes. (1993, p.43).

Neste ponto é preciso elucidar o que diz a poética do teatro redigida por Aristóteles, fator importante, pois visa demonstrar que efeitos o teatro trágico causa diretamente no público.

Em todas as ações trágicas, quando se apresenta o chamado herói trágico, cria-se uma ligação, um laço entre este herói e o público, pois a cena é dotada de verossimilhança. O referido herói é, de acordo com Aristóteles, não muito distinguível pela virtude e pela justiça(1453 a 8) o que permite a proximidade com a platéia. Porém, para uma surpresa geral, este herói apresenta uma falha, uma imperfeição, “tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”. (ARISTÓTELES, p. 1053 a 10). É justamente este erro do herói que o leva de encontro à infelicidade. Como já foi estabelecido o vínculo de empatia entre o herói e o público e exposta a sua conduta, os defeitos do público também são identificados, mesmo que a tragédia trate de caracteres mais elevados.

Ocorre, contudo, durante a ação o que a poética intitula de peripécia: uma modificação extrema no destino da personagem. (ARISTÓTELES, p. 1452 a 22). Não podemos esquecer jamais que a empatia já foi intensamente fortificada até este ponto e por meio dela o público, com a mudança drástica dos rumos tomados pela peça começa a sentir uma espécie de terror ser criado dentro de si ao observar as cenas apresentadas.

A peripécia que sofre o herói é também sofrida pelo público. Ocorre que em alguns casos a empatia é construída por meio de laços tão fortes que mesmo após a peripécia os espectadores ainda permaneçam identificados com o herói trágico. Para evitar este acontecimento é que Aristóteles afirma ser necessário o personagem trágico passar pelo reconhecimento, ou seja, por meio do discurso do próprio herói a identificação de seu erro. (ARISTÓTELES, p. 1452 a 30). Com isso, espera-se que o espectador também reconheça seus próprios erros.

Finalmente, se caminha para a catástrofe, um final terrível onde o herói trágico morre ou tem um destino de continuar vivo, fato tão vil que seria pior do que a morte. (ARISTÓTELES, p. 1452 b 13).

E, segundo nos diz o grego compositor da Poética:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies

de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o “terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1449 b 24).

Espera-se, em outras palavras, que o teatro seja capaz de purificar os homens por meio do terror e piedade retratados em cena e sentidos na platéia. Era este o pensamento defendido pelos adeptos dos espetáculos da época de Rousseau.

Não desnecessariamente, os autores contemporâneos ao pensador genebrino esperam verdadeiramente determinados efeitos dos textos dramáticos. Diderot não abandona sua concordância ao que faziam os antigos para atingir seus objetivos vistos por Aristóteles. O autor de *O filho natural* nos diz:

De minha parte, dou mais importância a uma paixão, a um caráter que se desenvolve aos poucos e acaba por se mostrar em toda a sua energia, do que a essas combinações de incidentes que formam a trama de uma peça em que os personagens e os espectadores são igualmente lançados de lá pra cá. A meu ver, o bom gosto as despreza e os grandes efeitos não se adaptam a elas. Eis, entretanto, aquilo que entendemos por movimento. Os antigos tinham ideias diferentes. Um encadeamento simples, uma ação tomada o mais próxima possível do desenlace, para que tudo ficasse em seu extremo; uma catástrofe sempre iminente e sempre adiada por alguma circunstância simples e verdadeira; discursos enérgicos; fortes paixões; quadros; um ou dois caracteres desenhados com vigor: eis aí todo o aparato deles. Sófocles não precisava de mais nada para transtornar os espíritos. (DIDEROT, 2005, p.49).

Não pode ser deixado de lado o fato de que Diderot, ao escrever suas teses sobre as artes dramáticas tem em vista a aceitação de seus textos teatrais, entre eles, o supracitado *O filho natural*. Defensor de novas tentativas nas artes cênicas, suas obras teóricas neste quesito em muito se aproximam do ideal antigo, sobretudo aos efeitos causados nos espectadores. Ao falar sobre a possível encenação da morte de Sócrates e a aceitação deste filósofo ao seu caminho fatal, o que deve causar a quem o observa é: “A cada momento, aos lábios deve levar um sorriso, aos olhos deve trazer lágrimas. Morreria feliz se cumprisse essa tarefa tal e qual imagino.”(2005, p.49).

Embora Diderot busque um anteparo contra o regime absolutista defendendo os novos gêneros dramáticos juntamente com o aperfeiçoamento dos mesmos e toda a simplicidade relativa a eles buscando sempre uma naturalidade de encenação bem como na escrita dos textos, seu pensamento acerca das obras dramáticas em muito se

aproxima dos pensamentos dos antigos. Gostaria, neste momento, para tornar a leitura deste trabalho menos penosa, subtrair-lhe determinadas partes que o tornam longo em demasia, mas não posso me furtar em transcrever a bela passagem de Diderot, onde são orientados os autores teatrais de seu tempo:

O verdadeiro aplauso que deves procurar não são as palmas subitamente ouvidas após um verso deslumbrante, mas o profundo suspiro que escapa da alma e a alivia, após a opressão de um longo silêncio. Existe uma impressão ainda mais violenta e que tu poderás imaginar, se nasceste para tua arte e lhe adivinhas toda a magia: é submeter um povo, por assim dizer, ao suplício. É quando os espíritos ficam transtornados, incertos, indecisos, exaltados: como nos tremores de uma parte do globo, os expectadores veem vacilar as paredes das casas, e sentem a terra a fugir-lhes debaixo dos pés. (2005, p.47).

Do teatro, portanto, se busca um efeito, mesmo que seja uma luta contra o Antigo Regime e, esse efeito bem como suas causas, em muito se aproxima da poética antiga.

Entretanto, Rousseau, neste ponto, poderia utilizar para combater a réplica citada anteriormente, sua argumentação inicial, mas opta por outro caminho. Faz uso, neste momento, de seu próprio pensamento sobre o homem e sua natureza de bondade e da habilidade dos autores teatrais em fazer influenciar nas emoções das pessoas.

Ora, se atribui ao teatro o poder de realizar mudanças radicais nas consciências, tanto na tragédia quanto na comédia, como se os homens em geral somente adquirissem sentimentos bons e puros ao presenciarem as representações. Parece que os adeptos do teatro não acreditam ser o homem capaz de praticar ou de sentir o bem independentemente das manifestações artísticas. Parece que o teatro possui o poder supremo sobre todos.

Porém, neste caso, é possível perceber em Rousseau uma combatividade que faz apelo aos sentimentos naturais do homem em geral. Sabe-se que o homem não mais é um ser natural, mas ainda contém, em uma pequena república como Genebra ou em qualquer cidade que não seja tão sumamente corrompida, muitos dos sentimentos necessários para a felicidade pura, encontrada nos pequenos prazeres e distante de diversões alheias e que em demasia ocupam o tempo preciso para que a vida seja importante.

O filósofo nos pede que consultemos nosso coração, nossos sentimentos após o término de uma tragédia. Pede para que sintamos o que se passa em nossa cabeça.

Acaba-se de sair de um espaço fechado onde foram apresentadas manifestações humanas atrozes que indiscutivelmente transtornam nossas emoções.

A emoção, a perturbação e o enternecimento, que se sentem e que se prolongam depois da peça, prenunciam uma disposição propícia a dominar e a regulamentar as paixões? As impressões vivas e comovedoras, com as quais nos habituamos e que tão frequentemente voltam, são propícias a moderar, quando necessário, nossos sentimentos? Por que a imagem dos males que nascem das paixões apagaria a dos transportes de prazer e de alegria que também se vêem por seu intermédio e que os autores se esforçam para embelezar ainda mais a fim de tornar as peças mais agradáveis? Não se sabe que todas as paixões são irmãs, que uma só serve para excitar milhares delas e que combater uma pela outra é somente um meio de tornar o coração mais sensível a todas?(ROUSSEAU, 1958, p. 349-350).

Vê-se que novamente o pensador possui uma diretriz capaz de colocá-lo contra o padrão civilizatório dos iluministas. As emoções são impregnadas na mente do público de uma forma tão forte que as paixões suscitadas pelas tragédias não são capazes de alterar suas ações, mas apenas impressioná-lo com o que acabou de presenciar. O teatro é o local das paixões, é feito para que elas prevaleçam a todo custo. Todos vão ao teatro para assistir a coisas emocionantes e para se perturbarem ou se comoverem com isso, não vão ao teatro para usar a razão, quando na verdade, segundo Rousseau, para que os meios teatrais pudessem arcar com a responsabilidade imposta a eles pelos defensores do partido dos filósofos somente ela, a razão, poderia mudar a forma de agir das pessoas. Contudo, sabemos agora que é apenas ela que não possui nenhum espaço nas cenas. Reforçando este fato pode-se lembrar do que foi dito anteriormente sobre as diversas formas dos espetáculos. Cada povo tem sua forma de cena preferida e quando frequenta uma casa de espetáculos quer se ver retratado no palco, para isso, é preciso que se adulem seus gostos. Com isso, os gostos são reforçados por meio das emoções expostas em cena e as paixões que deveriam ser purgadas apenas se consolidam mais.

Está costurada uma estrutura por Rousseau que não deixa espaço para os adeptos do partido dos filósofos. O pensador genebrino desconstruiu os meios pelos quais se acreditavam ser o teatro e as representações possuidoras da perfeição atribuída a eles. Mas principalmente, é objeto de crítica o caráter de crença na mudança dos hábitos do povo por meio das representações.

O homem antes de frequentarem as salas de espetáculo como já foi dito acima, possuem sentimentos impostos por sua natureza. As cenas não são necessárias para que

a virtude seja amada e almejada e para que o vício seja odiado e evitado. Uma pessoa sem um caráter admirável não será mais admirável se não houver espetáculos para mostrar que os maus são maus. A natureza é responsável por fornecer um princípio de racionalidade aos homens a sociedade civil se responsabiliza por torná-los conscientes de padrões morais e os espetáculos são, de acordo com Rousseau, pouquíssimo contribuintes para ditar regras que todos já possuíam.

O teatro não pode nos causar sentimentos que não possuímos e nos fazer julgar os seres morais de forma diversa da que já julgamos. É a lição que nos ensina Rousseau (p. 351). Os iluministas possuem uma pretensão muito grande quando falam sobre os espetáculos. O filósofo crítico do Iluminismo em questão, ainda para mostrar que as defesas dos espetáculos estão infundadas não se esquece de afirmar que “a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal, está em nós e não nas peças.” (p.351). Na *Gênese e estrutura dos espetáculos*, Prado Jr.(p.9) afirma que: “A ligação essencial que se estabelece entre *natureza* e *moral* é garantida pela *natureza humana*, isto é, pela bondade natural do homem (...)”.

Porém, apesar do homem em geral ser dotado de sentimentos naturais que sempre tenderão a invariavelmente levá-lo para o bem, não esquece Rousseau de que a sociedade já emergiu em meio aos seres vivos e o homem neste ponto torna-se civil, com necessidades distantes daquelas que outrora ditava a pura natureza. Percebendo este importantíssimo fator, o pensador genebrino novamente consegue afrontar o espírito das luzes e atacar o teatro.

O teatro do período em questão está tão influenciado por seu tempo que encontra-se em um nível muito corrompido. Ora, se é da sociedade que o teatro recebe as informações para seu bom funcionamento e este se encontra corrompido, supõe-se que o público em si esteja corrompido. Segundo Prado Jr.(p.10), o gênero dramático para Rousseau, bem como para Diderot, que neste ponto convergem em suas críticas, está corrompido pelo empobrecimento do gosto e expressa a história dos costumes. O que outrora era grandioso no teatro grego, no teatro moderno apenas tornou-se um lampejo distante.

Quando se fala da comédia, que por meio da mostra de comportamentos viciosos busca enaltecer os defeitos reais dos espectadores e com isso fazer com que se sintam impelidos a mudar seus comportamentos morais ruins para fazê-los bons, temos uma representação escrita por alguém já presente e conhecedor das normas morais da sociedade da qual faz parte. E nas palavras de Rousseau (p.352), quando é um interesse

peçoal que está em questão o mal é preferível porque se torna útil e a natureza de bondade é deixada de lado. Logo, os maus idolatram as comédias, pois é nelas que deve vangloriar o fato que todos os presentes estão tendo lições de virtude, enquanto para eles tudo permanecerá tal como está. Enquanto todos (quando se imagina o teatro tão perfeito quanto se queira) sofrem com as mudanças, os maus continuarão a ser maus para os bons.

E quando se fala na tragédia há absoluta certeza de que ela não é capaz, por meio da piedade gerada pelo terror, de mudar os atos das pessoas. Segundo Rousseau:

Ouçõ dizer que a tragédia leva, pelo terror, à piedade. Seja, mas que piedade é essa? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais do que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural, logo abafado pelas paixões; uma piedade estéril, que se satisfaz com algumas lágrimas e nunca produziu o menor ato de humanidade. (ROUSSEAU, p.352.).

Os sentimentos humanos, já corrompidos pela lógica social, se enganam facilmente, como demonstra Rousseau na citação acima. E quando se diz que o teatro é muito importante, deveria ser porque é lá que o público pode chorar à vontade com ficções, o que acaba por satisfazer, de acordo com as palavras de Rousseau, os direitos de humanidade. É no teatro que as pessoas sentem-se felizes por chorar males fingidos quando na verdade os verdadeiros necessitados da sociedade, com toda sua potência de realidade, continuam a precisar de cuidados verdadeiros. O absolutismo continuará como modelo político, pois o teatro está abaixo do que se espera.

No fundo, quando um homem foi admirar belas ações em fábulas e chorar por males imaginários, que mais se pode exigir dele? Não está contente consigo mesmo? Não se aplaude por possuir uma alma tão bela? Com a homenagem que acaba de prestar à virtude, não se desobrigou de tudo quanto deve a ela? Que desejariam que ainda fizesse? Que ele próprio a praticasse? Ele não possui nenhum papel para interpretar, ele não é comediante. (ROUSSEAU, p. 353).

Prado Jr. evidencia (p.11) que para a crítica ao teatro moderno é inconcebível um distanciamento da vida política da cidade e a estrutura material da cena demonstra esta estrutura política.

O teatro passa a substituir as boas ações e os atores passam a realizar o que os cidadãos comuns deveriam fazer. Ao mesmo tempo em que os espetáculos são

duramente criticados, os defensores do teatro (adeptos do partido dos filósofos) e a sociedade como um todo são alvos para a mira do pensador estudado. A crítica à encenação não é desprovida de uma crítica aos rigores morais e políticos da sociedade. O público é parte fundamental do teatro, sem ele nada seria possível em cena. É do público, como dito anteriormente, que os autores retiram a matéria prima para suas criações artísticas e também é do público que os atores recebem informações suficientes para suas representações. É impossível se colocar contra somente uma ramificação dos aparatos sociais, bem como é fundamental, para a existência da manifestação cênica, um estudo minucioso de como anda a sociedade onde está inserido o teatro para saber o que deve ser representado e o que deve ser evitado na ribalta. Ora, se os adeptos dos espetáculos visam prolongar seu arcabouço de ideias para enfrentar um regime político e necessariamente, para que o teatro tenha público, deve retirar do povo o que vai ser representado, o caráter específico do Antigo Regime estará presente em cena. Rousseau percebe esta relação contraditória.

A sociedade, que se reforce este fato, e não o homem em sua paz natural está imbricada com as representações. O teatro deve, segundo a regra já proposta por Rousseau, retirar do público o que será mostrado na cena, somente assim uma peça prosperará. Se o teatro retira do povo o que mostra ao próprio povo com o intuito de agradá-lo, atingindo assim seu mérito, retrata exatamente o que este povo é em sua convivência. No estado natural o homem não precisa conviver com outros homens e tampouco, justamente por isso, se observar retratado em um elemento estranho.

Assim, voltemos a afirmar, juntamente com o pensador em questão, que todos os ambientes retratados em cena são elementos civis distintos na natureza. Responsáveis por mostrar os homens sociais, as encenações acabam por corromper ainda mais os hábitos viciosos, pois são eles os primeiros na escala de preferência dos autores e do público. Um homem dotado de bons princípios e que agisse orientado pelas mais nobres aspirações seria, no máximo, alvo da chacota por parte dos presentes no espetáculo. O teatro, por evidenciar os vícios humanos termina por ridicularizar as virtudes, tudo para agradar e prosperar. Nas palavras de Rousseau:

Tudo nos leva, assim, a abandonar essa vã ideia de perfeição que nos querem dar da forma dos espetáculos orientados no sentido da utilidade pública. É um erro, dizia o grave Muralt, esperar que neles se mostrem as verdadeiras relações entre as coisas, pois o poeta, em geral, só pode altera essas relações para colocá-las ao gosto do povo. (ROUSSEAU, 1958, p.354).

2. OS GÊNEROS DRAMÁTICOS

O teatro francês moderno possui a peculiaridade de agradar o público, portanto, tem garantida sua utilidade, seguindo as instruções fornecidas por Rousseau. Por estes motivos é muito próximo da perfeição de acordo com o supracitado pensador. Nas suas cenas, mostra exatamente os gostos das pessoas que o contemplam. É um elemento adaptado pela sociabilidade civil a ser dirigida a ela própria. Dividido entre dois grandes gêneros protocolares: a tragédia e a comédia. Mas o que é alvo das críticas de Rousseau não é o teatro em todas as épocas e todos os lugares. É, sim, o teatro moderno praticado na França, assim, sua crítica dirige-se também ao povo habitante deste mesmo território.

Mas se este elemento é ao mesmo tempo tão perfeito quanto se possa esperar e ainda assim alvo de críticas temos assim uma relação paradoxal. Isso porque a crítica não é veiculada apenas para o teatro, é uma crítica política dos espetáculos. É uma nova configuração dos padrões iluministas. Rousseau visa, em última instância, criticar a sociedade por meio de uma crítica aos espetáculos.

Se os espetáculos mostram o que o povo é e ainda assim são alvo de manifestações duras por parte do pensador, as críticas são dirigidas ao povo principalmente. Assim, neste momento, Rousseau passa a comentar os gêneros dramáticos principais, mostrar suas deficiências em relação ao que já foi feito em termos cênicos bem como mostrar o que devem os autores fazer para que os espetáculos, em uma sociedade degradada, continuem fazendo sucesso.

Vale lembrar que as relações entre as coisas, na sociedade da qual Rousseau faz parte, é ressaltada de maneira fora do real tanto na tragédia quanto na comédia. No primeiro caso, o pensador nos lembra (p.354) que os feitos são tão heróicos a ponto de se encontrarem acima da humanidade. Quanto à comédia, as relações são tão diminuídas que estão abaixo dos homens. Em ambos os casos, a cena está corrompida, assim como na sociedade se encontram as relações entre os homens.

É preciso ressaltar que Rousseau possui absoluta consciência dos gêneros dramáticos existentes citados anteriormente, mas não podemos deixar no esquecimento o que nos disse Prado Jr.(p.275), afirmando que o pensador não ignora o hiato entre o teatro já praticado e o teatro que pode ser praticado, o que se solidifica é o fato do pensador acreditar que o teatro francês já é tão perfeito quanto se possa esperar, recusando, assim, o teatro que adere ao espaço do possível. Rousseau tem o conhecimento das tentativas de novos textos dramáticos que visam alterar as cenas

puramente trágicas ou puramente cômicas. Tem também conhecimento de que no partido dos filósofos o teatro assume um papel tão importante que até mesmo Diderot tenta um novo gênero dramático: a comédia séria. Bem como existe a possibilidade de Voltaire ser o maior dramaturgo de seu tempo, pensador este que é a principal chave para a instalação de um teatro de comédia em Genebra, fator ao qual se opõe tanto Rousseau, considerando-o como um instrumento capaz de colaborar com o corrompimento da sociedade, principalmente quando se trata de uma república pura como sua terra natal.

De acordo com Rousseau, para afirmar sobre a possibilidade de um novo gênero dramático, que será discutido mais a frente, lê-se:

Creio poder adiantar, como verdade fácil de ser provada dados os precedentes, que o teatro francês, com os defeitos que conserva, está, no entanto, quase tão próximo da perfeição quanto possa ser, seja pelo agrado, seja pela utilidade, e que essas duas vantagens se encontram nele em tal relação que não se pode modificar sem tirar a uma mais do que se daria a outra, o que tornaria esse mesmo teatro ainda menos perfeito. Isso não quer dizer que um homem de gênio não possa inventar um novo gênero de peças preferíveis aos estabelecidos, mas esse novo gênero, precisando dos talentos do autor para sustentar-se, necessariamente perecerá com ele, e seus sucessores, desprovidos dos mesmos recursos, serão sempre obrigados a voltar aos mesmos meios comuns para interessar e agradar. (ROUSSEAU, 1958, p.354 – 355).

Sabe-se, agora, que o teatro francês possui os meios necessários para agradar ao público mostrando ao mesmo o que é preciso para um divertimento disposto a reforçar os hábitos e gostos vigentes. Por isso, as antigas peças clássicas destoam muito do padrão de comportamento estabelecido levando à atitude de elaboração de novos textos dramáticos adaptados para uma proximidade de hábitos bem como a criação de novas estruturas dramáticas.

Para mostrar o que eram os tradicionais gêneros dramáticos e por quais transformações eles passaram, assim como para evidenciar a criação de novos gêneros coerentes com a sociedade francesa moderna, faz-se necessário iniciar uma análise destes gêneros. Assim, neste momento, serão estudadas as manifestações da tragédia e, também abrir o assunto para as novas peças cujo surgimento encontra-se neste período. Quanto às comédias, por se tratarem de um assunto ao qual Rousseau observa uma maior perniciosidade à plateia, será, posteriormente, dedicado um capítulo de exclusividade levando em consideração seu aspecto de maior perfeição.

2.1 A tragédia

Como já dito anteriormente, Rousseau bem observa que a tragédia possui como peculiaridade principal a grandiosidade excessiva dos acontecimentos dramáticos, o que acaba por tornar este gênero teatral algo acima das capacidades humanas comuns. As relações entre os homens normais não se equipara com o destino trágico dos heróis destas peças de carga dramática elevada. O intelectual e pesquisador Fortes, em seu texto intitulado *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*, afirma que na obra sobre o teatro do pensador genebrino “a tragédia é uma lente de aumento e torna tudo tão inacessível ao comum dos mortais que faz da virtude ‘um jogo de teatro’, ‘próprio para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade.’” (1997, p.165).

Sabe-se também neste ponto que a tragédia tem como finalidade defendida pelos filósofos do século XVIII na França e também desde os escritos produzidos por Aristóteles, a purificação dos homens por meio do terror e piedade, como descrito anteriormente, quando se falou sobre a poética aristotélica e a arte dramática segundo Diderot³. De acordo com Fortes, porém, a visão aristotélica para o espírito das tragédias defendido pelos contemporâneos de Rousseau não passa de uma leitura e versão vulgarizadas do que fez o filósofo antigo.

Todas as características presentes neste tipo de encenação são uma manifestação para ser louvada pelos adeptos do teatro como caminho para uma transformação política. Nelas têm-se os feitos de grandes seres, que servem, ou deveriam servir como sumos exemplos para aqueles que são considerados comuns.

Para o partido dos filósofos, uma ode ao teatro se manifesta a cada peça trágica e a cada destino do herói que encabeça a encenação. Ora, para quem crê ser a ribalta uma ferramenta importante para mudar o panorama de pensamento e conseqüentemente o meio social, os textos trágicos são uma considerável referência. Os frequentadores do teatro serão tomados por impulsos de terror e piedade, livrando-se, assim, de seus vícios morais ou exercitando virtudes.

Sabemos que com a argumentação rousseauísta exposta até o presente momento, uma peça jamais deve chocar os gostos do público para o qual é dirigida, e sim o

³ Localizado na página 14.

contrário disso, deve receber do próprio público as regras de comportamento para seus personagens a fim de não fracassar e continuar divertindo, alcançando, desta maneira, sua utilidade. Mas momentaneamente, deixemos guardadas as ideias defendidas por Rousseau para que seja possível enxergar a crítica dirigida pelo mesmo para as tragédias e para os autores destas.

A argumentação do pensador em questão é muito poderosa do ponto de vista metodológico, pois sempre fornece espaço para possíveis objeções de seus interlocutores para que com isso possa contra-argumentar às ideias de defesa dos espetáculos de seu período e dar continuidade ao seu raciocínio. Assim, é possível perceber, de acordo com as noções da época, que nas tragédias o crime era passível de punição enquanto a virtude era sempre recompensada (p.355). Se desta maneira não ocorresse, as tragédias não serviriam como meio de transformação do público: era a crença dos filósofos.

Rousseau, neste momento, enquanto mostra as possíveis defesas por parte de seus contemporâneos em relação aos textos trágicos encenados, descarta a possibilidade de mudança e de perfeição atribuída ao teatro de tragédia no Iluminismo, alegando que as ações trágicas são meras fábulas apresentadas ao público e ao mesmo tempo são invenções dos poetas, e que justamente por este motivo, não são capazes de impressionar o público o quanto se espera. (p.355).

Cabe ainda como argumento o fato de que as tragédias possuem um distanciamento tão enorme da vida comum que em nada se assemelham com as vidas dos espectadores. Os grandes feitos, bem como as grandes punições são alheios ao conviver comum, principalmente no que se refere a uma pequena localização, como a de Genebra, onde a vida é simples e as pessoas preocupam-se primeiramente com seus afazeres diários.

Desta forma, com a argumentação defendida acima, Rousseau simplesmente nega que nas tragédias o crime sempre é punido e a virtude é recompensada:

Dir-me-ão que, nessas peças, o crime sempre é punido e a virtude sempre recompensada. Respondo que, mesmo assim sendo, como a maioria das ações trágicas não passa de puras fábulas e acontecimentos que se sabem serem invenções dos poetas, não causam uma impressão tão grande nos espectadores; de tanto mostrar que se quer instruí-los, não se os instrui mais. Respondo, ainda, que essas punições e recompensas se operam sempre por meios tão pouco comuns que não se espera nada de semelhante no curso natural das

coisas humanas, Respondo, finalmente, negando o fato. (ROUSSEAU, 1958, p.355).

E mais, na cena não há uma preocupação grande com quem se apresenta como o grande protagonista: não importa se o que inspira é o vício ou a virtude, desde que com grandeza impressione o público (ROUSSEAU, p.355).

Há nas tragédias encenadas no período em questão uma infinidade de personagens, cada um portador de uma característica específica que tende ou para o bem ou para o mal. Cada personagem com sua maneira de demonstrar ao grande público a tendência podre e corrompida do ser humano, sempre de uma maneira grandiosa, afinal o espectador precisa ser impressionado.

Pelo motivo descrito acima, Rousseau passa a realizar uma série de análises de personagens das mais diversas peças e mostra, com isso, os efeitos que cada personagem trágico pode causar no público para mais uma vez colocar em posição desconfortável os adeptos do Iluminismo.

Como primeiro exemplo, que serve para desconfigurar mais uma vez o poder atribuído ao teatro, está uma peça que retrata a vida de Nero e de seu meio irmão Britânico, produzida por Racine e que recebe o nome do segundo personagem citado. Segundo Rousseau, todos que presenciam esta ação desejam ser comparados à Britânico, porém, é este personagem que perece no final e, Nero, o grande perverso de toda a trama, permanece vivo e se torna imperador. Têm-se, desta forma, uma tragédia que acaba por trair a regra geral de punir o vício e premiar a virtude. Neste caso, ocorre uma profunda inversão de valores morais se se julgar o teatro perfeito e importante como querem os iluministas. Há, assim, uma receita muito mal administrada, o mal prevalece e serve de exemplo para que possa se seguido, traindo o que pretendem os defensores do teatro quanto à abrangência para mudança de costumes. Isso ainda mais é agravado se Rousseau possuir a razão, ou seja, se realmente o teatro, para não sucumbir necessita retirar da sociedade o que vai apresentar a própria sociedade. Supõe-se, neste caso, que o próprio povo prefere ser recompensado por seus modos negativos, enquanto os bons homens, apesar de serem admirados publicamente, servem apenas para que os vis possam se tornar perenes.

Nas tragédias, portanto, passa-se a descrever o moralmente mau com noções vivas, resultando em uma admiração do mesmo em detrimento do que é bom. Rousseau aviva este ponto de vista quando questiona “qual o julgamento que faríamos de uma

tragédia na qual, embora os criminosos sejam punidos, no-los apresentem sob aspecto tão favorável que todo o interesse os beneficie” (p.355). Quando o interesse público é atingido, não existe fórmula mágica para que outro fator prevaleça, mesmo sendo o correto.

Para tocar mais uma vez no cerne do pensamento iluminista e defensor do teatro, Rousseau afirma que:

Tal, porém, é o gosto que se deve alimentar em cena, tais são os costumes de um século instruído. Somente o saber, o espírito e a coragem merecem nossa admiração e tu, doce e modesta virtude, ficas sempre sem homenagem. Como somos cegos no seio de tantas luzes! Vítimas de nossos aplausos insensatos, nunca aprenderemos quanto merece de desprezo e ódio o homem que abusa do gênio e dos talentos que lhe dá a natureza, para causar a desgraça do gênero humano! (ROUSSEAU, 1958, p.356).

Com a afirmação acima, o pensamento de Rousseau é reforçado e as preferências dos outros pensadores, seus contemporâneos, novamente é posta em questão. Como pode ser possível a um século denominado como o do conhecimento e da liberdade premiar atos que contrariam a postura dignamente humana, prezada tão belamente pela natureza? A resposta é encontrada no próprio pensamento de Rousseau, quando o mesmo afirma ser o costume de seu tempo aquele retratado em cena.

Rousseau dedica-se momentaneamente ao texto dramático *Atreu e Tieste*, onde, segundo o filósofo, vemos o personagem Atreu, irmão de Tieste, que por ascender ao trono de Micenas e ser traído por seu parente, oferece ao mesmo uma taça de sangue de seu filho em nome da vingança. Ao final do espetáculo espera-se, de acordo com as máximas do teatro, quando se leva em consideração a sua suposta perfeição, que ambos sejam punidos por seus crimes infames, mas ao contrário disso, Rousseau expõe que a vilania goza de seus atos perversos. O crime, logo, para os espectadores recebe um teor de recompensa. Neste ponto as normas gerais do espetáculo são infringidas para que o público não se sinta desagradado e o espetáculo prospere, isto, sem levar em consideração que o autor deve necessariamente retirar de seu público os elementos de sua peça.

Porém Rousseau não cita este exemplo entre outros somente para que seus leitores tenham acesso ao seu pensamento sobre os textos trágicos e também o quanto os considera errados e prejudiciais. Todas as obras comentadas pelo pensador genebrino

fazem parte do repertório moderno. Isto acontece para que de uma maneira mais contundente possa ocorrer uma comparação entre as tragédias na antiguidade e as do período em questão, mas principalmente, para que por meio desta comparação possa ocorrer uma comparação do homem moderno ao antigo e obviamente um enaltecimento do segundo em detrimento do primeiro.

Comprovando o dito acima, sabe-se que Tieste, antes de sofrer a vingança de Atreu, encontrava-se em batalha com o mesmo para a posse do trono de Micenas e, quando derrotado nesta disputa, afirma publicamente ser amante da esposa de seu irmão, colocando em dúvida a paternidade de seus filhos. Atreu é indiscutivelmente um vilão, mas Tieste não se encontra em patamar mais elevado. Porém é justamente este personagem, Tieste, o defendido por Rousseau, pois o pensador afirma ser este personagem o ser que mais se aproxima do espírito antigo, e é neste ponto que se inicia, por meio da tragédia utilizada como exemplificação, a afronta ao pensamento e hábitos de seu tempo.

A afirmação sobre Tieste é a de que não é “um herói corajoso ou modelo de virtude nem tampouco se pode dizer que seja um celerado” (p. 358). É descrito como um homem fraco, mas que interessa justamente por esta causa. É humano, não um herói e, além disso, é infeliz. Estas descrições permitem a Rousseau aproximá-lo de um homem comum de seu tempo ou de qualquer outro. Nenhum homem é de fato um herói, mas possui sempre as suas falhas, o que o torna, segundo Rousseau, parecido com Tieste.

A primeira crítica dirigida aos autores modernos e ao teatro do mesmo período, fator ligado a uma crítica dos hábitos e costumes da sociedade é dirigida nos seguintes termos:

Não seria desejável que nossos sublimes autores se dignassem de descer um pouco de sua contínua elevação e, algumas vezes, nos comovessem, utilizando-se da simples humanidade sofredora, para evitar que, só tendo piedade de heróis infelizes, não a tenhamos nunca por ninguém? (ROUSSEAU, 1958, p.358).

O homem social moderno, da forma como é visto pelo Iluminismo é execrado por Rousseau, pois neste momento o pensador tem como base comparativa o homem antigo, capaz de suportar com atos de louvor e de heroísmo as mais detestáveis

condições, enquanto o homem moderno nem mesmo pode ser comparado com o que houve de pior nos tempos passados:

Os antigos possuíam heróis e nos seus teatros colocavam homens; nós, ao contrário, neles só pomos heróis e a muito custo possuímos homens. Os antigos falavam da humanidade em frases menos afetadas, mas sabiam praticá-la melhor.(ROUSSEAU, 1958, p.358).

A postura adotada em relação ao homem moderno bem como em relação à sociedade em geral, configura-se como um crítica política. A antiguidade não é tomada como exemplo a esmo. É preciso, para configurar toda a fraqueza do homem moderno, compará-lo à aurora da intelectualidade. O que é visto pelo público moderno e encenado no palco é uma demonstração do que é o homem com seus próprios hábitos e em seu período específico. Não ocorre a postura defendida pelo Iluminismo para alterar o comportamento das pessoas. Pois como já dito anteriormente e reforçado neste momento por Fortes, o teatro não consegue corrigir costumes, apenas os segue, o que acaba por reforçar e mesmo intensificar as paixões já existentes dos espectadores. (1997, p.166).

O homem do período descrito por Rousseau, em outros termos, o homem presente no período iluminista, se comparado com o espectador antigo de teatro, mais especificamente de tragédias, é intelectualmente e, sobretudo, emocionalmente mais frágil. Este homem, que segundo o pensamento do período em questão seria modificado pelo teatro, fator que preconizaria uma mudança de hábitos e costumes e por conseguinte uma reestruturação política, simplesmente, segundo Rousseau, não seria capaz de suportar como os gregos as desgraças sofridas pelos heróis trágicos nas obras dramáticas antigas. Enquanto os antigos percebiam que aquele era o destino imposto pelos deuses aos personagens, de acordo com seus modos de vida, os modernos presentes no Iluminismo apenas teriam seus olhos habituados ao grotesco, reforçando seus costumes e acentuando suas inclinações para tal fato.

Quando se mostra uma tragédia com feitos atroz, dos quais os personagens não possuíam saída conveniente para forças humanas, para o público moderno ao invés de para o público ao qual foi dirigido pela primeira vez, não se pode deixar de lado a constatação feita anteriormente, a de que para que uma peça faça sucesso e prospere, deve ser adaptada ao público. Logo, os personagens maus, para serem vistos em cena pelos modernos, devem contar com a grande habilidade de algum autor, e em suas falas,

para serem personagens que interessem o público, terão máximas maravilhosas e eloquência invejável. Rousseau não crê, de maneira nenhuma, que este recurso seja de fato algo capaz de mudar os hábitos para algo melhor do que eram antes do espetáculo.

Os gregos suportavam tais espetáculos como se fossem representações de tradições nacionais, que há muito tempo corriam entre o povo, das quais tinham suas razões para sempre se lembrarem e cujo aspecto odioso reconheciam. Destituídos dos mesmos motivos e do mesmo interesse, como a poderá a mesma tragédia encontrar entre nós espectadores capazes de suportarem os quadros que lhes apresenta e as personagens que faz agir? Um mata o pai, casa com a mãe e passa a ser irmão de seus filhos; outro força um filho a degolar o pai; um terceiro faz o pai beber o sangue do filho. Treme-se somente com a lembrança dos horrores com que se ornamentava a cena francesa para a distração do povo mais meigo e mais humano que existe na face da terra. Não... eu o afirmo e confirmo o terror dos leitores: os massacres dos gladiadores não eram tão bárbaros quanto esses tremendos espetáculos. É verdade que neles se via correr sangue, mas não se maculava a imaginação com crimes que fazem a natureza revoltar-se. (ROUSSEAU, 1958, p.359).

Rousseau, dotado de sua ironia, neste momento se privou de questionar se estes não seriam admiráveis exemplos da instrução pública que devem fomentar os espetáculos trágicos. Os gregos suportavam os feitos trágicos e dessa forma permaneciam com sua cultura forte e sólida. Mas e o homem moderno, pertencente, segundo os pensadores iluministas, orgulhosamente a um momento histórico privilegiado? Consolida-se, assim, a crítica ao pensamento dominante em seu período que realiza Rousseau no que se refere ao teatro trágico. Tem-se a impressão de que se as tragédias forem representadas nos palcos franceses com insistência, mas, principalmente, se o elemento humano de Genebra entrar em contato com esta forma de representação, não sobram muitas esperanças do que diziam os defensores da cena.

Porém, nem tudo é desilusão neste momento. Se tomado o início da argumentação do pensador no que diz respeito às tragédias, lembremos que segundo o próprio, em muito este tipo de representação se distancia do homem comum. Os atos de tais encenações pairam acima da humanidade e por isso acaba por causar menos mal. Nas palavras de Rousseau, a tragédia está muito afastada do homem, seus feitos são extremamente quiméricos e exagerados e “o exemplo de seus vícios de modo algum é mais contagioso do que útil ao exemplo de suas virtudes e, na proporção em que menos deseja instruir-nos, menos mal nos causa.” (1958, p.359).

Assim, se a tragédia não é capaz de causar um mal tão avassalador mesmo depois das constatações realizadas, quer dizer que existe uma forma de teatro mais perniciosa e que merece mais atenção por ser mais nociva ao homem. Trata-se da comédia, que como definida enquanto portadora de um maior risco à sociedade, terá seus comentários dispostos em outro momento. Lembrando que para uma sociedade já corrompida como a parisiense, o teatro é bom, pois afastará os cidadãos de cometer atrocidades sociais. A crítica rousseauísta aplica-se sempre a uma sociedade republicana.

2.2 A decadência do teatro francês e o surgimento dos novos gêneros dramáticos.

Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por divertimentozinhos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do cômico e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo amor. A mesma coisa se fez na tragédia para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples, que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se, em favor da utilidade pública, para darem nova energia e novo colorido a essa perigosa paixão e, desde Molière e Corneille, só se vê obterem sucesso no teatro romances com o nome de peças dramáticas. (ROUSSEAU, 1958, p.369).

É por este meio que o pensador genebrino inicia sua reflexão sobre a atual situação dos autores de teatro de seu tempo. As comédias após a obra de Molière não eram capazes do mesmo padrão de brilhantismo figurado nas entrelinhas das falas de seus personagens. Eram obras escancaradamente inspiradas no autor d'*O misantropo*, mas sem o mesmo brilhantismo, que por este motivo terminavam por ficar somente com as intenções interesseiras das personagens, mostrando ao público exatamente o que se esperava ver no teatro: traição, calúnia e os mais degenerados erros capazes de realizar contra a natureza a alma humana.

As tragédias seguiram o mesmo rumo de declínio. Antes o foco central dos textos trágicos era a oposição constante entre a família e os interesses do bem estar do Estado. Os dilemas eram neste ponto encontrados. Segundo as afirmações de Rousseau, o Estado foi totalmente suprimido da tragédia. Com o intuito de forçar o público a frequentar os espetáculos, os interesses coletivos deixaram de ser importantes, fazendo com que a carga de coisas menos importantes fosse atirado à plateia em troca de míseros aplausos. Ora, se os interesses de todos, outrora tão certos e de máxima

importância figuravam nos palcos, agora nada mais importa do que os interesses individuais. Portanto, o panorama do autor teatral mudou, obrigando-o, para agradar o público, a mostrar os interesses egoístas em cena.

Vale ressaltar que no período em questão as grandes referências do fazer teatral no que diz respeito à produção de textos são Voltaire e Diderot. O primeiro busca ser o novo Racine e é considerado o guardador do teatro clássico e da poética no século das luzes. Defendia, pelo que nos afirma Matos(2001, p.171), as grandes conveniências do teatro trágico, mas não poderia se privar de usar a cena como uma ferramenta para seus ideais presentes no Iluminismo (por várias vezes altera as formas clássicas do teatro). Nos dizeres de Matos (2001, p.172), a maneira de se realizar o teatro deve seguir as regras de Racine, porém, com a renovação do conteúdo mostrado em cena, fazendo com que abarque suas próprias inquietações e transformando o palco em uma espécie de tribuna enquanto as personagens na ribalta são declaradamente oradores da Ilustração.

Já Diderot discorda nos fundamentos do teatro de Voltaire. Matos(2001, p.172 - 173) nos lembra que assim como seu interlocutor, este filósofo também busca incessantemente colocar as peças a favor do ideário do Iluminismo, porém, por meios diferentes. Ambos querem a composição moral dos indivíduos, porém, enquanto o Racine do século defende os moldes clássicos, o diretor da Enciclopédia afirma que o único meio de alcançar este ponto é transtornar a sensibilidade dos espectadores e, para que este objetivo seja atingido não é possível que nas peças prevaleçam as declamações em verso alexandrino, mas sim a natureza humana sem qualquer alteração e sem a influência das convenções. Para isso, Diderot é o responsável por pensar, em seu contexto iluminista, em um novo gênero dramático. Este novo gênero é alcunhado de *comédia séria* que objetiva pintar os deveres dos homens e *tragédia doméstica*, que visa mostrar no palco nossas desgraças privadas.

Estes dois filósofos, defensores das luzes propagadas no teatro, são os principais exemplos do que eram as representações praticadas no período estudado. Assim, quando Rousseau lança farpas contra as peças contemporâneas, acusando-as de não possuírem a genialidade e perfeição de Racine na tragédia e muito menos a de Molière na comédia, atinge estes dois egos que a partir deste momento encontrar-se-ão feridos.

É indiscutível que Voltaire tenha sido o mais reconhecido e mais bem sucedido autor trágico de seu tempo, mas o mesmo não se pode dizer de Diderot com a criação de seu novo gênero. Porém, o que nos interessa neste ponto não são os textos teatrais de Diderot e sim seus textos sobre o teatro, pois estes sim deram novo ensejo a quem os

produzia e deixou suas marcas no que Rousseau passará tão sistematicamente a criticar enquanto novos autores.

O pensador genebrino atacou d'Alembert acreditando atacar os interesses de Voltaire em trazer para Genebra os modos parisienses, tão afetados por suas peças, mas ao analisar o que ocorria em termos de teatro de seus contemporâneos, embeleza os padrões clássicos e acaba por criticar Diderot, não diretamente, mas por meio da herança já citada que o mesmo deixou para os novos autores. Assim, criticando também os padrões iluministas, logo não deixando Voltaire fora de suas diretivas.

Para reforçar o que foi explicitado até o presente momento, Matos nos diz:

Se, para além de d'Alembert, Rousseau visa Voltaire, para além de Voltaire, acerta em Diderot. Contra este último, a *Carta* sustenta que Voltaire tem razão, que o teatro clássico francês é tão *perfeito* quanto pode ser. É verdade que essa perfeição é o sinal de sua impotência, pois mostra o máximo que pode fazer uma instituição “à parte”, que possui suas próprias leis em relação ao resto das instâncias sociais e, por força dessas leis, não tem nenhum poder de atuar sobre os costumes. (MATOS, 2001, p. 176).

Rousseau, como dito na citação que abre este tópico, encontra nos autores influenciados por seus contemporâneos, peças onde o amor é o foco central. Tem-se, neste período do teatro francês, a exposição dos dramas voltados sempre ao sentimento referido, intitulados pelo pensador de romances. Neste momento, para os cânones sociológicos das universidades atuais, os dizeres do autor genebrino, em um olhar superficial, poderiam ser considerados “machistas”, pois o mesmo passará a tecer seus comentários sempre criticando um ponto de vista feminilizado, porém, para um leitor mais atento e preocupado, percebe-se que Rousseau não possui como intenção denegrir a imagem das mulheres, e sim mostrar os efeitos causados no público quando expostas peças onde apenas o feminino é mostrado como ditador de regras, sempre comparando o sexo feminino de seu tempo com vistas a compará-lo com os padrões de vida da antiguidade clássica. Nos romances, argumenta o pensador (p.369), o sentimento predominante é o amor, e necessariamente, “o amor é o reino das mulheres”.

Não é possível argumentar sobre tal afirmação do pensador sem de fato primeiramente indagar os motivos deste anúncio. Rousseau preocupa-se, neste ponto, em utilizar a sexualidade como uma ponte para sua crítica aos efeitos que os espetáculos novos podem causar na platéia. Diz-nos o genebrino(p.369) que o efeito lógico de tal exposição do reino governado pelas mulheres, que recebe o nome de amor nos

espetáculos será o de tornar os espectadores alunos das mulheres ao mesmo tempo em que se colocam em condições de amantes, já que é este poder que em cena o sexo feminino exercerá sobre eles. Esta nova ordem apresenta uma série de inconvenientes para a prática social, que serão paulatinamente expostos pelo mordaz crítico da Ilustração.

Primeiramente, em cena encontram-se tipos femininos de certa forma estilizados que se torna impossível encontrá-los de fato na sociedade, o que se torna muito bom para as mulheres sem honra. Rousseau nos propõe um exercício de imaginação: um jovem que jamais frequentou realmente a sociedade mas esgotou todas as possibilidades de conhecê-la através das cenas passadas nos teatros com as peças novas em cartaz. Buscará em uma amante os caminhos para encontrar a virtude. Esperará enxergar nesta mesma amante uma grande heroína que foi estrategicamente moldada para comover os corações. Corre para a perdição nos caminhos onde esperava encontrar a entrada para a pureza.

As condições do sexo feminino demasiado se alteraram com o passar do tempo e com as inevitáveis transformações das sociedades. Na antiguidade, nos lembra Rousseau(p.370), as mulheres eram seres que recebiam de seus contemporâneos do sexo oposto um extremo respeito. Nos lugares onde os costumes eram mais puros, menos se falava das mulheres, com o temor de uma exposição ao julgamento alheio. Em cenas teatrais nem mesmo colocavam em cena mulheres honradas, apenas escravas ou mulheres públicas. Nos períodos descritos no século XVIII, pelo contrário, a mulher que mais recebe afeto por parte de seus convivas é aquela de quem mais se fala, a mais exposta a comentários gerais. Porém, em cena, as coisas são ainda de maior estranhamento, pois em sociedade, segundo Rousseau, as mulheres, mesmo que consideradas as referências em questões de opinião, nada sabem realmente. Nos palcos, são grandes sábias do pensamento dos homens e dão grandes lições neles, fato ocorrido pela habilidade dos autores, o que acaba por caçoar das mulheres que se dão ao respeito. As mulheres passam a ser comentadas em todas as partes e todas, mesmo as mais honradas, recebem como prêmio o julgamento de todos.

O que está em jogo não é, portanto, um questionamento sobre a capacidade moral e intelectual das mulheres, mas sim o que o teatro é capaz de fazer para distorcer suas honras e prestar um desserviço à sociedade como um todo, fazendo com que todos se subjuguem aos caprichos das mulheres não possuidoras de retidão.

Outro não menos importante efeito de colocar-se em primeiro plano o amor em cena tendo como fonte de representação as mulheres faladas é o posicionamento no teatro dos idosos. Já que as regras são ditadas por mulheres e geralmente tal acontecimento é dirigido a amantes, os personagens de idade mais avançada devem contentar-se com papéis secundários, como se para eles o amor não coubesse mais. Nos casos mais graves, são apenas os opositores do amor dos personagens jovens, tornando-se odiosos e, se forem eles próprios os personagens amorosos, tornar-se-ão ridículos. “Nas tragédias, são tiranos, usurpadores; nas comédias, ciumentos, usurários, pedantes, pais insuportáveis que todo o mundo conspira para enganar”. Isto é o que nos diz Rousseau (p.371) sobre os papéis dos idosos em cena. E ainda no mesmo espaço de seu raciocínio leva-nos a pensar: se esta é a honra que se dedica a eles em cena, tem-se, portanto, uma péssima referência para ser inculcada nos jovens na sociedade real, ou mesmo pode-se afirmar que o autor já recolheu da juventude este modo de ação e apenas o transportou para o tablado.

Quem pode duvidar de que o hábito de sempre ver no teatro velhos como personagens odiosas, não ajudará a repeli-los na sociedade e que, acostumando-se a confundir aqueles que se veem na sociedade, com os tagarelas e os Gerontes⁴ da comédia, não se passe a desprezar todos igualmente? Observai em Paris, numa assembleia, o ar suficiente e inútil, o tom firme e resolvido de uma juventude impudente, enquanto os anciões, temerosos e modestos, ou não ousam abrir a boca ou dificilmente são ouvidos. Vê-se alguma cousa parecida nas províncias e nos lugares em que não se estabeleceram casas de espetáculos? E no mundo inteiro, fora das grandes cidades, uma cabeça envelhecida e cabelos brancos não despertam sempre respeito? (ROUSSEAU, 1958, p.372).

Exposta está mais uma direta consequência da instalação de um teatro de comédia em um lugar que está livre de seus frutos desnecessários. Tanto os homens farão o papel de bobos na vida real como os idosos serão ridicularizados e desprezados. Esta é a continuidade lógica caso o teatro seja considerado um ponto forte do ideário iluminista capaz de realizar mudanças. Além de não ser capaz de apurar os gostos e costumes, mas apenas reforçá-los, o teatro, assumindo sua missão verdadeira, reforça apenas os que os homens possuem de pior, causando consequências que abominam a ordem natural de funcionamento da vida.

⁴ Era um senador da antiga Ilha de Creta possuidor de mais de sessenta anos, no teatro é o nome de personagem velho que representa o ridículo.

É preciso ter também em vista, que para além de uma crítica moral dos espetáculos modernos de seu tempo, o pensador de Genebra busca sempre uma postura política definida em suas teses em relação às artes dramáticas. O regime no qual se instala o teatro parisiense é o absolutismo. Ora, as casas de espetáculo da capital francesa são evidentemente uma continuação deste regime. Os atores no palco, acima da platéia, que permanece em uma câmara escura, dizendo coisas para as quais o público não possui outra alternativa a não ser ouvir passivamente enquanto a ação se discorre. A população, comparada a essa mesma platéia reflete a sociedade, ou seja, nada pode fazer a não ser observar os desmandos do Antigo Regime.

Quando exposto o sentimento de amor em cena, as consequências para o público são ainda mais funcionais para os adeptos do regime absolutista. O amor, as paixões, demonstradas por grandes atores, causam na platéia o efeito de enternecimento e posterior passividade, pois este sentimento do amor é capaz de enternecer. Para o governante absoluto a passividade é algo a ser comemorado e o teatro, ao demonstrar sua perspicácia em explicar os sentimentos, apoia a passividade e, portanto, o absolutismo.

Logo, o teatro assume a frente de realizar o extremo oposto do que deveria ser feito quando se pretende uma abordagem cênica do amor. O amor, de acordo com Rousseau(p.375), posto no palco, possui como função maior o poder de seduzir, caso não ocorra assim não pode ser considerado amor. Ora, em cena este sentimento terno, já presente nos espectadores localiza-se, por habilidade dos autores teatrais, acima dos princípios racionais. Mas não é um dogma da cena para os iluministas fazer com que no teatro seja despertada a razão e por meio dela sejam alterados os hábitos e costumes? Como realizar esta proeza sem o uso da razão? Deveria, portanto, fazer com que as peças cujo tema principal é o amor moderassem os ímpetos de irracionalidade da plateia, ou que pelo menos tentassem retirar os espectadores de uma condição de passividade, para que pudessem livremente perceber o absolutismo e seu perigo, mas o efeito direto é justamente o contrário disso. É a irradiação de um sentimento, que por mais puro que seja, sempre sobrepujará o pensamento. Rousseau torna público seu raciocínio que enxerga esta contradição no teatro dramático de seu tempo. Na verdade, seus princípios contra o ideal iluminista defensor do teatro continuam presentes:

O que acaba por tornar essas imagens ainda mais perigosas é precisamente o que se faz para torná-las mais agradáveis – justamente

porque sempre as vemos em cena dominarem almas honestas e porque os dois amantes são sempre modelo de perfeição. Como não nos interessaríamos por uma paixão tão sedutora entre dois corações cujo caráter já é, em si mesmo, tão interessante? Duvido que, entre todas as nossas peças dramáticas, se encontre uma só na qual o amor mútuo não desperte o favor do espectador. Se algum infeliz se consome por um amor não compartilhado, desperta-se com isso a repulsa da plateia. Crê-se obrar maravilhas tornando um amante estimável ou odioso, caso seja bem ou mal recebido nos seus amores, fazendo com que sempre o público aproveite os sentimentos de sua amante e dando à ternura todo o interesse da virtude; em lugar disso, dever-se-ia ensinar os jovens a desconfiarem das ilusões do amor, a fugir do erro de uma predileção cega que crê sempre se fundar na estima e a temer entregar por vezes o coração virtuoso a um objeto indigno de seus cuidados. (ROUSSEAU, 1958, p.376).

O teatro, assim, não funciona como um modelo a ser seguido. Nele, não se pode ver de fato um espelho absolutamente realista da sociedade como propunha Diderot. Mesmo com os autores possuindo a habilidade de retirar do gosto do povo a matéria prima de seus espetáculos, não é passível da sociedade ter uma perfeição tão grande quanto a apresentada em cena. Que se observe como exemplo as peças dramáticas onde o amor está no foco central, os jovens deveriam aprender a tratar o amor com temperança, pois na sociedade real ninguém é tão perfeito quanto os heróis apresentados em cena, mas para isso já estão cegos os espectadores e preparados para sofrerem as ilusões dos amores recheados de falhas das mais diversas ordens além de continuarem a se submeter aos desmandos políticos do período.

Sejam nos textos trágicos, nas comédias e nos novos dramas do período, o teatro não serve de base como uma sugestão de alterações de costumes pois deve demonstrá-los nas representações. Seus efeitos são muito diferenciados do que se espera deles pelos defensores das luzes intelectuais. De maneira oposta ao esclarecimento e posterior amadurecimento da sociedade, gerando novas manifestações políticas, livres de uma intransigência absolutista, causa, se for realizado com o máximo de perfeição possível, na melhor das hipóteses, o contrário das melhorias esperadas. O teatro não é possuidor, de acordo com Rousseau, do caráter pedagógico esperado do mesmo, visto que é doutrinado pelo público ao passo em que igualmente visa doutrinar sua fonte primária, isto é, o espectador (público).

Ao se digladiar com seus contemporâneos intelectuais sobre os efeitos da ribalta, Rousseau manifesta no tocante aos efeitos dos espetáculos uma oposição à crença de benefícios indubitáveis inerentes às peças e força os filósofos a construir novamente

o arcabouço da inteligência iluminista, pois realiza, neste período de seu pensamento, uma crítica política aos espetáculos e conseqüentemente, uma crítica política à sociedade como um todo. Ora, se os autores recebem do público o que deve ser mostrado em cena e o que é mostrado em cena termina por corromper ainda mais os homens, conclui-se que os homens já encontram-se corrompidos e pelos meios defendidos no artigo Genebra, corromper-se-ão ainda mais.

3. A COMÉDIA

Quando se trata do gênero dramático intitulado comédia, é preciso uma especial atenção quando o autor em estudo é Jean-Jacques Rousseau. Isto ocorre pois o próprio autor considera a tragédia uma forma de representação tão longínqua dos acontecimentos diários e da vida cotidiana, que torna-se mais difícil compará-lo com o cidadão comum que tem sua vida conflituosa, no estado em que se encontra, arraigada por fatores muito particulares e que muito pouco se encontram nos textos trágicos. Porém, quando se fala da comédia, tem-se a cena acontecendo de uma maneira muito mais próxima da banalidade dos dias do homem que não se configura um herói.

Rousseau afirma categoricamente ser a comédia um gênero de teatro “cujos costumes possuem uma relação mais íntima com os nossos e cujas personagens se parecem mais com homens.” (p.359). Ou seja, a comédia fala diretamente aos espectadores e expõe, de uma maneira muito mais clara e aberta, suas relações com o mundo. Na comédia, é justamente o público o quadro representado no palco, seus conflitos, seus dilemas, seus problemas e principalmente, os seus hábitos considerados viciosos.

Nas palavras do pensador genebrino:

Tudo, nela, é mau e pernicioso, tudo permite inferências aos espectadores e, baseando-se o próprio prazer do cômico num vício do coração humano, desse princípio se segue que, quanto mais agradável e perfeita é a comédia, mais funesto aos costumes é seu efeito. (ROUSSEAU, 1958, p.359).

Para termos uma base firme de diálogo com Rousseau por um momento, podem-se expor as ideias de Voltaire sobre as comédias. Para esse autor, confirmando o que já foi citado logo acima por Rousseau, em sua décima nona carta, chamada de *Sobre a comédia*, presente nas *Cartas inglesas*, não há constrangimento ao se afirmar que a comédia é tanto mais brilhante quanto mais mostra em cena os vícios e ridículos das pessoas com o intuito de alcançar e preservar a virtude. (p. 42). O pensador genebrino se opõe a esta regra como visto até aqui.

Vale lembrar, neste momento, a regra imposta ao teatro pela análise rousseuista. Os espetáculos mostram no palco o que o público quer ver. São, portanto, feitos para agradar, afinal, retiram do público o que deve ser exibido quando se abrem

as cortinas, de outra forma pereceriam juntamente com os autores de gênio. Assim, se a comédia possui o dom de ser agradável, é plausível que seja mais perigosa aos gostos e costumes, porque os reforça cada vez mais, ainda ressaltando que ela é mais degustável pela platéia por enaltecer homens como ela própria. Neste ponto ocorre a única confluência de pensamentos com Voltaire. Este crê que “a boa comédia e a pintura falam dos ridículos de uma nação e se não conheceis a nação a fundo não podereis julgar a pintura”. (p.43). Ou seja, a comédia deve retirar, também para Voltaire, os hábitos de seu tempo e do lugar pra o qual é produzida. Assim, quando em seu *Dicionário filosófico*, ao escrever o verbete *Belo, beleza*, pode afirmar categoricamente que os sentimentos de admiração e prazer, próprias do objeto considerado belo são relativas. Uma peça de extremo sucesso em Paris pode não causar o mesmo furor em Londres.

Sempre para comprovar seus princípios sobre aquilo que rege a cena, Rousseau toma exemplos concretos do teatro. Com isso pode realizar uma análise de vínculo empírico para que não sobrem dúvidas sobre seus argumentos. Fez isso com as tragédias modernas comparando-as às da antiguidade clássica e fará o mesmo com a comédia, desta vez sem recorrer aos clássicos, mas tomando como exemplo o que o teatro francês possui de mais perfeito neste tipo de encenação. Trata-se, neste caso, de Molière. Sobretudo quanto à peça *O misantropo*, mas permitindo, pelos seus dizeres gerais sobre os escritos deste comediógrafo, uma análise mais aberta também a seus outros trabalhos.

De acordo com Rousseau é este comediógrafo, com certeza, o mais admirável homem nesta função: a de escrever comédias e com isso agradar ao público, porém, “quem negará ser o teatro desse mesmo Molière, cujo talento admiro mais do que qualquer outra pessoa, uma escola de vícios e de maus costumes.”(ROUSSEAU, 1958, p.359).

Esta afirmação é realizada pelo pensador genebrino, pois é permitido, segundo ele, encontrar nas obras de Molière os papéis da virtude e dos vícios invertidos, ou seja, os bons são motivo de riso, não fornecendo assim os grandes exemplos esperados da comédia, enquanto os maus são o que há de mais admirável para o público.

Seu maior cuidado está em por no ridículo a bondade e a simplicidade, e de colocar a bondade e a mentira no lado por que se tem interesse; suas pessoas de bem são somente pessoas que falam, seus corruptos são pessoas que agem e a quem os mais brilhantes sucessos favorecem

com mais frequência; finalmente, a honra dos aplausos muito raramente cabe ao mais estimável e quase sempre cabe ao mais esperto. (ROUSSEAU, 1958, p.359-360).

E ainda: “Examinai o cômico desse autor. Sempre encontrareis os vícios do caráter usados como instrumentos e os defeitos naturais como assunto; a malícia de um pune a simplicidade de outro, e os tolos são as vítimas dos maus.” (ROUSSEAU, 1958, p.360).

São estas as principais honras atribuídas ao famoso autor de comédias por parte de Rousseau. Atribuição de louvores aos vícios enquanto a tão bela honra, juntamente com a bondade, são os alvos dos risos e do escárnio.

Para que neste ponto haja uma contraposição digna da estatura de Rousseau, que se tomem as próprias palavras de Molière ao ato da primeira representação de *O tartufo*: “Eis uma comédia que provocou grande celeuma e que, durante muito tempo, foi alvo de muitas críticas; na França, as pessoas que se reconheceram em suas personagens demonstraram, de maneira patente, serem mais poderosas do que outras jamais o foram em semelhantes condições .”(MOLIÈRE, 1965, p.230). Ou seja, o autor mesmo pretende deixar claro que seus escritos visam não outra coisa além da ridicularização de determinados seres sociais. Não percamos de vista que em muitos momentos, pela proteção fornecida ao autor cômico por parte do rei, Molière não se censurou em aproximar-se do absolutismo. Nada mais oposto ao pensamento de Rousseau em relação à exposição do ridículo para corrigir os vícios.

Porém, continua Molière a expor os motivos de sua comédia mostrar os ridículos de uma parte específica da sociedade:

Se se derem ao trabalho de examinar de boa-fé a minha comédia, verão sem dúvida que minhas intenções são sempre inocentes, e que nela não desejo de modo algum ridicularizar as coisas que devemos reverenciar; que sempre a tratei com todos os cuidados que a delicadeza da matéria requeria, e pus toda minha arte e cuidados em bem distinguir as duas personagens, o hipócrita e o verdadeiro devoto. (MOLIÈRE, 1965, p.231).

novamente, portanto, os vícios atacados através dos ridículos. E ainda, para complementar o raciocínio do autor:

Se a finalidade da comédia é corrigir os vícios dos homens, não vejo por qual razão haveria privilegiados. Estes trazem, para o Estado,

consequências muito mais perigosas do que quaisquer outros; e vimos que o teatro corrige maravilhosamente bem. As melhores injunções de uma moral séria são menos poderosas, o mais das vezes, do que as da sátira; e nada corrige melhor a maioria dos homens do que a caricaturização dos seus defeitos. É atingir o vício em cheio o expô-lo à zombaria de todos. Não nos causa mossa o sermos criticados; mas não se tolera o escárnio. Queremos ser maus; mas não queremos ser ridículos. (MOLIÈRE, 1965, p.232).

A tal peça em questão é de uma maneira tão contundente submetida à censura, tamanhos os inconvenientes para uma parcela da sociedade contemporânea ao autor, que o mesmo se vê na obrigação, para que seu texto possa se levado aos palcos a escrever ao rei e implorar pela sua liberação e por sua vez se submeter ao Antigo regime:

Sire,
Sendo a finalidade da comédia corrigir os homens, divertindo-os, achei que, na tarefa que empreendi, nada tinha de melhor a fazer senão atacar, por caracterizações ridículas, os vícios de meu século; e como a hipocrisia, sem dúvida, é um dos mais comuns, dos mais importunos e dos mais perigosos, pensei, Sire, prestar não pequeno serviço as pessoas honestas de vosso reino, se escrevesse uma comédia que deblaterasse contra os hipócritas, e focalizasse, como é preciso, todas as velhacarias disfarçadas desses falsos moedeiros da devoção, que procuram atrair os homens com um zelo simulado e uma caridade sofisticada. (MOLIÈRE, 1965, p.236-237).

Obviamente os fatos representados em cena, seguindo mesmo a ordem do teatro fornecida por Rousseau, já se encontram verdadeiramente na sociedade, mas de acordo com o pensador, isto não pode se configurar em um motivo para que sejam levadas ao palco, pois isso estimula os aleivosos a sobreporem-se às pessoas de bem e honestas. Pode até mesmo ocorrer, não com muita frequência, que se acusem e se escarneçam dos vícios, o que não é suficiente, pois de fato, nunca estimulam o amor verdadeiro pela virtude.

O que não pode ser deixado de lado é o fato de que por ser o mais brilhante escritor de comédias de seu tempo e não ter encontrado posteriormente qualquer autor capaz de atingir seu nível de excelência, Molière busca estabelecer uma real proposta para o cômico: corrigir os vícios expondo à sociedade os ridículos das pessoas que busca atacar. São mostrados sempre os ridículos extremos de cada personagem em suas respectivas situações. Já Rousseau, em sua teoria estabelece um diálogo com a tese central das comédias de Molière estabelecendo com isso sua contraproposta dos textos

cômicos. Enquanto as teses do comediógrafo são bem vistas pelo pensamento iluminista, as teses do filósofo pretendem estabelecer uma quebra com este mesmo pensamento vigente.

A todo o momento o ideal de Molière é corrigir os vícios expondo os males das pessoas ao riso, ao escárnio, pois, segundo ele, nada pode ser um corretivo melhor do que este: o ridículo à vista. Rousseau, quanto a isso, afirma:

Pode-se, com efeito, dar à cena um aparelhamento mais simples e, na comédia, aproximar o tom do teatro do tom do mundo. Dessa maneira, porém, não se corrigem os males, que apenas se descrevem, e um rosto feio, feio não parece a seu dono. Se queremos corrigi-los pelo exagero ridículo, abandona-se a semelhança com a natureza e o quadro não produz mais efeito. O exagero não torna os objetos odiosos, só os faz ridículos e daí resulta um inconveniente ponderável: de tanto temer os ridículos, os vícios não atemorizam mais e não se poderiam sanar os primeiros sem fomentarem-se os outros. (ROUSSSEAU, 1958, p.354).

Como já realizado com os textos trágicos, Rousseau inicia agora, com as comédias de Molière, um aprofundado estudo da obra deste autor, ressaltando que nem todas as comédias do mesmo estão presentes.

Percebe-se, neste caso, que o pensador preocupa-se, de uma maneira mais consistente com uma fase de obras de Molière, descritas pela estudiosa de teatro Bárbara Heliadora como comédias de caráter, entre as quais as mais representativas são *Don Juan*, *O tartufo*, *O avaro* e finalmente, a mais representativa deste período e comentada por Rousseau, *O misantropo*. Cabe, neste ponto, afirmar que com os escritos críticos de Rousseau sobre a comédia de Molière, é possível uma análise destas obras do ponto de vista do pensador genebrino. Portanto, iniciaremos este estudo dos textos cômicos pelas suas obras consideradas pelos grandes estudiosos como mais representativas e as colocaremos em ordem cronológica de acordo com sua publicação e encenação do período de Luis XIV. Logo em seguida, o mesmo critério será adotado para as obras consideradas de menor importância, porém, sem receberem o caráter de inferiores em sua maioria, embora algumas destas peças em questão sejam de fato apenas pequenas demonstrações de que as grandes obras de Molière devem ser de fato mais respeitadas do que uma parte das demais. Tais análises estarão nos anexos do presente estudo.

3.1 As preciosas ridículas

Esta obra de Molière faz parte do início de seus textos de produção independente, ou seja, sem a grande influência que sofria o teatro francês das grandes peças italianas com a *commedia dell'arte* e as farsas populares embora estas duas manifestações, de acordo com Berretini⁵, estejam presentes em toda a obra molieresca. É uma representação curta, cabendo no espaço de apenas um ato e toda escrita em prosa. Não faz parte das consideradas obras de referência do autor de comédias, mas possui sua importância fundamental entre os escritos do mesmo, pois foi a primeira em que se realizaram as críticas de costumes e por esta razão será a primeira a ser analisada.

Seu enredo é muito simples. A cena se inicia com os personagens La Grange e Du Croisy queixando-se da visita realizada à duas jovens: Magdelon e Cathos, respectivamente filha e sobrinha do bom burguês Gorgibus. As reclamações dos personagens masculinos citados acima é a de que foram muito mal recebidos pelas duas damas, as quais se pretendia a corte para o casamento. Este era o desejo tanto dos dois jovens quanto de Gorgibus. Porém, pelos modos considerados pouco corteses dos dois rapazes, as jovens acabaram por desprezá-los. Desejam visitas de fidalgos cortejadores capazes de introduzi-las na alta vida social.

A vingança é maquinada e La Grange, juntamente com seu companheiro Du Croisy decidem enviar seus criados, homens metidos a pessoas de fino trato, mas que ainda são criados para todos os efeitos, para que passem por corteses habituados nas mais rigorosas aspirações das artes e da moda do período em questão.

É de se esperar que Rousseau não tenha assistido esta peça especificamente, ou que em sua preocupação de comentar veementemente *O misantropo* não tenha percebido este pequeno texto do comediógrafo que também possui um caráter pernicioso.

Os ridículos sofridos não são dirigidos a pessoas de bem desta vez, mas sim a duas moças burguesas que desejam aparentar tudo aquilo que não são e de modo diferente daquele Sr. Jourdain, que pelo menos deseja aprender, mesmo que de maneira incompetente os modos da fidalguia presente no *Burguês fidalgo*, aceitam qualquer besteira como verdade indubitável e aceitam ser enganadas por grandes pedantismos. O que deve ser condenado aqui é pouco citado, que seria de fato os modos pouco

⁵ BERRETINI, Célia. *Dois farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

acessíveis da sociedade abastada, que com delicadezas aos montes é alvo de desejo de todos. Neste ponto, subentende-se um apego à nobreza e a ridicularização dos modos burgueses.

Os criados Mascarille e Jodelet fazem-se passar, a mando de seus patrões por marquês e visconde, necessariamente nesta ordem. Com linguagem rebuscada demonstram falsos conhecimentos o tempo todo e são portadores de péssimo gosto, mas nada disso é suficiente para que as duas moças, desejosas de reconhecimento social a qualquer custo, percebam que estão sendo enganadas. Justamente neste sentido vai a comicidade da obra. Tome-se como exemplo o seguinte diálogo, travado entre um criado que engana e as damas que se permitem enganar. Mascarille recita um poema de sua autoria que de fato é ridículo:

Mascarille: *Oh! oh! com esta eu não contava:*

Enquanto sem pensar no mal eu te fitava,

À sorrelfa teu olhar me furta o coração.

Pega ladrão! pega ladrão! pega ladrão!

Cathos: Ah! meu deus! não poderia ser vazado de maneira mais galante.

Mascarille: Tudo que faço é natural; de pedantismo, nesses versos, nem a sombra...

Magdelon: Entre o pedantismo e eles, há milhares de léguas.

Mascarille: Haveis observado este começo? *Oh! oh!* é qualquer coisa de extraordinário: *oh! oh!* Como um homem que vê claro de repente: *oh! oh!* A surpresa: *oh! oh!*

Magdelon: sim, acho este *oh! oh!* admirável.

Mascarille: Pode parecer insignificante.

Cathos: Ah! meu Deus! que dizeis? Não há dinheiro que compre coisas como esta.

Magdelon: Sem dúvida; preferiria ter criado este *oh! oh!* a todo um poema épico.

Mascarille: Jesus! como tendes o gosto apurado! (MOLIÈRE, 1957, p.26-27).

As chamadas preciosas, neste texto, servem como exemplo do que não deve ser seguido. Vê-se Molière ridicularizar os modos burgueses ao mesmo tempo em que mostra a todos que é quase inalcançável a nobreza. É como se o autor cômico estivesse aderindo aos modos da elite. Neste ponto, Rousseau seria um crítico do autor. Não nos esqueçamos do que nos diz Rousseau no *Discurso sobre a desigualdade* e que foi reforçado por seus estudiosos, na passagem do estado natural para a sociedade civil, o amor-de-si passa a ser amor-próprio. Não mais se valoriza a verdade dos seres, mas preocupa-se em parecer outra coisa muito além do que se é, pois agora existem os

olhares da sociedade a julgar as pessoas e as duas jovens se enquadram completamente neste meio de aparências que deve ser evitado. Mais um claro exemplo de que *As preciosas ridículas* diverge do o raciocínio do pensador de Genebra está na fala do personagem Mascarille, quando já está revelada toda a farsa e o mesmo já foi desmascarado:

Mascarille: Tratar um marquês desta maneira! Aí está o mundo! a menor desgraça faz com que sejamos desprezados pelos que há pouco nos amavam. Vamos, camarada, vamos em busca de fortuna em outro lugar; aqui por estas bandas, percebo que o que vale é a vã aparência, e que nenhuma consideração consegue merecer-lhes a virtude inteiramente nua. (MOLIÈRE, 1957, p.53).

ou então na última fala da peça, proferida por Gorgibus só, na ribalta, como se dissesse contra toda a sociedade: “E vós, que sois a causa de toda esta loucura, quimeras insensatas, perniciosos passatempos de espíritos desocupados, romances, versos, canções, sonetos e sonatas, quisera que vos levasses todos os diabos.”(MOLIÈRE, 1957, p.53). Rousseau e Molière inicialmente já se distanciam.

3.2 A escola de maridos

Esta obra está presente ainda nos primeiros anos de estreia de Molière e é ainda hoje considerada uma das principais criações do autor. É incrivelmente semelhante em alguns termos com sua de fato obra prima *O misantropo*, principalmente no que se refere ao asco pela sociedade e as consequências que se pagam por não admitir o que ocorre em seu seio corrompido. Por estes motivos pode-se claramente ser criado um confronto entre os escritos do autor cômico com as ideias do filósofo estudado no presente momento.

Desta vez temos em representação um personagem deveras sincero e que possui entre suas principais virtudes a honestidade. Justamente por ter em conta estes elementos que deveriam ser admirados por todos é condenado por seus pares. Sganarello não consegue admitir de forma alguma os modismos e as tendências que se pregam por todos e prefere viver à seu modo do que submeter-se a agradar a todos. Não suporta também a falsidade em se admirar as aparências em detrimento do que são os homens em sua verdade, em detrimento de sua própria personalidade. Estes elementos

podem ser notados logo na primeira cena quando, em conversa com seu irmão Aristeu, dotado de pensamento mais próximo ao da sociedade:

Bom, já compreendo; então, não devo me atrever
 A trajar a meu gosto, e tenho por dever
 Rijo, fundamental, sagrado, elementar,
 Obedecer a moda em tudo que ditar.
 Meu venerando irmão, - já que, contando estios,
 Tão venerando sois como são nossos tios, -
 Quereis pois, em resumo, e em honra a tais asneiras,
 Dos jovens cortesãos impingir-me as maneiras,
 E que eu adote, enfim, daqueles animais,
 Os modos, a aparência, e Deus sabe o que mais?
 Devo eu então usar, a moda dessa gente,
 Minúsculo chapéu, do qual seu indigente
 Cerebrozinho escapa e se evapora ao vento?
 E desses imbecis as joias de espavento
 E a cabeleira atroz, de dimensão tão vasta
 Que o rosto o semblante humano lhes devasta?
 Gibão que mal lhes dá do ombro ao sovaco abrigo,
 E gola que lhes cobre até o nobre umbigo?
 Mangas que bebem sopa, à mesa, às refeições,
 E saias a que dão o nome de calções?
 E ornados de montões de fitas os sapatos,
 Que o ar penudo lhes dão dos gansos e dos patos,
 Além dos tais canhões em que, como entre travas,
 Diariamente põem a gemer as pernas escravas?
 Estimaríeis me ver em tão absurdas vestes,
 E é digna de louvor a ideia que tivestes;
 Mas não vou adotar extravagâncias tais,
 Só porque vós, grande asno, em tudo as adotais. (MOLIÈRE, 200-?,
 p.4-5).

Pelo exposto acima, é possível perceber o desapego de Sganarello por elementos sociais e por aparências ilusórias criadas, segundo seu ponto de vista, para agradar pessoas que não ele mesmo. Ressalte-se que o personagem é dotado de senso crítico e percepção aguçada. Não deveria servir como o ridículo ser que provoca risos em todos, mas é exatamente isso a acontecer. O homem real, capaz de defender suas próprias vontades, que não representa, que não mente, que acima de tudo pode por seu caráter acusar a sociedade de ser corrompida, será o que pagará o maior preço, custando neste caso sua honra. Rousseau é firme quando expõe esta mazela ocorrida quase na totalidade das obras de Molière⁶. Presente pelo menos nas peças em que exercitou seu gênio criativo e não sofreu tantas influências de outras obras já existentes.

⁶ ROUSSEAU, J.J. 1958, p. 359-360.

Ocorre que Molière não é culpado apenas por colocar Sganarello com trajes extravagantes e torná-lo um ser antissocial. Para o decorrer da história, os irmãos da primeira discussão foram responsabilizados no passado por assumir a guarda de duas irmãs, ainda meninas, que ficaram na situação da orfandade. Aristeu assumiu a guarda de Leonor e Sganarello a de Isabel. Enquanto o primeiro permitiu a sua menina os ditames da sociedade, o segundo, com o rigor de seu caráter, forneceu à sua uma educação muito rígida, quase beirando o cárcere, não permitindo sua saída de seus aposentos e proibindo quase por completo o contato humano. Talvez por isso Sganarello pudesse ser considerado condenável, mas se pensar-se a fundo nos defeitos do autor cômico retratados por Rousseau, esta seria a tendência natural a ser aplicada pelo personagem. E o que poderia ser condenável em considerar a sociedade um mal de verdade e justamente por esta causa afastar a quem se ama deste aparato de corrupção e de mentiras? Sganarello impinge à Isabel os dissabores da reclusão, mas não é por desejar o seu mal e, sim, o seu bem. Se a sociedade é o maior de todos os vícios, o contato com ela é de qualquer forma abjeto. Mas a mente de uma menina que observa seu tutor como um homem repugnante não é capaz de enxergar o quanto ele pode estar certo e Sganarello sofrerá por isso a consequência com seus castigos de falsidade. Os reais culpados? Todos que o cercam. O ser que deveria servir como referência em sua verdade? Aquele de quem se ri, o enganado, o que é vítima das maiores vergonhas.

Claro que se pode atestar a favor de Molière que pretendia abarcar a mudança de seu tempo, com novos hábitos e condutas. Que pensava na questão feminina. Mas o que pode ser mais humilhante a uma mulher e seu tempo do que expor um homem, seu tutor, ao ridículo e ser vista por todos como aquela que trai a confiança daquele que se importou de verdade com ela? Molière premia com a vitória o lado errado da sociedade. E que lições pode o público ter com isso? A traição é algo normal e praticável, sobretudo quando aquele que é traído não for capaz de respeitar os hábitos tão hipócritas e mercenários seguidos por todos.

Quanto a peça, segue do modo descrito a seguir. Sganarello pretende desposar Isabel, o que por completo desagrade a própria. Rapidamente traça seus planos para que se consume o himeneu e para que Isabel seja isolada de todos. Neste ponto é que entra Valério, jovem que se apaixona cegamente por aquela a quem Sganarello destina a ser sua esposa. Esta, por sua vez, trama um plano para livrar-se daquele que considera seu carrasco e casar-se com seu enamorado Valério. Chegam a vez dos ridículos passados por Sganarello. Sem a sua percepção, pois por acreditar que seus métodos são os mais

produtivos na educação de uma moça, é vítima dos dois amantes e serve o tempo todo como um verdadeiro menino de recados para aqueles.

Isabel informa Sganarello dos infortúnios de ser seguida e cortejada por um certo rapaz de nome Valério. O personagem central segue as informações inocentemente sem perceber o quanto é malvada a maquinação da jovem. Decide, portanto, ir ter com Valério em sua casa para proclamar as virtudes de sua pequena moça e defender sua honra, pois a mesma sente-se falsamente aviltada por tal atitude. Porém, Valério é alertado por seu criado e consegue perceber os recados nas entrelinhas ditas por Sganarello. Pronto, as sequencias de exposições ao escárnio da platéia começam. Notem-se bem estes dizeres do personagem central da comédia ditas ao seu possível concorrente Valério:

Sim; como jovem de bem,
 Criada desde a infância em meu austero lar,
 Em que adquiriu do bem um senso modelar,
 E vendo sempre em mim, a quem adora, escudo
 Contra o mundo e os ardis dos maus, contou-me tudo.
 E, na repulsa ingênua aos galanteios parvos,
 Ainda me encarregou de vir logo avisar-vos,
 De que seu coração, ultrajado em excesso,
 Não desconhece o ardor do qual estais possesso;
 Que vos leu na pupila a confissão de sobra
 E percebeu mui bem toda a sutil manobra;
 Que inútil, pois, seria explicar mais amiúde
 Um sentimento audaz, que lhe ultraja a virtude
 E representa, além do mais, também ao culto
 Que me dedica a dama, um verdadeiro insulto. (MOLIÈRE, 200-?, p.36-37).

Como já afirmado, Valério percebeu que a moça correspondia seus olhares e amores. A trama estava tão bem arquitetada por Isabel que Sganarello tola mente se regozija de ser o único em vida de sua futura esposa e que toda esta fidelidade tem como causa a rígida educação fornecida por ele próprio.

No retorno de Sganarello para sua casa, a fim de colocar Isabel a parte de tudo o que se passou, a mesma está divagando só e sua fala, que prova suas intenções perversas é a seguinte:

Receio que este amante, em seu sonho entretido,
 Do aviso que mandei não perceba o sentido;
 E vou, do cativo em que me agito presa,
 Tentar outro sinal que lhe dê mais certeza. (MOLIÈRE, 200-?, p.39).

Ou seja, os planos para que Valério perceba sua paixão correspondida irão continuar, bem como os ridículos vergonhosos passados por Sganarello, o único personagem honesto de toda a cena. Para confirmar seu intuito de tornar Valério ciente, Isabel afirma terem atirado pela janela uma caixa de metal contendo uma carta de Valério, que estava lacrada. Isso seria uma afronta à sua honra, afirma a jovem, esperando que Sganarello, em toda a sua simplicidade, devolva o tal presente ao rapaz. Quando o traído decide abrir o lacre da minuta para obter conhecimento, logo é advertido por Isabel para que não faça isso, afinal, nada poderia desonrar ainda mais uma jovem tão pura do que buscar ter conhecimento dos galanteios do rapaz. Sganarello, por sua vez, lhe dá razão e novamente se orgulha de ter uma futura esposa tão fiel e que o idolatra desta maneira. Obviamente, a tal carta havia sido escrita por Isabel e mais uma vez o homem verdadeiro é motivo de risos.

Após ler a carta entregue por Sganarello e ter, desta vez, a confirmação dos recados anteriores de Isabel, Valério toma a decisão de delicadamente solicitar ao seu rival que transmita um recado à Isabel em seu nome, utilizando-se, por sua vez, da ingenuidade do homem traído:

Desapareço, embora
 Ainda almeje um favor, o único que implora
 Este amante infeliz, de cuja desventura
 - Que nunca teve igual, que é presente e futura –
 Sois vós o causador; e d'alma eu vos conjuro
 A dizer a Isabel: nunca houve amor mais puro
 Do que esse que por ela arde intenso em meu peito,
 Que é todo devoção, veneração, respeito;
 E que jamais cismou, sequer por um segundo,
 Em ofender-lhe a honra esse amor tão profundo.
 Tivesse eu o poder, meu mais ardente voto
 Seria me tornar seu cõnjuge devoto;
 Mas vejo que o destino, em vós, a quem já ama,
 Cruel embargo opôs a minha justa chama. (MOLIÈRE, 200-?, p.49).

e ainda:

Mas não deve crer, por mais que o mundo faça,
 Que eu jamais lhe esqueço o suave encanto, a graça;
 Que por cruel que seja a decisão da sorte,
 Minha sina é amá-la, e amá-la até a morte;
 E nada poderia obstar meu puro instinto,
 A não ser um rival tão nobre e tão distinto. (MOLIÈRE, 200-?, p.50).

O recado é transmitido literalmente, pois Sganarello é retratado pelo comediógrafo como um ser capaz de ter piedade do rapaz, o que torna sua postura ainda mais risível. Porém, a falsidade maior é exposta por Isabel no retorno de seu algoz. Afirma que a piedade neste caso é infame, pois o tal rapaz é desejoso de raptá-la. A decisão de Sganarello é novamente ir ter com o rapaz para tirar-lhe satisfações e, mais uma vez, os planos de Isabel dão certo, pois seu tutor informa ser contra tal atitude e que se oporá com empenho à empreitada do citado rapto. Valério, astuto, percebe novamente os recados de Isabel. A decisão é casarem-se às escondidas, para que Sganarello seja incapaz de perceber que é enganado pelos dois.

Valério exige ouvir de Isabel os pronunciamentos da mesma para que não corra o risco de ser enganado por Sganarello e este, por sua extrema confiança na jovem leva seu rival para sua casa. Isabel finge-se indignada e por falas sempre de duplo sentido, deixa ainda mais evidente estar também apaixonada por Valério. Sganarello crê que todas as frases de amor que são proferidas pela moça são dirigidas a ele e faz papel de bobo outra vez, até que, com o intuito de mostrar a decisão de quem é de fato portador de seu coração, Isabel abraça Sganarello e por suas costas dá a mão a beijar à Valério. Agora, basta que este não fuja ao plano de enganar o tutor.

No último ato, Isabel, contra as ordens de seu tutor vaga pela casa pretendendo fugir para tornar-se esposa de Valério, mas para atrapalhar seus planos, Sganarello a flagra e questiona tal postura. Obviamente, Molière não permitiria que sua obra terminasse sem expor o personagem principal ao principal escárnio, para isso deve envergonhá-lo como ainda não havia feito antes.

Isabel, ao ser flagrada, afirma ter trancado em seu quarto a irmã Leonor, pois esta estaria apaixonada por Valério e sabendo das intenções do rapaz, deseja se passar por Isabel para que o mesmo a rapte e possam casar-se. Sganarello acredita em tal farsa e pede que Isabel retire a irmã de seu aposento, pois esta mácula não deve manchar o lar austero. Isabel volta para seu quarto e sai fantasiada com um véu, para que Sganarello não perceba ser ela mesma e não sua irmã. Entra na casa de Valério e lá permanece oculta. Para amplificar o ridículo ao qual é exposto o traído, Molière não se esquece de colocá-lo a anunciar a todos, inclusive a seu irmão os acontecimentos, acreditando de fato que a mulher na casa de Valério é Leonor.

Molière é muito cruel ao expor sua criação desta forma. Ao descobrir ter sido vilmente enganado, Sganarello termina por decepcionar-se com o sexo feminino em geral e sai de cena escarnecido pelo público. Ou seja, o único personagem que mereceria palmas por sua moral, é o único motivo de risos e, todos aqueles que deveriam ser punidos por suas atrocidades contra um ser humano de valor são considerados os heróis da encenação.⁷

3.3 Escola de mulheres e A crítica da escola de mulheres

Um grande feito molieresco é esta obra em questão. Mais uma vez não mostra em cena apenas reles títeres, mas fundamenta moralmente suas personagens, fazendo com isso uma espécie de embaraço social que gerou muitas críticas ao autor, que para rebatê-las, escreveu logo em seguida uma crítica, uma réplica aos seus detratores.

O enredo é bastante simples, mas capaz de fazer os mais escondidos risos soarem como alarmes aos ouvidos de Rousseau⁸. O personagem principal é Arnolfo, sempre muito preocupado em fazer que todos riam às custas dos homens casados que recebem de presente de suas esposas a traição. Logo ao início da obra, isso fica evidente em sua conversa com Crisaldo, personagem que tenta alertar seu amigo a não finalizar seu intento, que é o himeneu. Isto ocorre por precaução, pois é muito arriscado um homem que sempre se diverte com as tragédias familiares de seus semelhantes seja o próximo a sofrer com os mesmos males e por conseguinte seja perturbado por todos aqueles que foram suas vítimas.

Porém, para que não ocorra o risco de sofrer tal agrura, Arnolfo já foi precavido desde tempos remotos. Anos atrás adotou uma pequena menina sem pais com a intenção de torná-la sua esposa. E para que não corresse o mesmo risco de seus contemporâneos decidiu educá-la desde aquela época para que fosse desprovida de inteligência e mantivesse a ingenuidade infantil, com isso, de forma alguma seria por ela traído. Nas palavras incutidas na boca de Arnolfo pelo autor:

Caso com uma tola para não bancar o tolo. Acredito, à fé em Deus, que a sua é uma mulher sagaz; mas uma mulher esperta é mau

⁷ Rousseau nos afirma sobre a inversão de valores morais nas comédias de Molière que sua preocupação “está em por no ridículo a bondade e a simplicidade, e de colocar a astúcia e a mentira no lado por que se tem interesse.”1958, p.359.

⁸ ROUSSEAU, 1958, p.360.

presságio; eu sei o que custou a alguns casarem com mulheres cheias de talento; me caso com uma intelectual, interessada apenas em conversas de alcova, escrevendo maravilhas em prosa e verso, frequentada por marqueses e gente de espírito, e fico sendo apenas o marido de madame, discreto a um canto, como um santo sem crentes. Não, não, agradeço esses espíritos cheios de sutilezas. Mulher que escreve sabe mais do que é preciso. Pretendo que a minha seja bastante opaca para não saber nem mesmo o que é uma rima. E, quando estiver jogando o *corbillon* e alguém perguntar, ao chegar a vez dela: “Que botamos agora na panela?”, ela ao invés de, como as outras, dar uma resposta brilhante e maliciosa, responda, muito simples: “Um pouco de batata!” Em suma, desejo uma mulher de extrema ignorância. Que já seja demais ela saber rezar, me amar, cozer, bordar! (MOLIÈRE, 1997, p. 10 – 11).

O caso é que Arnolfo mantém exatamente nestas condições sua jovem Inês. Proibida com contato com o mundo externo e obrigada a fazer as vontades de seu senhor. Nestas situações garantidas Arnolfo sente-se muito bem e muito confortável, pois está seguro em suas convicções e não percebe Inês capaz de realizar qualquer ato que possa enfeitar sua testa, segundo a fala do mesmo. Acontece que em seu caminho surge Horácio, filho de um grande amigo seu que não vê há muito tempo. Rapaz muito bem apessoado e com a ingenuidade de acreditar ser seu interlocutor um amigo real, confessa-lha estar galanteando uma jovem por quem se apaixonou. Arnolfo, querendo saber mais sobre o caso, descobre que a moça é de fato Inês.

HORÁCIO: O senhor bem sabe que nessas ocasiões, se a coisa transpira, estamos perdidos. Lhe confesso com total franqueza que meu coração foi literalmente estraçalhado por uma bela jovem que vive aqui. Mas minhas manobras foram tão felizes que logo consegui lhe ser apresentado e ter um doce acesso ao próprio aposento em que ela dorme. Sem querer me gabar, e sem injuriá-la, eu posso lhe dizer que as coisas já vão mais longe do que eu sonharia...

ARNOLFO: (*Rindo*): E ela é...?

HORÁCIO (*Apontando para casa de Inês*): Uma coisinha linda que vive naquela casa ali, da qual se vê um pedaço do muro avermelhado. Simples; na verdade, de uma simplicidade sem igual. Condenada a viver como vive pela estupidez sem paralelo de um grosseirão que a afasta de qualquer contato com o mundo. Mas, ao mantê-la assim, ignorante, ele faz brilhar mil outros atrativos capazes de enlouquecer um homem. (MOLIÈRE, 1997, p.21 -22).

A surpresa de Arnolfo foi imensa e decide imediatamente questionar Inês, que por sua ingenuidade não é capaz de mentir e sem qualquer rodeio admite ter recebido as visitas de um jovem em seu quarto e apreciado muito seus discursos. Logo se põe a explicar as causas de tal assentimento a seu tutor. Cumprimentou um jovem (Horácio),

que passava pela rua enquanto a jovem costurava em sua varanda. No dia seguinte, procurou-a uma senhora afirmando que havia incendiado o coração daquele jovem. A inocência da jovem é tamanha que passou a acreditar e afirmar que alguma coisa maligna saía de seus olhos, ao que a senhora confirmou. Inês foi informada de que o jovem em situação deplorável se encontrava e sua única salvação seria recebê-lo a fim de que o mesmo melhorasse. Por pura bondade, portanto, a jovem aceitou tais visitas. Obviamente, nestas visitas, Horácio se aproveitava da situação e declarava todo seu amor. Inês, observando a beleza do jovem e toda a sua delicadeza nas palavras e atitudes, passa a descobrir os princípios do amor e deseja casar-se, para ter estas sensações todos os dias, para o desespero de Arnolfo.

Mas, como ele se faz senhor da jovem novamente dita as regras para sua pretendida. Instrui Inês a receber os afetos do jovem a base de pedradas de sua varanda, ao que a jovem se vê obrigada a fazer. Mas o plano não ocorreu como o esperado, pois a jovem começou a aprender na tal escola do título, onde o amor puro é o professor:

ARNOLFO: A pedra, é claro, o deixou tonto; mas não creio que vá fazer com que desista.

HORÁCIO: Mas evidente! E eu compreendi imediatamente que nosso homem estava lá e que era ele quem conduzia tudo, oculto em algum lugar. Mas o que mais me surpreendeu, e vai deixá-lo também boquiaberto, foi um outro incidente que passo a lhe contar: um golpe de audácia de minha jovem amada que, juro, ninguém esperaria da ingenuidade dela. Não se pode negar, o amor é um mestre: o que nunca soubemos, nos ensina num instante; o que jamais pensamos ser, viramos num momento. O que é natural em nós, transforma-se tão depressa que a impressão que temos é de ver milagres. Num instante faz um avaro virar em liberal, um poltrão em valente, um grosseiro em gentil. Torna ligeira alma mais pesada e dá esperteza à alma mais ingênua. Esse último milagre aconteceu com Inês, pois gritando furiosa da janela: “vai embora, não quero nunca mais suas visitas; já sei suas conversas e aí vai minha resposta”, ela que me atirou aquela pedra espantosa de que lhe falei. Só que quando caiu a meus pés vinha embrulhada num bilhete. Nunca vi um bilhete tão bem ajustado com um recado e uma pedrada. Não o surpreende uma ação tão hábil? Não está de acordo que o amor aguça o espírito? Alguém pode negar que as chamas da paixão tem um efeito inacreditável sobre a ação humana? Que diz o senhor do golpe e do bilhete? Não está embasbacado com a argúcia desse espírito? Não acha engraçadíssima a figura ridícula que o nosso personagem compõe na história toda? Fala! (MOLIÈRE, 1997, p.50-51).

Tais são as tramoias realizadas por Horácio e pela aparentemente ingênua Inês. Aparentemente, pois toda a platéia crê nesta suposta ingenuidade por parte da moça

quando na verdade o ingênuo é Arnolfo, seu protetor, que não pode ser avaliado em suas atitudes com os olhos de nosso tempo, mas deve ser avaliado com os do período de seu criador cômico. Qual é o grande problema de desejar-se uma mulher fiel e leal para o matrimônio? Não deixemos de lado o fato de que Arnolfo não conheceu esta moça ao acaso, mas tirou-a de uma infância na orfandade e por amor próprio e também dedicado a ela é que tomou as atitudes que tomou. O personagem não pode ser julgado sozinho. Apresenta um comportamento desonroso ao infligir à jovem todo o seu ideal de esposa perfeita, mas sim por fazer chacota aos demais homens de seu convívio. Mas mesmo que se o considere culpado, nada pode ser mais digno de castigo do que uma mulher que deve toda a sua vida ao homem que a protege e ainda assim o engana. Porém, Molière não erra quando inspirado pega sua pena e se coloca a criar. É preciso agradecer a quem pagou para assistir e a piada sempre possui um alvo. Neste caso o alvo é o menos culpado de todos, mas é por suas trapalhadas, representadas pelo próprio autor, de caráter sempre histriônico em suas atuações, de quem se ri aos borbotões.

Prova da incapacidade de ser mal do personagem Arnolfo é exposto em sua fala dirigida à sua amada, quando o mesmo se rende em absoluto e até mesmo conforma-se em adquirir uma personalidade de liberalidade perante a jovem:

Oh, minha queridinha, é só você querer. Escuta meus suspiros de amor, contempla este olhar moribundo, examina toda a minha pessoa e logo esquecerá esse pobre fedelho e o amor que lhe dedica. Deve ter lançado em você algum feitiço. Comigo será mil vezes mais feliz. O que você gostaria de ser é livre e elegante; prometo realizar seus desejos sempre. Vou mimá-la dia e noite, abraçá-la, eu a beijarei sem cessar. Eu a devorarei! E deixarei que você se comporte como bem entender. Pra dizer tudo, nunca hei de entrar nos teus particulares. (*À parte, baixo.*) – Até que extremos a paixão nos leva! (*Alto.*) – Em suma: nada igualará meu amor. Que prova você exige que eu lhe dê, ingrata? Quer me ver chorando? Que eu me esbofeteie? Que arranque de mim mesmo um tufo de cabelos? Que me mate? Vamos, diz o que quer! Estou pronto, perversa, a lhe provar a minha paixão. (MOLIÈRE, 1997, p.82-83).

Mas a jovem, que como sugere o título da peça, aprendeu as artimanhas do mundo por meio do puro amor, a verdadeira escola de mulheres, não é capaz de sensibilizar-se com a devoção de seu protetor e prefere seu amante, mesmo tendo em sua consciência todas as cargas assumidas por Arnolfo no decorrer de sua vida. Por falar neste detalhe, fica evidente que as zombarias do personagem central dos maridos traídos eram parte de uma vida inteira dedicada exclusivamente a uma única mulher. Qual

devoção poderia ser mais admirada do que esta? Onde se encontraria sentimento mais puro, que cegado por seus próprios objetivos, é incapaz de perceber o mal que pode causar a outras pessoas? Mas agora se pode perguntar: qual tipo de erro a peça de Molière pretende corrigir?⁹ O que ela demonstra de fato não é a percepção de Arnolfo do seu grande erro e nem mesmo visa com que esta possa corrigi-lo, pois como dito na citação acima, quando o reparo tende a ser feito, já é tarde demais. Mas tornar seu comportamento poeticamente grotesco e ridículo é fundamental para os aplausos do final e o conseqüente sucesso da representação. Arnolfo é punido. A mulher a qual dedicou todos os seus esforços e sua vida escolhe um galanteador.

Ocorre que a representação do texto não desagradou ao povo em geral, que poderia rir ostensivamente às custas de outros, porém, determinadas parcelas da sociedade em questão sentiram-se profundamente ofendidas, não pelos fatos observados à luz dos pensamentos de Rousseau, mas sim por não concordarem com o grande sucesso alcançado por um simples saltimbanco. Nas palavras de Rónai:

Como um vulgar palhaço podia permitir-se criticar os costumes e ridicularizar representantes de classes sociais respeitáveis? Seus adversários, entre eles seus concorrentes – os atores e os autores da companhia que ocupava o palco do Palácio de Bourbon – não tardaram a agredi-lo. Censuravam-no por seus plágios, pelo que o enredo e, especialmente, o desfecho tinham de artificial, pela repetição excessiva do mesmo motivo(Horácio e Agnes revelando um após outro os seus planos a Arnolfo), pelo comprimento excessivo das narrativas de Horácio em casa de seu rival.(RÓNAI, 1981, p.23).

Nenhuma crítica moral como as realizadas por Rousseau, apenas críticas fundadas em técnicas teatrais motivadas por inveja do autor da peça. Porém, por conta destas rasas críticas, Molière busca uma maneira de atingir diretamente seus detratores. Isso ocorre por meio de outra pequena e pouco representativa comédia do grande teatro molieresco: *A crítica da escola de mulheres*. Novamente algo pernicioso e com um alvo muito específico, porém, incapaz de agradar ao grande público por ser dirigida exclusivamente aos seus inimigos, pertencentes a uma camada privilegiada de sua sociedade.

No texto é mostrada uma discussão das realizadas comumente nos salões e, enquanto Molière mesmo representava seus detratores, ridicularizando-os

⁹ ‘Vêde como, para multiplicar suas graças, esse homem perturba a ordem da sociedade’, é o que diz Rousseau sobre a ordem seguida nas representações sobre Molière. 1958, p.360.

profundamente, refutava uma a uma todas as acusações feitas contra seu texto anterior.

3.4 O tartufo ou O impostor

Estudemos, neste momento, a obra *O Tartufo ou O impostor*, texto onde Molière acredita ter feito uma contundente crítica aos hipócritas religiosos, mas sem perder de vista o fato que Rousseau possui para si uma perspectiva absolutamente distinta da crença do comediógrafo, que acredita corrigir vícios por meio do teatro. Sabemos que para o pensador o teatro é incapaz e ineficiente para alterar a forma de hábito do público e, neste caso específico da comédia, a cena, além de não corrigir de forma alguma os costumes viciosos, pode mudá-los para pior.¹⁰

Na comédia em questão nos são apresentados Orgon e Elmire, o casal mais velho. Orgon é um devoto religioso, depreende-se que possui crença cristã, pois pratica sua fé caritativamente cedendo o conforto de seu lar para Tartufo, do qual se falará mais tarde. Sua esposa Elmire é compassiva aos seus padecimentos porém sem o mesmo fervor religioso, fato que serve para tornar o personagem de seu marido em determinado ponto da peça o mais ridículo possível. Temos ainda Mariane, filha do casal descrito acima, enamorada de Valère, que pretende desposá-la. Até esta descrição tudo bem está. Ocorre que não se pode esquecer o já citado Tartufo¹¹, um falso devoto ao qual é destinada como esposa por Orgon sua filha Mariane, que obviamente detesta esta imposição e recusa-se a aceitá-la, preferindo o convento ao padecimento de não passar seus dias com Valère.

Orgon é o típico ser moralmente admirável. Possui uma fé inabalável, ao ponto de compartilhar sua morada com Tartufo, homem que retirou da miséria, por nutrir por este um imensurável respeito, fato que torna este ser ao invés de um exemplo a ser seguido, em um personagem ridículo, enaltecendo, desta forma, a teoria de Rousseau sobre a inversão de valores morais. Coloca Tartufo acima de qualquer membro de sua família. Isto é evidente em sua fala referindo-se ao falso religioso quando o caráter do mesmo é posto em dúvida:

¹⁰ ROUSSEAU, 1958, p.349.

¹¹ Em nota de Robert Jouanny: “Donde tirou Molière a ideia desse nome tão admirável? Cita-se um panfleto de 1609, onde Tartufo parece significar mentiroso, charlatão. Costuma-se associar esse nome à palavra arcaica *truffer* (enganar).” Página 241 da edição de 1965 da difusão Européia do Livro, volume II.

ORGON: Meu irmão, você ficaria encantado se o conhecesse e seu encantamento nunca mais acabaria. É um homem... que... ah! um homem... enfim um homem! que age conforme fala, goza de paz profunda e como que da estrumeira olha para todo o mundo. Sinto-me outro depois que converso com ele. Ele me ensina a não ter afeição por nada e afasta minha alma de todas as amizades; e eu veria morrer irmão, filhos, mãe, esposa, sem me preocupar a mínima com isto. (MOLIÈRE, 1965, p. 253).

Mal sabe Orgon que o homem retirado por ele da miséria e trazido para sua casa, na obscuridade, aproveita-se de sua boa vontade para apoderar-se de todos os seus bens e flerta com sua esposa Elmire. Toda esta farsa promovida por Tartufo ocorre dentro de um único espaço: a casa de Orgon. Todos os fatos da falsidade são promovidos bem às vistas do proprietário do imóvel, que apesar de alertado a todos os instantes por sua família e seus criados, não oferece nenhum tipo de resistência para Tartufo e passa a considerar todos ao seu redor como pessoas desprovidas de senso moral e as acusa de desejarem o mal para seu tão querido protegido, fator, que em sua mente, é causado pelo ciúme e pela inveja.

Os ridículos promovidos por Orgon são expostos a cada cena à platéia, que com toda a certeza, no período de sua temporada, devia rir muito às custas da pureza absurda de um homem de bem. Esta pureza é tão intensa que todos passam a se voltar contra as decisões de Orgon: primeiro de abrigar um hipócrita religioso capaz de destruir uma família e considerá-lo mais importante do que todos e segundo o de entregar sua filha Mariane em casamento para seu protegido, deixando de lado seu enamoramento por Valère.

Orgon tem tamanha confiança naquele que o usurpa que sem sentir o peso de suas drásticas escolhas, em um momento de revolta contra todos que buscam alertá-lo, confecciona um documento, lavra-o em um escrivão, para que todos os seus bens, inclusive a casa em que habita e que serve de abrigo à Tartufo, sejam transferidos para este.

Para provar a falsidade de Tartufo, a família de Orgon projeta um último plano. Visam mostrar aos olhos de Orgon, para que não sobre dúvidas, as mentiras de Tartufo. Elmire, consciente do desejo de Tartufo por ela, pede para que Orgon esconda-se debaixo de uma mesa e que suporte ouvir tudo até o final, para que não restem dúvidas de seus erros, expondo-o ao ridículo mais uma vez. Tartufo é chamado ao aposento onde se encontra escondido Orgon para que possa livremente conversar e tentar conquistar Elmire.

Obviamente, não será transcrita toda a ação na qual se desenrola o diálogo entre Elmire e Tartufo com Orgon escondido, o que seria o ideal, mas para que ocorra uma melhor compreensão dos termos, algumas falas de Tartufo podem ser expostas.

Por exemplo, quando Elmire diz ceder à paixão de Tartufo e ao mesmo tempo estar apaixonada. Obtém como resposta uma cobrança como garantia da verdade de suas palavras, tudo aos ouvidos de seu marido Orgon:

se devo explicar-me com a senhora com toda a liberdade, não me fiarei em palavras tão doces, sem que um pouco dos seus favores, pelos quais tanto suspiro, venha assegurar-me de tudo quanto puderem dizer-me, implantando-me na alma fé constante nas bondades encantadoras que acaba de dispensar-me. (MOLIÈRE, 1965, p.301)

e ainda na insistência quando afirma Tartufo: “não acreditarei em nada, minha senhora, antes que tenha sabido convencer meu amor com realidades.”(MOLIÈRE, 1965, p.302).

Elmire, com muita astúcia, leva Tartufo a negar os preceitos divinos que sempre pregara aos olhos e ouvidos de Orgon, pois percebe o hipócrita imerso no desejo. Pergunta sobre o pecado que estariam prestes a cometer e ouve como resposta:

Posso dissipar-lhe esses temores ridículos, minha senhora, pois conheço a arte de afastar os escrúpulos. De fato, o Céu proíbe certos contentamentos; (*é um celerado que fala*) mas sempre se acha uma maneira de acomodar; conforme necessidades diversas, existe uma ciência destinada a entender os liames de nossa consciência e retificar o mal da ação com a pureza da intenção. Saberemos revelar-lhe esses segredos, minha senhora; tem somente de se deixar levar. Satisfaça-me o desejo e não tenha receio: respondo-lhe por tudo, e assumo todo o mal.(MOLIÈRE, 1965, p.302-303)

ainda tentando persuadir sua presa, Tartufo utiliza um argumento para que possam usufruir deste momento e para que todos permaneçam na ignorância de tal acontecimento: “Enfim, é fácil destruir seu escrúpulo: posso garantir-lhe um segredo absoluto; o mal está apenas no escândalo que se faz; este é que faz o mal e não é pecar fazê-lo em silêncio.”(MOLIÈRE, 1965, p.303).

Todas estas frases são proferidas com Orgon, o enganado, escondido embaixo da mesa onde se dá tal diálogo. O ridículo pelo qual passa, imaginando-o fazendo expressões tão ridículas quanto sua situação é lastimável, pois sabe-se que é um bom homem e que foi profundamente enganado por quem confiava mais do que seus filhos e sua esposa e para quem cedeu toda sua vida, incluindo seus bens e sua única filha.

Porém, o fim de sua paciência esgota-se quando Elmire conduz Tartufo a dizer as seguintes palavras a respeito de seu marido:

Que necessidade tem ele da precaução que a senhora toma? Cá entre nós, trata-se de um sujeito que se pode levar pelo nariz; é capaz de vangloriar-se de todos os nossos colóquios e eu o pus em condições de ver tudo sem acreditar em nada. (MOLIÈRE, 1965, p.304)

Finalmente a revolta de Orgon se manifesta, mas já é tarde demais. Seus bens são de Tartufo agora, e inversamente à ordem de que o hipócrita se retire, quem precisa sair da casa é Orgon com sua família.

Trata-se de uma comédia que sofreu certas censuras por parte de religiosos levando seu autor a fazer insistentes pedidos ao rei francês para que pudesse ser representada. Por estes motivos seu final deve necessariamente ser feliz. Quando Orgon e seus familiares são expulsos formalmente de sua morada, o rei intervém e ordena que se aprisione Tartufo, há muito procurado, permitindo, assim, que tudo termine bem.

O final feliz não é capaz, de acordo com Rousseau, de transformar os maus em bons. Como já dito antes, o teatro é incapaz de purificar os homens.¹² Já se riu muito, nesta peça, da simplicidade da crença de Orgon. O personagem interessante é astuto e moralmente pérfido, é ele que transtorna a mente de um ser que lhe deu abrigo e confiança e sem ele a encenação seria um fiasco. É preciso, na comédia de Molière analisada que alguém sofra, é uma pena que o sofredor não é, no decorrer de todo o texto, o hipócrita, mas sim o puro. Rousseau nos diz em sua Carta que “a honra dos aplausos muito raramente cabe ao mais estimável e quase sempre cabe ao mais esperto.” (1958, p.360).

O caráter vicioso de Tartufo é um instrumento para o sucesso da peça e para que o autor possa usufruir mais uma representação bem acolhida. Enquanto isso, o que é motivo de risos e escárnio são os seres de coração puro como Orgon. De acordo com o pensamento de Rousseau este é um exemplo que não pode influenciar o público presente para alterar seus costumes para o bem, mas se ocorrer qualquer tipo de modificação de hábitos, será necessariamente para pior, ou para a solidificação dos

¹² “o efeito geral do espetáculo está em reforçar o caráter nacional, aumentar as tendências naturais e dar uma nova energia a todas as paixões. Nesse sentido, pareceria que tal efeito, limitando-se a acompanhar e não a mudar os costumes estabelecidos, a comédia seria boa para os bons e má para os maus.” ROUSSEAU, 1958, p.349.

vícios já anteriormente arraigados entre a população, de onde Molière retirou os elementos de seu texto.

3.5 Don Juan – O convidado de pedra

De acordo com Barbara Heliodora¹³, a peça *Don Juan – O convidado de pedra*, foi, em seu tempo, acusada de obscenidade, mas ainda assim proibida de ser censurada pelo rei francês.

É uma pena que sobre este texto específico Rousseau tenha se calado. Até mesmo é estranho que sobre tamanha afronta ao seu raciocínio em relação ao teatro não existam palavras de desacordo e tampouco de acordo com a peça em questão. Porém, seguindo os trajetos postulados pelo pensador contra os ditames da comédia bem como contra as crenças iluministas em um ideal de mudança de hábitos por meio dos textos para fazer rir, torna-se além de possível, viável analisar a obra de Molière citada.

Nas já citadas palavras de Rousseau, o teatro de Molière tem o cuidado de ridicularizar a bondade e a simplicidade. Em outras palavras, nos mostra sempre como os astutos é que possuem belas palavras e através delas conquistam a estima do público. Em seu teatro as “pessoas de bem são somente pessoas que falam, seus corruptos são pessoas que agem e a quem os mais brilhantes sucessos favorecem com mais frequência”. (ROUSSEAU, 1958, p.359 – 360). É exatamente isso que se observa em *Don Juan*, um homem possuidor de quantidades respeitáveis de dinheiro, mas que em termos de moral não possui nem um resquício de comportamento bom.

No primeiro ato da peça tem-se o personagem central que recebe por nome o título do texto demonstrando claramente ser um canalha esclarecido. É um homem casado que por onde passa não deixa de lado qualquer tipo de paixão despertada por uma bela mulher. Seu surgimento em cena vem justamente atrapalhar o diálogo que se dá entre Leporelo, seu criado, e Gusmão, o criado de sua esposa, Dona Elvira. Tal conversa entre os servidores ocorre pois Dona Elvira encontra-se à procura de seu marido, que às pressas se ausentou de sua presença - em termos mais cabíveis, fugiu de sua casa para sentir-se livre em novas aventuras amorosas, que são tão perversas com as pessoas envolvidas quanto se possa imaginar. Don Juan é o homem que jamais seria aceito passivamente em uma sociedade que cultiva o bem estar de todos e uma

¹³ HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

convivência pacífica. É um ser desprovido de qualquer bom costume e de qualquer senso moral, em resumo, um homem abjeto, mas que possui como palavras, quando ouve seus hábitos postos em dúvida por seu criado as seguintes:

Não diga! Você pretende que uma pessoa se ligue definitivamente a um só objeto de paixão, como se fosse o único existente? Depois disso renunciar ao mundo – ficar cego para todas as outras formosuras? Bela coisa, sem dúvida, uma pessoa em plena juventude enterrar-se para sempre na cova de uma sedução, morto para todas as belezas do mundo em forma de mulher. Tudo em nome de uma honra artificial que chama fidelidade? Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos medíocres. Todas as belas têm direito a um instante de nosso encantamento. E a fortuna de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de estremecer nosso coração. (MOLIÈRE, 1997, p. 15).¹⁴

Este, apesar de grande, é apenas em parte mínima toda a fala de Don Juan, sempre defendendo a infidelidade com os mais belos termos. Perceba-se a oratória que Molière preocupou-se em dotar seu personagem central. Belas palavras são capazes, neste caso, de realizar uma espécie de inversão moral na mente dos espectadores. Rousseau não se cansa de informar que o teatro deste autor cômico é uma escola para os vícios, vê-se, agora, as palavras do filósofo aplicadas naquele que busca criticar.

Em todos os momentos Don Juan encontra uma forma para se safar de alguma circunstância em que se percebe prejudicado e assim vai tornando todas as outras personagens seres dos quais se ri, faz todos eles de tolos, mesmo que sejam os mais bem intencionados seres. Para Don Juan, não existem limites, todos são alvos de seus mais incoerentes desejos e de suas mais sujas ações. E enquanto faz uso de belas palavras encaixadas em belas máximas justificando a infidelidade, os outros personagens, em sua maioria admiráveis pelo bom uso da moral, apenas falam vazios, tanto para Don Juan quanto pra todo o público, como não se permite esquecer Rousseau (1958, p.359).

Não se pode negar que Don Juan seja cômico, mas sua comicidade está em imputar o escárnio em cena às outras personagens, que como já dito anteriormente, são boas. Molière, não permitindo que Rousseau passe por mentiroso em sua minuta sobre os espetáculos, deixa evidente que boas pessoas são caçadas enquanto o mau é recompensado com o prazer de seus romances. Mais uma vez uma demonstração de que se o teatro cômico possui o poder de transformar o público em toda a sua abrangência, pode transformá-lo apenas para pior. Veja-se, por exemplo, a fala de Don Juan quando é

¹⁴ A edição utilizada nesta obra de Molière é traduzida por Millôr Fernandes e foi lançada pela editora L&PM.

encontrado por sua ainda esposa Dona Elvira e coloca nela a culpa de suas traições, fazendo-a passar por uma personagem que pode servir de ferramenta para o riso da platéia e como isso pode interferir, segundo Rousseau, negativamente nos olhos atentos de quem presencia a cena:

Posso lhe jurar, madame, que não possuo o talento da dissimulação – meu coração é um bloco de sinceridade. Não lhe direi, portanto, que conservo por si os mesmos sentimentos que antes me animavam, nem que queimo de desejos por reencontrá-la. Pois é evidente que não parti, fugi. Não pelas razões que lhe parecem evidentes, mas por escrúpulos de consciência – por saber que não poderia viver consigo sem pecado. Repito, fui assaltado por escrúpulos que abriram os olhos de minha alma e me encheram de horror por minha conduta. Refleti que, para desposá-la, arranquei-a da clausura de um convento, obriguei-a a romper votos que a ligavam a sublimes compromissos. E o Céu tem ciúme feroz dessa espécie de coisa. O arrependimento me dominou; tive pavor da cólera divina. Percebi que nosso matrimônio não passava de um adultério disfarçado, que atrairia sobre nós o castigo do Altíssimo. Senti que devia esquecê-la para que tivesse oportunidade de voltar a seus antigos votos e devoções. (MOLIÈRE, 1997, p.26).

Neste momento, para corroborar o texto transcrito acima e fomentar a continuidade do pensamento, vale dizer que Don Juan é uma personagem absolutamente descrente em Deus e pouco se importa com a punição dos Céus. Suas palavras são meramente retóricas, recurso utilizado para demonstrar sua ausência de caráter. Têm-se, assim, um homem sem caráter, mas que se safa de situações difíceis e sempre colhe louros de prazer por sua astúcia.

Don Juan ainda é responsável, no decorrer da encenação por outros tipos de atitudes baixas. Assedia duas camponesas, uma em cada momento distinto, para que se casem com ele. São já unidas por matrimônio, porém, com homens rústicos, porém bons. Ocorre que nenhum desses simples homens é capaz de proferir belas palavras e quando a personagem central decide usar as suas, ambas se convencem de que a vida será muito melhor com este nobre ser. Defrontado com o marido de uma delas, zomba do mesmo levando-o ao ridículo da humilhação e quando ambas as mulheres são confrontadas, encontra um meio retórico, auxiliado pelo jogo cênico, de enganar as duas ao mesmo tempo (tanto surte efeito sua atitude que uma passa a considerar a outra louca).

É desregrado e por isso tornou-se devedor. Faz questão de ludibriar todos os seus credores. Todos entram em cena e saem dela como tolos e nada mais do que isso.

Passa a zombar de tudo, não possui nenhum tipo de temor e quando questionado por seu criado sobre suas crenças, pois, segundo Don Juan, “o céu despreza pequenos pecadores. Só os grandes lhe dão ensejo a portentosas magnanimidades” (MOLIÈRE, 1997, p.111), faz questão de dar uma resposta avassaladora:

Disso ninguém mais se envergonha. Ao contrário, se orgulha. A hipocrisia é um vício. Mas está na moda. E todos os vícios na moda são virtudes. O personagem do homem de bem é o mais fácil de interpretar em nossos dias. Qualquer hipócrita o representa com razoável perícia. E fica quase impossível saber se estamos diante de um hipócrita no papel de um homem de bem ou se conversamos com um homem de bem que banca o hipócrita para não ser humilhado como homem de bem. O exercício da hipocrisia oferece maravilhosas possibilidades. (MOLIÈRE, 1997, p.120).

Obviamente a fala de Don Juan não se limita a este pequeno trecho, ocorre que se trata de uma longa digressão e a que está presente acima já se comprova suficiente. É um elogio ao vício descrito abertamente. De acordo com as premissas já descritas de Rousseau, o teatro de Molière, neste ponto, novamente se comprova um veículo de perniciosidade¹⁵. O personagem principal da peça em questão, que o tempo todo do decorrer da encenação faz todos passarem por idiotas, submetendo-os ao escárnio público, inverte os papéis morais e coloca a hipocrisia, certamente um vício, como um artefato da moda enquanto o homem de boa fé deve passar por hipócrita, pois a honestidade apenas serve para que sejam aqueles que fazem uso dela humilhados pelos outros homens. Isto serviria como uma espécie de crítica ao vício, mas ocorre que Don Juan se safa com grande maestria de todos os percalços fazendo uso de bela linguagem sempre. E mais, os honestos sempre são, na peça, da fato humilhados.

As pessoas não temerão mais os vícios, temerão, como nos disse o filósofo genebrino, os ridículos. Assim o teatro de Molière, mais uma vez serve como ponto para que se possível for uma mudança de costumes, ela ocorra para pior.

Molière toma, é claro, o cuidado de eliminar seu personagem central por meio de uma punição sobrenatural no final do último ato. Foi avisado Don Juan por um espectro a render-se à misericórdia divina por todas suas atitudes ruins. Não seguindo os conselhos dos céus continua a escarnecer de todas as crenças e de toda a moral, até que se encontra com a estátua de pedra de um comendador responsável por infligir a pena divina ao personagem que morre com um raio.

¹⁵ ROUSSEAU, 1958, p.359.

Depois de cinco atos de pura maldade ensinada a todos, Don Juan morre de forma rápida bem ao final da peça. Seguindo os ensinamentos de Rousseau percebe-se claramente que os vícios que estimula o teatro de Molière são em muito maior número de que as virtudes que julga ensinar. (ROUSSEAU, 1958, p. 359). Acredita Molière que a mente do público se enternecerá e buscará comportamentos virtuosos, mas será que o que causou durante todo o espetáculo, onde se presenciaram comportamentos horríveis serem recompensados, se alterará com um final tão modesto? O pensador não nos deixa dúvidas, o mal está feito. A escola de vícios foi apresentada, e como é advinda do próprio público, terminou por agradar e reforçar os hábitos detestáveis vistos em cena.

O teatro de Molière, sendo o mais perfeito no que se trata de comédias, é a mais contundente contradição para o pensamento iluminista vigente. Enquanto altera os hábitos somente pode fazê-lo para pior, ou seja, o que se espera do teatro, enquanto ponte capaz de levar as pessoas ao radical processo de mudança acaba por torná-las piores do que são e, na melhor das possibilidades aprofundará seus costumes viciosos.

3.6 O misantropo

Primeiramente é necessário ressaltar o personagem principal da obra. Trata-se de Alceste, o praticante da misantropia presente no título da peça. Neste ponto, sabemos que em cada um de seus textos, principalmente no que se refere à sua fase de maturidade, onde se encontram obras que visam criticar o caráter, Molière preocupou-se em trazer à tona o riso do público para aqueles personagens que se esforçou para tornar risíveis e não os que eram risíveis naturalmente. Nos textos do autor analisados até o presente momento, percebe-se claramente que se impunha para o mesmo uma crítica a todos que o incomodavam e a todos que *julgava* com comportamentos viciosos. Observou-se a tentativa de crítica aos hipócritas e impostores que fazem passar-se por grandes praticantes da religião e da caridade cristã. Colocou-se em cena um homem que é reconhecido por todos como um grande galanteador, quando não passa do mais pérfido dos homens, traindo a todos e retirando o crédito das crenças dos seus interlocutores e é punido apenas e de maneira muito simples após cometer os mais concupiscentes atos e já ter tomado e preenchido a cabeça do público com comportamentos vis.

Em seu mais consistente período como autor não poupou camadas sociais e realmente acreditou no poder de seu teatro como importante instrumento para uma

mudança das pessoas más em boas por meio do ridículo que imputava a elas. É de conhecimento neste momento que Rousseau, sem descompassar seu ritmo de pensamento, ao criticar os teores do ideário iluminista, que também creditava ao teatro louvores de transformação social não podia deixar de dirigir suas palavras ao que era considerado o mais hábil escritor de comédias da França. Sabe-se, até aqui, que para cada peça reconhecida pela crítica como grande obra de Molière, há uma contestação de Rousseau. E a conclusão de seus comentários sobre o mais importante autor de comédias dá-se nos comentários da peça *O misantropo*.

Neste texto, considerado sua obra máxima, Molière ridiculariza a única coisa que deveria ser louvável em todos os seres humanos: a virtude¹⁶. Segundo Rousseau, o que tornou Molière o principal escritor de peças cômicas é o fato de que o mesmo consultou o gosto do público, com o intuito de agradá-lo, e com base neste quadro formado, construiu outro quadro de opostos, de defeitos contrários e com isso capacitou-se para ridicularizar a quem fosse. (1958, p.361). Ocorre que após tantos traços mostrados em cena e tantos risos estimulados pelos seus textos, restou-lhe apenas ridicularizar as mais nobres atitudes. É isso que se vê em *O misantropo*. Expõe ao motejo o que todos deveriam seguir, mas que ninguém é capaz de realizar. Faz rir de um ser puro que possui como “defeito” principal dizer apenas a verdade e dessa forma termina por enterrar a possibilidade de transformação da sociedade e tornar o ideal iluminista em relação ao teatro ainda mais frágil aos pensamentos de Rousseau.

O personagem central da peça, Alceste, é de fato um homem de bem. Condena todos os atos que percebe hipócritas e vis e não pretende esconder as coisas que pensa sobre estes atos. Não sabe e não quer mentir nem mesmo para seus amigos. Elemento que pode ser percebido em sua fala dirigida a seu companheiro Philinte com vistas a criticá-lo:

Vai, que deves morrer e de pura vergonha.
 Na vida tal ação jamais é de escusar,
 É coisa de homem digno de escandalizar.
 Vejo-te a cumular um homem de ternura,
 Atirando-lhe os braços quase com loucura;
 Com protestos, arquejos, juras de doces laços,
 Levas longe o furor que se põe nos abraços...
 Se te indago quem é este homem que te inflama,
 Mal pode sussurrar como é que ele se chama.
 Por ele mostra sempre o calor mais ardente,

¹⁶ Ibidem, p.361.

Porém quando ele sai és todo indiferente.
 Por Deus que é coisa indigna, até o maior opróbrio
 Abaixares-te até a traição de si próprio.
 Se eu por uma irrisão seguisse seu exemplo,
 Teria de enforcar-me, e sem perda de tempo. (MOLIÈRE, 1965, p. 176).

e ainda no mesmo diálogo afirma sem comedimento: “Quero que sejas leal; todo homem de opinião/ Só deve dizer o que sai do coração”. (MOLIÈRE, 1965, p.177). Falas como estas permeiam todo o texto e deixam evidente que Alceste abomina a hipocrisia, os comportamentos vis e que é verdadeiramente um homem puro e digno das mais altas considerações. Mas, de acordo com Rousseau, o autor da peça não deixa de adorná-lo com uma figura ridícula e somente isso já seria suficiente para não lhe conceder perdão. (1958, p.361). A zombaria é dirigida a um homem de bem, que ao contrário de risos deveria receber prêmios.

Neste ponto, Rousseau é enfático em afirmar que no que concerne ao personagem Alceste, Molière acaba por ridicularizar entre tantos vícios, “aquele que o mundo menos perdoa – o ridículo da virtude”. (ROUSSEAU, 1958, p.361). E logo após, ao recordar-se da peça, pois escrevia seu raciocínio sem ter nenhum livro para consulta, afirma que Molière, neste personagem específico zomba “não da virtude, mas de um defeito verdadeiro, que é o ódio aos homens.” (ROUSSEAU, 1958, p.361). Porém, ainda de acordo com o pensador, o título recebido por Alceste não é de forma alguma correto. Misanthropo é aquele que possui o maior defeito da natureza, o maior de todos os vícios: o verdadeiro ódio à espécie humana. O real praticante da misantropia, nos afirma o filósofo genebrino (1958, p.361), é um monstro e jamais um ser humano capaz de provocar risos. Antes das gargalhadas inspiraria o horror.

Pois então, se não é um real misantropo Alceste, como ele é mostrado por seu autor e descrito por Rousseau? Para responder tal questão, é preciso basear-se nos comentários de nosso crítico pensador:

Um homem de bem que detesta os costumes de seu século e a maldade de seus contemporâneos, que, precisamente por amar seus semelhantes, deles odeia os males que se causam reciprocamente e os vícios de que os males são obras. (ROUSSEAU, 1958, p.362).

Que fique claro que Alceste é, sim, dotado do sentimento de misantropia, mas não são os seres humanos que odeia e sim seus atos maldosos, prejudiciais e hipócritas, como se expressa em sua fala:

Eu não sou de caçoada.
 Vejo na Corte e na cidade o atroz cenário
 Que só sabe fazer-me o mais atrabiliário,
 Eu entro em humor negro, em tormento profundo,
 Só de ver como são os homens deste mundo;
 E só vejo por tudo amável covardia,
 Injustiça, traição, logro, patifaria,
 Eu não suporto mais, irrita-me e meu plano
 É irado combater o gênero humano. (MOLIÈRE, 1965, p.179).

Como pode ser notado, Rousseau faz um correto comentário sobre Alceste, na realidade ele é um verdadeiro amante dos comportamentos virtuosos¹⁷. Dirige tantas falas para o gênero humano não por ódio ao mesmo, mas por preocupar-se com ele e, como todo bom preocupado, espera ansiosamente sua mudança. Mas não percamos de vista que Molière atribuiu a este louvável personagem uma figura caricata, reforçada provavelmente pela *commedia dell'arte*, que auxilia os atores a parecerem ainda mais engraçados, por meio de uma forma teatral de pantomimas, causando que toda sua sinceridade bem como seu apego a ela caísse por terra.

Quanto a isso, Rousseau chega mesmo a afirmar (1958, p.362) que Alceste poderia ser um verdadeiro amante da raça humana se entre estes não houvesse nenhum tipo de falsidade. E se assim for, Alceste, considerado um misantropo deveria ser um exemplo a ser seguido e todos os homens deveriam ser um pouco misantropos arrebatando de suas vidas as mentiras, as adulações e as hipocrisias.

Na busca de provar que Alceste não é um misantropo com tudo o que esta designação quer dizer, Rousseau continua sua fala sobre o mesmo (1958, p.362), nos mostrando que ele não é o monstro descrito anteriormente, possuidor de um grande vício. Apesar de todas as suas grosserias, de toda sua falta de trato, em nenhum momento ele deixa de agradar o público e de ser um personagem interessante, o que não seria possível se a misantropia estivesse de verdade presente. Molière sempre tomou a precaução de deixar suas personagens ridículas, mas mesmo que se ria de Alceste, neste caso o mesmo não deixa de transparecer uma imagem de respeito.

¹⁷ “Não é, pois, dos homens que é inimigo, mas da maldade de uns e do apoio que essa maldade encontra nos outros. Amaria todo o gênero humano se não houvesse madraços e adutores.” ROUSSEAU, 1958, p.362.

Mas mesmo com toda a possível admiração que Alceste pode deixar no público, seu caráter tão reto e virtuoso é apresentado por Molière como ridículo. Para que isso aconteça é que acrescentou à sua peça outros personagens dispostos a tornar risível o personagem principal. Philinte, por exemplo, é interlocutor de Alceste apenas para ressaltar que este possui atitudes muito incomuns para seu tempo, causando, desta forma, o exagero de personalidade biliosa do falado misantropo.

Para Rousseau, nesta obra específica está o erro do autor cômico em empregar como recurso da graça no personagem principal furores pueris em relação a assuntos que não o deveriam comover. Em busca de tentar corrigir Molière, o pensador genebrino afirma sobre o tema:

O poeta não poderá determinar à vontade o caráter do misantropo, pois é a paixão dominante que o impõe; esta é o ódio violento pelo vício, nascido de um ardente amor pela virtude, aguçado pelo contínuo espetáculo da maldade dos homens. Somente uma alma grande e nobre poderia, pois, ser-lhe adequada. O horror e o desprezo que nela, essa mesma paixão nutre, por todos os vícios que o exasperam, servem ainda para afastá-los do coração que faz vibrar. Além disso, essa contínua contemplação das desordens da sociedade afasta-o de si mesmo, para fixar toda sua atenção no gênero humano. Esse hábito eleva e aumenta suas ideias, destrói-lhe as inclinações baixas que nutrem e concentram o amor próprio e, desse concurso, nasce uma certa força de coragem, um orgulho de caráter que só permite aos sentimentos dignos ocuparem o íntimo de sua alma. (ROUSSEAU, 1958, p. 363).

Para Rousseau é muito claro como Molière consegue distorcer o caráter de Alceste sempre quando muito a propósito o insere em algum diálogo com seu “amigo” Philinte¹⁸. Este suposto companheiro é um grande hipócrita que em todas as artimanhas de sua fala busca confundir Alceste, tornando-o, aos olhos da plateia, sempre um ser risível. Isso faz com que aquele ser moralmente desonesto possa ser o herói da encenação, quando de fato o real ser admirável está em Alceste, que odeia a maldade que encontra inerente nos homens. O que mais uma vez prova que Molière não trata de fato de um misantropo no sentido restrito do termo, pois um adepto desta formalidade contra os homens não se dignificaria nem mesmo a suportar um amigo tão vil.

Outra abordagem realizada pelo pensador é a presente no diálogo entre o personagem central e o poeta e também considerado amigo Oronte. Após criticar muito francamente o soneto redigido por seu interlocutor. Confessadamente trata-se de um

¹⁸ ROUSSEAU, 1958, p.363.

trecho demasiado cômico, pois é justamente a falta de termos elegantes e excesso de sinceridade que tornam Alceste um ser capaz de provocar os risos que se esperam. Os espectadores confortavelmente gargalham da honestidade. E não se pode esquecer o fato de que sem perceber o mal que sua transparência pode ocasionar-lhe de problemas relativos às manobras vingativas de Oronte. Neste caso, Alceste, quando sofre as consequências de tal acontecimento, decide até mesmo pagar para expurgar sua cólera, porém, de acordo com Rousseau, o dinheiro não é necessário para despertar a ira em um real misantropo¹⁹. Acontece que a platéia precisava rir, assim Molière não se esqueceu de usar seu personagem como instrumento para este fim específico e mais uma vez tornou-o ridículo.

É também bem a propósito que Molière insere em uma única cena o criado de Alceste chamado Du Bois. Este vem trazer más notícias para seu amo, mas percebe-se claramente como sua falta de preparo o faz confundir-se todo. Mesmo sabendo que o estado de espírito de seu empregado é o que torna seu comportamento tão desajustado, o que nos possibilita afirmar não ser derivado de um vício, Alceste, se fosse de fato um misantropo, deveria, segundo Rousseau “permanecer fleumático e frio”. (1958, p.364). Mas observa-se a cólera real em Alceste quando este não poderia, se fosse um misantropo de fato, sustentar tal tipo de comportamento, pois não dialoga com um ser depravado, mas sim ignorante e por isso atrapalhado. O pensador de genebra percebe isso muito bem e nos afirma: “São dois caracteres muito diferentes, o misantropo e o homem encolerizado, e era esse o momento de distingui-los. Molière não o ignorava. Mas, impunha-se fazer a platéia rir.” (1958, p.364).

Em todos os momentos em que Alceste poderia de fato exercer sua misantropia, Molière distorce seu caráter para acumular os risos vindos dos assentos do teatro.

Rousseau até mesmo faz uma experiência de crítico teatral e define como corrigir os desvios de conduta pertencentes ao personagem central, mas logo se desocupa de tal cargo por concluir que no caso das correções sugeridas, se riria de um homem de sociedade, quando o intuito do dramaturgo é fazer as pessoas rirem de um misantropo.

Arriscando-me a fazer que também o leitor ria à minha custa, ousou acusar esse autor de ter desobedecido a inúmeras conveniências, a muita verdade e, talvez, a novas belezas de situação. Caberia operar uma mudança completa no plano, fazendo com que Philinte entrasse

¹⁹ Ibidem, p.364.

como ator imprescindível ao enredo da peça, de modo a poder colocar as ações de Philinte e de Alceste numa oposição aparente com seus princípios e numa perfeita conformidade com seus caracteres. Quero dizer com isso, que o misantropo deveria estar sempre furioso contra os vícios públicos e sempre tranquilo quanto as maldades pessoais, das quais era vítima. O filósofo Philinte deveria, ao contrário, encarar todas as desordens da sociedade com uma fleuma estóica e enfurecer-se com o menor mal que se dirigisse diretamente a ele. Observo, com efeito, que as pessoas mais acomodadas com as injustiças públicas são as que mais reclamam contra o menor dano que lhes causam, e que só conservam sua filosofia enquanto não necessitam dela para si próprias.(...) Parece-me que, tratando-se segundo essa ideia os caracteres em questão, cada um deles seria mais verdadeiro, mais teatral, e o de Alceste causaria incomparavelmente mais efeito. Mas, então, a platéia só riria à custa do homem de sociedade e o autor desejava que rissem a custa do misantropo. (ROUSSEAU, 1958, p.365).

Vale ressaltar que para a façanha de fazer a platéia rir de Alceste, Molière não se exime de torná-lo cada vez mais patético, aviltando por todos os lados a virtude presente neste mesmo personagem. Não se trata, como nos diz Rousseau, de um verdadeiro misantropo, capaz de abominar a raça humana e ausentar-se de sua presença, mas para que torne-se um personagem agradável, provoca risos com seu comportamento considerado inaceitável para o público²⁰. Perigosa sina de agradar ao elemento ouvinte, presente na platéia e, assim, corrompê-lo ainda mais.

Rousseau nota ainda que em todas as outras comédias de caráter de Molière (1958, p.366), os personagens possuem em suas características exageros com a intenção de causar cada vez mais risos, porém, no que concerne ao personagem Alceste, o autor cômico busca com resultados satisfatórios, atenuá-los para torná-los mais teatrais. Na já citada cena onde Oronte apresenta seu soneto ao personagem central e recebe em contrapartida as respostas mais sinceras possíveis, observa-se novamente não um verdadeiro misantropo, odioso em sua natureza, mas sim um homem que para fazer os outros deleitarem-se em risos, sofre embaraços para não parecer grosseiro apesar de sua abrupta franqueza:

ORONTE

Achas no meu soneto algo de rebater?

ALCESTE

Não é o que eu digo, mas para não escrever

Eu lhe porei aos olhos como antigamente

Esta sede estragou muita gente decente.

²⁰ Ibidem, p.365.

ORONTE

Escrevo mal? Este soneto é porcaria?

ALCESTE

Não é o que eu digo, mas enfim eu lhe dizia:

Por que este empenho feroz de rimar?

Que demônio te faz pretender publicar?

Com o livro mal só se pode condescender

No caso dos que escrevem para poder viver.

Crê-me e vai resistindo a tuas tentações:

Vai poupando o leitor a estas ocupações.

E nunca irás perder no sonho de um instante

O nome que na Corte tens de homem galante,

Para ganhar em troca, dado pelo impressor,

Este de miserável e ridículo autor. (MOLIÈRE, 1965, p.192).

obviamente no trecho mostrado da peça em questão, sabe-se que Alceste detestou, por todas as suas acusações anteriores aliadas a estas o poema de Oronte. Se se tratasse de um real misantropo, haveria mandado logo atirar fora tal pobre escrito, mas o que temos é um ser que por não conseguir burlar a virtude de ser sincero acaba por se fazer de estulto. Nada pode parecer, neste ponto, mais fora do comum do que um homem que não sabe mentir na tentativa de enganar outra pessoa.

O caráter de Alceste é composto por deveres para com todos os seres humanos, e neste ponto está o grave erro de Molière. Da virtude não se troça, apenas o que pode ser feito dela é admirá-la e buscar cada vez mais segui-la em um reto caminho de vida. Porém, quando se ri de algo tão fundamental para os homens, ri-se de si mesmo e do estágio em que as coisas se encontram na sociedade. Rousseau nos afirma que: “Basta-me mostrar que, em tudo aquilo que tornava o misantropo tão ridículo, só se o via praticar o dever de um homem de bem e que seu caráter estava de antemão mal delineado”. (1958, p.366-367). Ou seja, para provocar a risada, Molière nos apresenta com o título de misantropo um homem reto de caráter determinado a odiar não seus semelhantes, mas tudo o que há de abjeto na sociedade e pretende fazer rir de um ser tão puro.

Molière possui a consciência de que se o misantropo fosse mais misantropo, seria menos engraçado. Assim, quando seu caráter é abrandado não existe uma consideração de sua parte por seu personagem, mas sim a vontade de torná-lo ainda mais ridículo. (1958, p.367).

Mas, para finalizarmos as considerações pertinentes ao texto analisado, voltemos às indagações iniciais de Rousseau acerca do teatro cômico. Uma peça que se preocupa em ofuscar o que é belo de fato e faz rir à custa de quem é honesto é pernicioso e não

deve ser aceita sem uma profunda reflexão. Se o que se almeja no teatro é a correção dos costumes, o que nele se ensina, sobretudo na comédia, não consta como algo positivo para tal finalidade. A zombaria de um homem honesto pode não parecer de grande valia para a sociedade, mas sua importância é inegável quando vista de perto. Na tentativa de agradar a platéia, provocando risos nela, o autor cômico acaba por expor o lado mais cruel da sociedade, em outras palavras, as virtudes são dignas para serem descartadas já que o que todos querem ver, e é daí que o autor tira suas máximas, é o descrédito reinante. O teatro, visto desta maneira, presta um imenso desserviço ao povo. E o que é mais lastimável, quando ensina algo, ensina a corromper ainda mais os hábitos já arraigados pelos homens de uma determinada parcela do mundo²¹.

Ao contrário do que pensam os filósofos defensores do Iluminismo, o teatro é um mal que deve ser combatido. Mais uma vez Rousseau leva os pontos da vitória por defender o que é correto. As peças de teatro em Paris já são produzidas há tempos, ocorre que em Genebra isto não pode ocorrer. Nesta República falamos de um povo restrito que não precisa se submeter aos males que causam as encenações. A festa cívica deve ser o modelo de espetáculo naquele lugar, onde o povo livre pode sair às ruas e se oferecer a todos como ponto de observação, sem preocuparem-se em estabelecer fingimentos desnecessários. O teatro deve ser repellido e impedido, pois a crença presente no período confrontada com os argumentos de Rousseau não encontra caminhos férteis para seu progresso. O teatro não possui as sutilezas necessárias para proliferar uma alteração dos costumes defendida por Diderot e seus adeptos, mas apenas reforça os costumes já presentes no público, de quem já coletou as informações precisas de como realmente fazer com que uma peça ocorra de maneira correta e possa, assim, alcançar sucesso. Porém, ocorre no pensamento de Rousseau uma pequena ressalva quando é tratada como objeto de suas reflexões os textos cômicos em geral e especificamente os de Molière. Os exemplos mostrados em cena nas comédias servem sim como um exemplo, contudo, são um exemplo que se manifesta de maneira negativa e caso se queira esperar alguma mudança por parte da platéia, esta mudança certamente será para pior, pois apenas exemplos moralmente maus são os personagens que inicialmente conquistam os gostos da plateia.

Molière, por ser para Rousseau sempre a referência no que tange o teatro em sua veia cômica, serve de exemplo sempre que se fala de comédias realizadas por outros

²¹ Ibidem, p.349.

autores. Todos são acusados de uma menor capacidade intelectual e plágio disparatado em seus textos.

Seria fácil demais passar do exame de Molière ao de seus sucessores, que, não possuindo nem o seu gênio, nem sua probidade, por isso mesmo lhe seguiram as intenções interesseiras, esforçando-se para adular uma juventude depravada e mulheres sem preconceitos. (ROUSSEAU, 1958, p.368).

Veja-se que durante a crítica à comédia realizada no território francês de seu tempo, Rousseau não se constrange em novamente dirigir críticas também ao meio social corrompido onde o teatro acontece. A comédia é feita para agradar os maus. Pena que sempre em prejuízo dos bons de caráter, que sempre se sentem indignos da convivência na realização das comédias, pois sempre são eles os ridicularizados.

Aos sucessores de Molière cabe apenas reforçar ainda mais os ridículos dirigidos aos honestos, pois para agradar a todos os corrompidos (uma maioria presente nas encenações), tornam estes grandes heróis cômicos, sempre vencedores no quesito de sobreporem-se aos bons homens. Como exemplo, Rousseau cita um autor de nome Regnard, que apresenta à plateia uma comédia em que:

no apartamento de um tio, cuja morte se acaba de presenciar, o sobrinho, o homem de bem da peça, entrega-se, com sua digna companhia, a cuidados que a lei pune com força e, em lugar das lágrimas que tão só a humanidade leva mesmo os indiferentes a verterem em oportunidades dessa espécie, diverte-se a ponto de aliviar com gracejos bárbaros o triste aparato da morte. Entram nessa odiosa cena os mais sagrados sentimentos direitos e os mais comoventes sentimentos da natureza. Os gestos mais puníveis nela se reúnem à vontade, e com tanta graça que tudo parece requinte. Falsidade, impostura, roubo, velhacaria, mentira, desumanidade, tudo se encontra nela e tudo nela é aplaudido. Resolvendo o morto, com grande desgosto de seu sobrinho, ressuscitar, e não desejando ratificar o que foi feito em seu nome, arranjam um meio de arrancar seu consentimento e tudo acaba ao agrado dos atores e dos espectadores que, interessando-se contra sua própria vontade por esses miseráveis, saem da sala com a edificante ideia de terem sido, no fundo de seus corações, cúmplices dos crimes que viram cometer. (ROUSSEAU, 1858, p.368).

O teatro, neste caso, possui o poder de trazer à tona todos aqueles sentimentos gerados pela sociedade onde se vive e aprisionados no fundo dos corações, pois afinal de contas, Rousseau não deixa de observar, ao mesmo tempo em que descreve a peça acima citada, as emoções despertadas por tal representação. Todos, ao assisti-la,

participariam, em menor ou maior grau dos crimes que nela são cometidos, todos se aborreceriam se o sobrinho trapaceiro não lograsse atingir suas metas, o que torna aqueles que se empatizaram com ele em igualmente criminosos²².

De fato, em nenhum ponto pode se salvar a comédia. Em todos os sentidos corrompe em vez de instruir, e quando instrui é para reforçar o que há de ruim nos seres. E mais, de acordo com o pensador genebrino, os defeitos da comédia (p.369), ocorridos em todas as encenações, são inerentes ao teatro francês, e tentar alterá-las é atentar contra o próprio sucessos das peças, que não mais seriam acolhidas pois não mais fariam rir.

3.7 O avaro

Pense-se neste momento em uma das mais cultuadas peças do autor francês de comédias: *O avaro*. É uma pena que Rousseau, ao tecer comentários sobre esta obra, dedique-se tão pouco a ela²³.

Em nota de Robert Jouanny, o personagem que merece o título da obra é considerado moralmente desprezível em uma sociedade comum. Um ser como ele, na vida real seria de fato um excluído fadado à solidão, pois ninguém seria capaz dos ditames do convívio com tal ser, mas segundo ele, Molière é o responsável por tornar este mesmo ser um personagem interessante, logicamente expondo-o ao riso de todos.

Esse monstro de egoísmo, que sufoca em torno de si as mais sagradas afeições, deveria inspirar simplesmente horror; a sua paixão é triste e sem brilho. Molière, contudo, soube mostrá-la cômica. O temível Harpagão embarça-se em sua mania; um gênio mau impede-o de ser avarento à sua maneira; espreitam-no todas as desgraças. Desgraçadamente, é um burguês, e quando tanto quisera viver como um mendigo, vê-se obrigado a sustentar, com o seu dinheiro, carruagem, cavalos, intendente, cocheiro, cozinheiro, criada e laçao. É pai: dois filhos de seu sangue já esperam com avidez a parte que lhes caberá na herança. E para cúmulo do infortúnio, está apaixonado e o amor leva-o, mau grado seu, a mostrar-se magnífico. A despeito da sua astúcia natural, Harpagão será matraqueado. Desde que aparece, a gente o sente encurralado; tem medo; fala sozinho; daqui a pouco se porá a urrar e a rolar por terra como um doido. Contra esse títere da raça humana, se desata o riso sem reserva. (JOUANNY. 1965. p.10)²⁴

²² Ibidem, p.368.

²³ Ibidem, p.360.

²⁴ A nota citada encontra-se na edição da DIFEL que selecionou algumas obras de Molière em 1965.

Pois bem, como já exposto acima, o risível, o ridículo desta obra encontra-se em seu personagem central. Dotado de uma avareza encontrada acima de qualquer ser humano, Harpagão possui grande dificuldade de encontrar-se feliz. Não sabe, de forma alguma, demonstrar seus sentimentos de maneira clara e quando o tenta fazer não se faz capaz. Passa cenas, auxiliado pela pantomima da *commedia dell'arte*, de profunda insensatez, o que possibilita o escárnio por parte do público. É, em suma, um ser humano digno de piedade. Porém, piedade não é o sentimento dirigido por Molière a este personagem tornado estrambólico. Para garantir as boas gargalhadas, não se esquece o autor de imputar a este papel as mais caricatas formas e ações e deixar nele, mas de maneira quase imperceptível a certeza de que possui sentimentos. Ressalta nele seu lado mais abrasivo e sua exacerbada admiração pelo dinheiro e não mostra o quanto pode ter sido dificultoso consegui-lo.

Enquanto se possui um homem que deveria inspirar lágrimas, por sua incapacidade de ser visto como um homem normal (o que não é culpa sua), mostra-se um quimérico ridículo que diverte a todos baseado em seus momentos mais inoportunos.

Devem-se condenar suas falhas e seu amor quase exclusivamente aos bens monetários. Quase, pois se sabe que o mesmo pretende casar-se com uma mulher pela qual se apaixonou (infelizmente também a pretendida por seu filho). Mas em nenhum momento Molière preocupou-se em pegar da pena e fazê-la mostrar o quanto as outras personagens também são ridículas. Alguém deve ser o sacrificado para todos poderem livremente praticar a felicidade; enquanto apenas um sofre, todos podem se divertir. Que se faça uma análise dos demais papéis aplicados na peça e se verá o quanto são vis, mas que às custas de Harpagão parecem boas pessoas. Todas almejam, de alguma forma, o dinheiro do personagem central.

Élise, a filha do avaro é apaixonada por Valère, um jovem que para tornar real sua vontade de desposar sua amada torna-se criado na casa de Harpagão e com o intuito de enganá-lo, passa por um grande laçao capaz de dar razões até mesmo nas mais absurdas decisões de seu senhor, até mesmo a de entregar Élise a um homem que deseja casar-se com ela sem exigir de seu pai o dote. Tudo visando enganar o tacanho Harpagão. Temos, assim logo duas personagens que de uma forma sutil confabulam contra a personagem principal.

Quanto a Cléante, filho do mesquinho, observa-se o mais moralmente baixo personagem. Apaixonado pelas graças femininas de Mariane, dedica-se a aproximar-se

da mesma e traçar os caminhos da união matrimonial. Ocorre que possui o conhecimento de ser a família de sua pretendida dotada de poucas posses e por este motivo deseja agradar-lhe com presentes, fato impossível de se concretizado, pois depende, em questões financeiras de seu pai, é um desocupado. Percebe-se, no decorrer do texto que Cléante tem gosto por bem vestir-se e por boas coisas, o que torna sua relação com seu pai ainda mais conflituosa.

Em uma conversa com sua irmã declara, de maneira ardente, suas vontades caso não possa usufruir da ajuda financeira de seu pai:

Pois haverá, afinal, algo mais cruel do que a rigorosa poupança exercida sobre nós, a estranha penúria em que nos deixam penar? E de que nos valerá ter dinheiro se este só nos chegará às mãos quando já não estivermos em formosa idade de fruí-lo e se, até para manter-me, preciso empenhar-me de todos os lados, reduzido, como você, a pedir todos os dias a ajuda dos negociantes para poder trajar-me decentemente?(MOLIÈRE, 1965, p.19)

O casal de filhos passa a confabular, liderados por Cléante, contra o pai. Ser avaro é com certeza um hábito passível de correção, mas filhos revoltarem-se desta forma contra seu pai é mais passível ainda. Fato notado por Rousseau e motivo de seu descontentamento com a obra em questão. Este é um comportamento desprezível, segundo o filósofo. Os pais, em quaisquer circunstâncias devem ser respeitados, mesmo que não admirados por seus rebentos, ou seja, um filho que busca, para seu conforto próprio, as falcatruas contra seu progenitor deve ser evitado, e mostrá-lo em cena com suas falas contundentes e causando o escárnio quando ridiculariza seu próprio sangue, deve ser condenado. Que tipo de exemplo é este mostrado em cena pelo teatro de Molière²⁵?

Desgraçadamente, Harpagão também está apaixonada por Mariane, o que faz a revolta de seu filho ser ainda maior durante a encenação. E de jeito nenhum a personagem principal abrirá mão de suas pretensões ao casamento, atropelando os desejos de seu filho. Ele é avaro em todos os sentidos, por ser um fruto burguês, não pode aprender a deixar de ser mesquinho. Ceder em qualquer tipo de decisão e que englobe qualquer tipo de prejuízo para sua parte causa em Harpagão um terrível sofrimento, que com a habilidade da genialidade de Molière, faz rir. Como já observado

²⁵ ROUSSEAU, 1958, p.360.

por Rousseau, Molière é um grande mestre na arte de gozar dos defeitos naturais das pessoas.

Adiantando um pouco os últimos momentos da peça, todas as economias de Harpagão estão guardadas em uma caixa que está enterrada em sua casa. O criado de Cléante a encontra e a entrega a ele, que a rouba. Em um momento de extremo desespero, Harpagão sofre por parte de seu filho as chantagens mais cruéis que pode suportar um homem. Cléante afirma que a caixa com o dinheiro de seu pai está em seu poder e que somente a devolverá se Harpagão desistir de se casar com Mariane. A traição da própria família, eis o que Molière prepara para alterar o comportamento do público.

Ser avaro e dedicar-se à usura é um grande vício, mas não será outro, maior ainda, um filho roubar o pai, faltar-lhe com o respeito e, quando esse pai irritado o amaldiçoa, responder com um ar jocoso que não encontra emprego para suas dádivas? E, se o gracejo é excelente, será por isso menos punível? E a peça que leva a amar o filho insolente que o profere será menos uma escola de maus costumes? (ROUSSEAU, 1958, p.360).

Estas são as palavras de Rousseau sobre a obra em questão de Molière. Nos mostra, com toda sua análise anterior e com a expressão acima o quanto seria capaz de distorcer ainda mais uma sociedade o teatro de Molière. Enquanto todos aplaudem a loucura engraçada de um ser que deveria ser considerado digno de pena, se ensina em uma boa medida a perdoar as atitudes mais vis dos jovens em relação aos seus pais. Mais uma vez mostra-se o quanto o teatro é ineficaz no que diz respeito a alterar costumes para o bem como pretendiam os iluministas e toda sua escola de pensamento ao defenderem as representações.

3.8 O burguês fidalgo

Ouçó dizer que ele ataca os vícios, mas gostaria muito de comparar os que ataca com os que favorece. Quem é mais censurável: um burguês sem espírito e inútil que idiotamente quer parecer gentil-homem ou um gentil-homem madraço que o engana? Na peça de que falo, este último não é o honesto? Não é a ele que se dirige o interesse? E o público não aplaude todas as peças que prega ao outro? (ROUSSEAU, 1958, p.360).

Sem mesmo citar o título da peça de Molière a que se refere, é desta forma que Rousseau tece seu comentário sobre *O burguês fidalgo*. E isto é tudo o que fala sobre esta comédia-bailado. Na opinião do realizador do presente estudo, esta é a mais cômica peça já escrita pelo autor francês. Por este motivo, no momento, ela merece uma atenção um pouco maior em sua análise.

Seja ressaltado que para o papel do burguês referido no título da obra o próprio Molière atuou, o que tornou o personagem ainda mais grotesco com seus modos extravagantes e suas manias excêntricas.

O Sr. Jordain, personagem principal do texto, mesmo sem surgir inicialmente em cena é comentado e já é possível perceber que se fala de uma pessoa muito pobre intelectualmente, mas possuidor de muito dinheiro para pagar todos os seus luxos e passar-se por homem de muita estima e sabedoria. Nas palavras de Rousseau, passar-se por um gentil-homem²⁶. Em diálogo travado por seu mestre de dança e seu mestre de música, fica muito claro quem é Jordain e o que de verdade se espera dele quando se comunicam sobre a preferência ao reconhecimento por parte de um público instruído ou ao dinheiro:

O mestre de música: estou de acordo, e, como o senhor, também os aprecio. Não há nada, por certo, que mais nos desvaneça dos aplausos de que fala. Mas não faz viver esse incensar; puros louvores não alimentam ninguém: é mister acrescentar-lhes algo sólido; e a melhor maneira de louvar é louvar com as mãos²⁷. Trata-se, com efeito, de um homem de poucas luzes, que fala sem discernimento de todas as coisas, e que só aplaude a contra-senso; mas o dinheiro lhe corrige os julgamentos do espírito; há discernimento na sua bolsa; os seus aplausos são amoadados; e mais nos vale esse burguês ignorante, como o senhor está vendo, que o grande fidalgo esclarecido que aqui nos trouxe.

O mestre de dança: alguma verdade há no que diz; cuidado, entretanto, que o senhor exagera um pouco a questão do dinheiro; e é coisa tão vil o interesse, que o homem honesto nunca deve lhe demonstrar apego.

O mestre de música: E, no entanto, o senhor recebe muito bem o dinheiro que lhe dá o nosso homem. (MOLIÈRE, 1965, p.108-109).

Está, portanto, estabelecido e poucas falas iniciais como é o Sr. Jordain e o que de fato se espera dele. Digamos que segundo Rousseau isto demonstra irremediavelmente como procede toda a sociedade do período em que se trava tal

²⁶ Ibidem, p.360.

²⁷ Neste momento, o mestre de música, no jogo de cena, faz alusão com as mãos ao dinheiro.

discussão²⁸. Mas quando o personagem central adentra a cena é muito evidente, mesmo que em apenas uma leitura atenta do texto, que o mesmo é portador de uma sinceridade enorme. Sinceridade esta que não lhe permite mascarar sua postura de troglodita.

Os dois mestres citados foram incumbidos por seu amo de compor uma espécie de demonstração de música e dança e para tal tarefa compuseram uma ária para serenata. Quando o Sr. Jordain entra e pergunta sobre a tarefa refere-se à mesma como patuscadazinha. A composição de fato fala os seguintes termos:

*Padeço noite e dia e sofro horrivelmente,
Dês que a vós me prendeu a luz do vosso olhar;
Se a quem vos ama assim tratais, Íris fulgente,
Ao vosso desamor, como haveis de tratar?*(MOLIÈRE, 1965, p.113).

que devem ser substituídas por uma de sua própria autoria, de acordo com Sr. Jordain, pois este a considerou a original lúgubre. São as seguintes palavras:

*Eu cria Joanhinha
Tão meiga quão bela,
Eu cria Joanhinha
Como um carneirinho:
Ai de mim! Ai de mim! Cem vezes é ela,
Mil vezes mais cruel
Que o tigre daninho.*(MOLIÈRE, 1965, p.113 – 114).

Mesmo que de espírito baixo, o burguês é sempre motivo de bajulações, afinal, em uma sociedade mercantilista, o valor das cifras possui mais reconhecimento do que qualquer dignidade. Esta canção, visivelmente considerada de mal gosto é tida como de uma beleza imensa, pois ninguém deseja perder seus cobres. A roupa usada por Jordain é extremamente espalhafatosa e fora dos ditames de vestimenta comum, é olhada por todos como motivo de piadas, mas quando todos são questionados sobre isso, ele está maravilhosamente trajado, sempre obedecendo os padrões da alta moda.

É um personagem ridículo e que por isso sofre todos os escárnios da platéia. Mas note-se que não passa de um ignorante com a carteira cheia esforçando-se para ser o que não é, para pertencer a um grupo muito distante de sua origem. É muito mais do que um personagem que faz rir, um pobre homem que deveria causar no público um sentimento de tristeza. Um homem que nunca alcançará o que de verdade almeja como sonho mas

²⁸ ROUSSEAU, 1958, p.348.

que é sempre enganado por todos pois todos cobiçam seu dinheiro. Belo modelo de vida é este empregado por Molière. A ignorância não deve ser no palco alvo das chacotas, mas como a comédia assume um tom pernicioso, um exemplo mostrado dessa forma será sempre motivo de piadas em sociedade. Lembremos: no teatro não se alteram os costumes, apenas se reforçam os hábitos que o público já possui dentro si antes do início da peça.

É bem verdade que com isso Molière busca dirigir uma crítica ao seu público, composto em sua grande maioria da burguesia, mas uma bela lição é transmitida de fato, como nos ensinou Rousseau, na comédia, em seu estado de perfeição, quando são expostos os defeitos de caráter, isso acontece de maneira grotesca, o que não torna estes defeitos odiosos, mas apenas ridículos e de tanto temer estes ridículos, os vícios já não causam mais espanto²⁹. Exemplos destes ridículos permeiam todo o texto composto pelo autor francês, ou seja, mesmo que este visasse as mais puras intenções, acabava por colocar em prática os mais puros corrompimentos.

Mas a habilidade de Molière não se detêm nos ridículos devaneios provindos da ignorância de Jordain. De sua falta de habilidade intelectual é que os demais personagens tiram vantagens. Todos o enganam, isto é fato, mas o cúmulo está no fato de que seu grande “amigo”, ou pelo menos é assim que Jordain o considera, chamado Dorante. Este é o personagem que em todos os momentos e em todas as atitudes tomadas por Jordain, tece-lhe elogios e o estimula a continuar. Jordain é dotado de uma ingenuidade infantil, de sempre buscar estes elogios, para isso faz questão de sempre agradar de todas as maneiras possíveis este amigo, pois acredita que é por meio dele que pode alcançar seu tão almejado reconhecimento social. Dorante, como homem muito esperto, aproveita-se de cada agrado recebido e para isso engana sem qualquer pudor o novo burguês com pretensões à fidalguia.

Dorante realiza insistentes visitas à Jordain com o intuito de perdi-lhe dinheiro emprestado em cada encontro. Já é devedor de elevado valor monetário, mas se aproveita da vantagem de sua astúcia e da falta de malícia de seu interlocutor para pedir cada vez mais. Para lograr seus objetivos financeiros toca sempre os pontos fracos de Jordain: elogia-lhe as vestimentas ridículas, os aprendizados vagos que de fato nem mesmo foram ensinados (pois lhe falta preparo de espírito), afirma que o elogiou ao rei em pessoa (ser que talvez nem mesmo conheça de fato). Jordain não se contém e cada

²⁹ Ibidem, p.361.

vez mais cede aos pedidos não insistentes do malandro. A esposa de Jordain, mesmo em sua singeleza é capaz de perceber as más intenções de Dorante, e o mais triste nessa relação conjugal, é que tenta a todos os momentos alertar seu esposo, mas sempre em vão: a mente ausente de espírito de seu cônjuge já se encontra inebriada pelos afagos carinhosos porém falsos da uma pretensão social mais elevada do que a sua. Vê-se claramente estes fatos nas conversas presentes na cena IV do terceiro ato:

Dorante: Meu querido amigo, Sr. Jordain, como está passando?

O Sr. Jordain: Muito bem, Excelência, para prestar-lhe os meus servicinhos.

Dorante: E a Sra. Jordain, que aí está, como vai passando?

A Sra. Jordain: A Sra. Jordain vai passando como pode.

Dorante: E então, Sr. Jordain? Está muitíssimo bem amanhado.

O Sr. Jordain: É como vê Vossa Excelência.

Dorante: Dá-lhe um magnífico aspecto esse traje, e nós não temos na corte mancebos mais bem apessoados.

O Sr. Jordain: Ai, ai.

A Sra. Jordain: Ele dá-lhe no fraco. (MOLIÈRE, 1965, p.152).

Vale ressaltar que o Sr. Jordain, neste momento está usando uma vestimenta extravagante em excesso, que lhe empresta ares de idiota, tornado-lhe motivo de risos por seus ridículos bem trabalhados por Molière, que foi, inclusive, o primeiro a interpretar este personagem. Porém, o mesmo diálogo continua:

Dorante: Palavra, Sr. Jordain, que eu andava morto por vê-lo. O senhor é o homem que mais estimo no mundo, e ainda hoje cedo falei a seu respeito no quarto do Rei.

O Sr. Jordain: Vossa Excelência honra-me em demasia. (À Sra. Jordain.) No quarto do Rei! (MOLIÈRE, 1965, p.152.)

A empolgação de nosso personagem principal com uma mentira leva, no contexto do diálogo, unido aos trejeitos do mesmo, aos risos e gargalhadas por parte da platéia, mas na verdade, seguindo as ideias propostas por Rousseau, deveria antes nos inspirar raiva, afinal, tem-se em cena um personagem de simplicidade incontestável, que almeja de todas as formas possíveis ser o que de fato não é, e que se apega cegamente a um impostor, que visa enganá-lo em benefício próprio. Ri-se às custas do honesto e aplaude-se o desonesto. O exemplo funcional é a perversidade e jamais a bondade, isso sem contar que Molière já tenha retirado esses elementos do próprio público, o que acarretaria de certo um reforço de plena negatividade.

Mas, como dito anteriormente, o diálogo é importante e mais um trecho seu é exposto aqui:

Dorante: Sou seu devedor, como sabe.
 A Sra. Jordain: Sabemo-lo até demais.
 Dorante: O senhor me emprestou dinheiro, generosamente, em várias ocasiões, e sem dúvida me serviu com a maior boa vontade do mundo.
 O Sr. Jordain: Vossa Excelência está gracejando.
 Dorante: Mas sei restituir o que me emprestam, e reconhecer os favores que me fazem.
 O Sr. Jordain: Não duvido, Excelência.
 Dorante: Quero acertar os nossos negócios, e aqui estou para fazermos nossas contas.
 O Sr. Jordain: E então? Está vendo sua impertinência, mulher?
 Dorante: Gosto de liquidar minhas dívidas o mais depressa possível.
 O Sr. Jordain: Eu bem o dizia.
 Dorante: Vejamos o que lhe devo.
 O Sr. Jordain: Essa é a resposta às suas ridículas desconfianças.
 Dorante: Está o senhor bem lembrado de todo o dinheiro que me emprestou?
 O Sr. Jordain: Creio que sim. Fiz uma listinha de tudo. Ei-la. Dei-lhe, de feita, duzentos luíses.
 Dorante: É verdade.
 O Sr. Jordain: De outra feita, cento e vinte.
 Dorante: Sim.
 O Sr. Jordain: E, outra vez, cento e quarenta.
 Dorante: Tem razão.
 O Sr. Jordain: As três importâncias perfazem quatrocentos e sessenta luíses, que valem cinco mil e sessenta libras.
 Dorante: A conta confere. Cinco mil e sessenta libras.
 O Sr. Jordain: Mil oitocentas e trinta e duas libras ao seu plumista³⁰.
 Dorante: Certo.
 O Sr. Jordain: Duas mil setecentas e oitenta libras ao seu alfaiate.
 Dorante: Exato.
 O Sr. Jordain: Quatro mil trezentas e setenta e nove libras, doze soldos e oito dinheiros ao seu mercador.
 Dorante: Muito bem. Doze soldos e oito dinheiros: está certa a conta.
 O Sr. Jordain: E mil, setecentas e quarenta e oito libras, sete soldos e quatro dinheiros ao seu seleiro.
 Dorante: Tudo isso está direito. Quanto dá?
 O Sr. Jordain: Soma total: quinze mil e oitocentas libras.
 Dorante: Está correta a soma total: quinze mil e oitocentas libras. Ajunte-lhe ainda mais duzentas pistolas que vai dar-me agora, e eu lhe ficarei devendo precisamente dezoito mil francos, que pagarei na primeira oportunidade. (MOLIÈRE, 1965, p. 153 – 155).

E novamente o dinheiro é emprestado apesar dos protestos da Sra. Jordain. A inocência é o motivo da piada ainda mais uma vez. Dorante, percebendo os protesto da esposa de seu interlocutor ainda abre espaço para mais uma chantagem: “Tenho muita

³⁰ Mercador de plumas para chapéus.

gente que folgaria de emprestar-me; mas como o senhor é o meu melhor amigo, cuidei que o agravaria pedir a outrem.” (MOLIÈRE, 1965, p.156).

Após estes momentos cômicos explorados às custas da ingenuidade de Jordain, revela-se que também lhe ocorre uma falta ética. Possui interesses extraconjugais com Doriméne, uma marquesa. Escolhida especialmente pelo motivo de nosso personagem central acreditar ser desejoso por mulheres que têm trato, de acordo com suas palavras, mas não percebe que este desejo é apenas inspirado por suas aspirações à uma classe de nobreza. Todos os preparativos de uma festa são realizados por Dorante, claro, com os recursos de Jordain, para que com isso possam, pretextualmente, encontrar-se o mesmo com a marquesa.

Dorante ainda se utiliza do recurso de fazer Jordain comprar uma cara joia para sua pretendente com o intuito de realizar tal festividade. O que somente após algum tempo é revelado ao público é que novamente o burguês que intitula a peça é feito de estulto por aquele em quem confia como seu melhor amigo. Logo ao adentrarem a casa de Jordain, Doriméne, a marquesa, acha muito estranho ser convidada por Dorante à casa de pessoas que ela nem mesmo conhece para ativamente participar de um grande banquete, feito, logicamente, às escondidas por Jordain mas oferecido à marquesa como se todo custeado por Dorante. É neste exato momento que Dorante revela seu amor pela mulher e utiliza a desculpa de realizar uma festa especialmente para ela em casa do Sr. Jordain para não causar nenhum tipo de escândalo, coisa que ocorreria se o mesmo se fizesse na casa de um dos dois.

É importante que se preste atenção as seguintes falas a seguir, uma de Dorante dirigida a Jordain:

O senhor escolheu o melhor processo de tocar-lhe o coração: as mulheres apreciam sobretudo as despesas que por elas se fazem; e as suas frequentes serenatas, e os seus contínuos ramalhetes, o soberbo fogo de artifício que ela encontrou no lago, o brilhante que recebeu de sua parte, e o presente que o senhor está lhe preparando, tudo isso fala bem melhor em favor do seu amor do que todas as palavras que pudesse dizer-lhe pessoalmente. (MOLIÈRE, 1965, p.160).

E agora as palavras da marquesa Doriméne a Dorante:

Mas não lhe parece que me comprometo insensivelmente, todos os dias, aceitando provas demasiadas de sua paixão? Por mais que eu me defenda, o senhor cansa-me a resistência, e a sua polida obstinação a

ceder paulatinamente a todos os seus desejos. Começaram as visitas frequentes; vieram depois as declarações, atrás das quais surgiram as serenatas e os mimos, seguidos dos presentes. A tudo isso me opus, mas o senhor não descoroçoou e, pouco a pouco, vai vencendo as minhas resoluções. Quanto a mim, já não posso responder por mais nada, e creio que, afinal, acabarei chegando ao casamento, de que tanto me afastara. (MOLIÈRE, 1965, p. 178).

Doriméne foi presenteada por Jordain, que faz o tempo todo papel de bobo e é enganado de forma vil por aquele em quem confia. Mas não se ri por conta de Dorante, o mal, e sim por conta de Jordain, o ingênuo. Dorante toma ainda o cuidado de não deixar Jordain questionar a marquesa sobre todos os presentes que acredita ter-lhe dado, alegando que ela não gosta de tais questionamentos e que este tipo de comportamento não é aceito no meio da fidalguia.

A festa regada a ótimos pratos e acompanhada por músicos de muita qualidade corre muito bem. Dorante, com sua habilidade em utilizar as palavras e as pessoas em nenhum momento deixa transparecer que quem paga por tudo, inclusive os presentes dirigidos para a marquesa é Jordain, sempre é ele próprio, o perspicaz homem que recebe as honras e também os sentimentos da mulher que teoricamente era seduzida para seu benfeitor. Mas ocorre o aparecimento da desconfiada Sra. Jordain, de quem se escondia tal festividade e todo o acontecimento vai por água abaixo.

Concomitantemente a todos estes acontecimentos, existe sempre uma verdadeira história de amor. O jovem Cléonte é apaixonado por Lucile, a filha de Jordain. Ocorre que o pedido de casamento proposto pelo jovem ao burguês é negado apenas pelo fato de não tratar-se do casamento de Lucile com um fidalgo. Novamente Jordain é feito de ridículo, agora com sua própria família contando com apoio de Cléonte o enganando. Após a saída de todos os personagens, com exceção de Jordain do banquete, surge Covielle, criado de Cléonte, fantasiado de viajante. Afirma Covielle para Jordain ter conhecido seu pai, que era um grande fidalgo. Jordain cai nesta trapaça injuriosa, como não poderia ser diferente. Continuando a calúnia, Covielle, ainda disfarçado, afirma que está em casa de Jordain para anunciar-lhe a chegada do filho do Grão-Turco, fidalgo respeitado em todo o mundo e que este está apaixonado por Lucile. Com isso pretende desposá-la e tornar Jordain além de sogro um fidalgo respeitado pelo mundo inteiro. O que poderia mais agradar este burguês? Ao abrir os olhos para a nobreza é cegado e fica honrado em ceder sua única filha ao filho do Grão-Turco, o único impedimento é a vontade de sua própria filha, desejosa de ser esposa de Cléonte, jurou não casar-se com

ninguém mais. Em um ato muito hábil Covielle o informa de que o filho do Grão-Turco é extremamente parecido com o tal Cléonte.

Mesmo sabendo não ser necessário revelar o final de tal farsa ela deve ser descrita. O filho do Grão-Turco é o mesmo homem que recebe o nome de Cléonte e em diálogos impagáveis para o espectador, Jordain é novamente ridicularizado. Tanto pelos homens disfarçados de viajantes e árabes quanto por seu próprio núcleo familiar. Seguindo neste momento as ideias propostas por Rousseau, quem é mais condenável, um ingênuo homem que por todos os meios busca seu reconhecimento social (que vale ser afirmado, já é algo socialmente proposto, por isso, a atitude não deveria ser condenável em si mesma), ou os outros seres que o enganam e que fazem parte de seu sangue, mas que são todos dotados de uma perspicácia acima das possibilidades de Jordain?

Para finalizar seu texto, Molière uniu Dorante à causa farsesca de Cléonte. Assim, um simples homem que no ponto de vista de Rousseau era apenas um pobre mortal desejoso de galgar a sociedade e transmitir esses títulos tão almejados aos seus familiares é enganado por seu suposto amigo já fidalgo, que acaba por desposar aquela que jurou conquistar para seu benfeitor e por sua família inteira, que sabia da enganação impingida por Cléonte. Todos os personagens puderam gozar do prestígio de às custas de um homem cegado por sua pobre ambição fazer gargalhar o público. Parafraseando o pensador genebrino, que bela lição de transformação do pensamento pode fornecer tal representação. Se tal mudança for de fato possível, é evidente que somente tornará pior o estado das coisas.

3.9 As eruditas

Esta específica obra de Molière produz em solo brasileiro algumas contradições. Já em seu título, sempre traduzido do original *Les femmes savantes*, por *As sabichonas*, recebe, em uma atualização de tradução de Millôr Fernandes o título traduzido de *As eruditas*³¹, que segundo o tradutor, mantém no texto de Molière uma espécie de comicidade que não seria possível se permanecesse a primeira tradução. Exemplo disso é o fato de que o autor francês sempre prezou em suas obras teatrais pela ambiguidade, elemento impossível de ser alcançado com o termo sabichona: “Não conheço sabichona

³¹ MOLIÈRE. *As eruditas*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

igual”. Mas que é viável com o termo erudita: “Aceite minha admiração, madame, a senhora é uma admirável erudita”. O segundo termo sempre permitirá referir-se a dama em questão de maneira elogiosa, mesmo que seja para escarnecê-la. E visto que o objetivo deste estudo neste momento é o de mostrar como o teatro cômico de Molière é pernicioso com as análises realizadas por Rousseau, a tradução de Millôr Fernandes será a referência.

Trata-se, por parte de Molière, de uma nítida sátira aplicada contra a burguesia ascendente com sua busca por conhecimentos (que pedantemente serviriam apenas para demonstrar sua incapacidade de fazer parte de uma classe social mais elevada já que Molière adere à aristocracia). Mulheres são retratadas em seu ambiente familiar e com suas situações cotidianas de um lar ora pendendo para as preferências familiares, ora aceitando a carga de valores burgueses que impunham a aquisição de sabedoria para uma tentativa de igualar-se, em gosto e erudição à nobreza do período.

Entre as mulheres, encontram-se, neste âmbito doméstico, Filomena, Armanda e Belisa, que são as tais eruditas, ou que pelo menos se esforçam para receber tal título, e Henriqueta, que pretende realizar seu sonho de casar-se e constituir um lar com Cristóvão sem importar-se minimamente com os gostos e preferências de sua família. Além destas temos em momentos de comicidade a criada Martina, que é a verdade personificada e por isso não sabe valorizar o preciosismo encontrado em tudo pelas suas superiores. Entre o elenco masculino, além do já citado apaixonado Cristóvão, que tampouco como sua pretendente dá créditos ao belo conhecimento, tem-se, para o andamento cômico do texto Crisaldo, o típico bom burguês, “chefe” de sua casa e que insistentemente recebe ordens de sua esposa Filomena e a teme sobremaneira. Além destes é preciso distinguir Tremembó, um espírito de escol que tem para si o trunfo de ser considerado um letrado pelas alcunhadas eruditas, mas que na verdade não passa de um enganador possuidor de péssimo gosto.³²

É uma peça de muita comicidade e que facilmente pode levar a platéia à gargalhadas por expor vários personagens à chacotas. A ideia de uma presente burguesia no palco, apaixonada pelo conhecimento é muito importante, pois acaba por ridicularizar em cheio uma ramificação social presente no momento histórico do comediógrafo, que sem arrependimentos, visa agradar aos portadores da nobreza.

³² Os nomes das personagens também foram retirados da tradução realizada por Millôr Fernandes, pois o mesmo considera que uma adaptação, para manter-se ainda mais engraçada, deve levar em consideração uma comicidade até mesmo nos nomes dos elementos da cena.

Claramente fica exposto que quem é o riso da vez é esta determinada classe social com sua busca por instâncias de poder. O público ri as custas agora da burguesia, talvez mesmo às suas próprias custas.

Tal fenômeno ocorre pois a própria burguesia é a nova frequentadora das salas de espetáculo e deseja ver-se em cena, seja nas tragédias, seja nas comédias, portanto, são seus valores os retratados na ribalta. Mas mesmo com a presença do público que visa criticar na platéia, Molière não poupa nenhum de seus hábitos.

Vejam-se alguns momentos destes ridículos no texto. Quando Cristóvão decide declarar abertamente seu amor por Henriqueta e por isso pede ajuda à tia de sua amada, Belisa, recebe como resposta uma enorme confusão. Belisa julga que Cristóvão é apaixonado por ela e não por sua sobrinha e, mesmo declarando seu amor por Henriqueta apenas busca uma forma de permanecer mais próximo dela. E Belisa é uma das eruditas:

Cristóvão: Permita, dona Belisa, estimada dama, que um homem apaixonado aproveita a ocasião propícia, este feliz momento, pra lhe abrir seu coração em chama...

Belisa: Calma. Quem lhe deu permissão de me abrir, assim, seu coração? Que é isso? Se lhe dei motivos para se posicionar como meu apaixonado, jamais consenti que se dirigisse a mim tão desvairado. Que me olhe, vá lá, olhar não fere. Mas ter a ousadia de transformar em palavras desejos que, para mim, são verdadeiros ultrajes, isso nunca. Ame, suspire, rasteje nos meus passos, se quiser. Mas que a mim me seja permitido ignorá-lo. Fecharei os olhos aos seus ardores, mas é necessário que eles sejam mudos. (MOLIÈRE, 2008, p.25-26).

Na continuação do diálogo, todo o plano de contar Cristóvão com a ajuda de Belisa vai à falência, pois a mesma crê que na tentativa do homem presente em sua vista, possuidor o “plano” de casar-se com sua sobrinha para manter-se o mais próximo possível dela. Deve evitar tal ato e falará com sua irmã para que o enamorado não possa se unir à sua Henriqueta. É o princípio das críticas ao pedantismo praticado pelas eruditas.

Obviamente as grandes vítimas das vontades das eruditas são os dois apaixonados, porém, outra vítima é Crisaldo, pai de Henriqueta e homem desejoso de ver em Cristóvão seu futuro genro. É este personagem um novo rico, ascendente da sociedade que não detêm as mesmas pretensões ao espírito cultivado de sua esposa e por isso é um homem muito simples e capaz de ver pureza nas pessoas certas e vileza nas pessoas de mal. Se Rousseau fosse colocar à prova de seus pensamentos o texto de

Molière, o alvo escolhido pelo comediógrafo seria justamente Crisaldo, primeiro por ser um homem bom e que justamente por isso é mirado pelos risos de todos já que é insistentemente exposto a algumas situações muito embaraçosas. Tome-se como exemplo a conversa travada entre o próprio, sua esposa Filomena, líder das pedantes, e Martina, a criada que acabou de ser demitida:

Filomena: (Vendo Martina.) Mas, como, você ainda está aqui, sua patife!?! Depressa, dê o fora, sua estúpida! Você vai sair daqui agora mesmo. E nunca mais apareça diante de meus olhos!
 Crisaldo: Devagar, que é isso?
 Filomena: Eu já disse: está demitida.
 Crisaldo: Espera.
 Filomena: Já a mandei embora. Não a quero mais aqui.
 Crisaldo: Mas que foi que ela te fez para te irritar tanto assim?
 Filomena: O quê? Você está do lado dela?
 Crisaldo: De modo algum.
 Filomena: Está lhe dando razão?
 Crisaldo: Mas nunca, você sabe: pergunto apenas que crime cometeu.
 Filomena: Eu seria capaz de expulsá-la sem motivo?
 Crisaldo: Sei muito bem que não, certo como estar vivo. Quero só te lembrar que com essa gente...
 Filomena: Não quero lembrar nada. Ela vai já embora.
 Crisaldo: Está bem, está bem – já não está aqui quem falou.
 Filomena: Quando pretendo uma coisa não admito obstáculo.
 Crisaldo: De acordo. Está certo. É bastante razoável.
 Filomena: E você devia, se fosse um esposo normal, me ajudar contra ela, uma ignorante total.
 Crisaldo: (A Martina.) Pois é o que estou fazendo. Ouviu, patifa?, minha mulher tem toda a razão em te botar pra fora. Isso não fica assim não. Teu crime é indigno de qualquer perdão.
 Martina: Mas que foi que eu fiz? Que foi que eu fiz?
 Crisaldo: (Baixo.) Cala a boca. Eu sei lá. (MOLIÈRE, 2008, p.39 – 42).

O grande erro da criada foi ter cometido erros de linguagem ao falar, o que para sua patroa seria imperdoável. Note-se que ao mesmo tempo em que Molière expõe, sim, um homem de simplicidade ao ridículo, pois no momento em que concorda com sua esposa nem mesmo sabe o que diz, também faz com que a classe social que outorga-se o domínio de tudo seja motivo de risos. Ao mesmo tempo em que a teoria do cômico de Rousseau pode ser vista ao zombar-se de um homem de bem, uma crítica real e funcional por parte de Molière está presente.

As entranhas da sociedade burguesa são mais veementemente expostas quando Filomena, contrariando os desejos de sua filha Henriqueta de casar-se com Cristóvão, deseja a união de seu sangue com o pedante Tremembó. Ela, por uma busca de parecer

cada vez mais erudita, por meio de seus conhecimentos e sensibilidade, rende-se à vilania do falso erudito, com certeza arranca gargalhadas da platéia ao demonstrar o quanto podem ser frágeis as relações sociais para galgar posições consideradas nobres.

São cenas muito cômicas as que contam com a presença de Tremembó, pois ele, como um homem dotado da admiração por sua intelectualidade, faz com que Filomena, Armanda e Belisa sofram delírios de êxtase ao ouvirem seus fraquíssimos poemas. Nem mesmo o permitem continuar suas palavras enganadoras pois a cada verso o interrompem para discutir coisas sem qualquer sentido, mas que convém ao padrão de aparências do sistema burguês.

Tremembó: *Soneto à bela princesa Urânia. Escrito em Abril quando ela estava febril.*

Belisa: Ah, que graça!

Filomena: Shhh.

Tremembó: *Vossa prudência cochila,
abrigando na barriga
e tratando como pupila
vossa cruel inimiga.*

Belisa: Que início admirável!

Armanda: Que audácia nas palavras!

Filomena: Que precisão de forma!

Armanda: Esse *prudência* que *cochila* é filosófico e ditirâmico. (MOLIÈRE, 2008, p.66 – 67).

É este Tremembó, claramente para quem o assiste, um enganador. Mas para espíritos fracos que fazem questão de passar-se por fortes ele é um modelo. Como nos diz Rousseau ao comentar sua opção pelo teatro, quanto mais perfeita for uma peça, mais agradará o público, porque mais elementos foram fornecidos por ele. Tem-se, neste caso, um exemplo de perfeição máxima de uma comédia, ou seja, mostra exatamente o público que a vê como ele próprio é de fato. E quanto a Crisaldo, o bom homem que deseja acima de tudo ver sua filha desfrutar de sua felicidade, Rousseau também está certo, ri-se muito de seus excessos, mas ri-se muito mais dos excessos de pedantismo praticados pelos outros membros de sua família. Ao final da peça, quando este bom homem já passou por todos os ridículos e decide afrontar sua esposa ocorre um impasse: Henriqueta vai casar-se com Cristóvão, noivo desejado por seu pai, ou com Tremembó, noivo desejado por sua mãe? A dúvida somente é sanada quando um truque é feito para que todos acreditem que o chefe da casa tenha perdido todos os seus bens. Tremembó foge de seu compromisso, mostrando toda a sua falta de caráter, enquanto

Cristóvão ainda continua desejoso em desposar sua amada. As imagens buscadas de uma frágil posição social são substituídas pela verdade.

É verdade que Rousseau nos diz (p.360) serem as mais sagradas relações sociais transtornadas no teatro de Molière, entre elas o direito respeitável dos maridos sobre as esposas e neste ponto, como já foi dito, suas observações continuam válidas, mas no contexto geral do texto tratado neste tópico, a sociedade ri de seus próprios erros. Rousseau agora não pode nos oferecer um ponto de apoio. Mas que se lembre que apesar da sociedade rir às suas próprias custas, ainda assim não é capaz de se corrigir, pois continua rindo e crê ser isso muito bom, afinal, ela entregou seus gostos e preferências ao autor, que com muito gênio os utilizou com muita destreza.

3.10 O doente imaginário

A última obra escrita por Molière para o teatro francês é considerada pela crítica também uma grande realização. Nela, o autor, adoentado de fato, resolve atirar-se em uma crítica contra a medicina, que segundo descrita no estudo de Paulo Rónai, se assemelhava a um curandeirismo incapaz de sanar qualquer mal.

Talvez a peça seja mais famosa não por suas representações e sua possível genialidade, afinal, as grandes cenas engraçadas foram de fato trazidas de outras peças anteriores de Molière, consideradas menores pelos estudiosos e altamente similares às farsas italianas de caráter popular muito admiradas pelo comediógrafo. Seu reconhecimento está nos fatos de que além de tratar-se de uma obra de maturidade e, portanto, muito bem escrita literariamente, foi a peça onde pela última vez foi visto o autor. O mesmo morreria em cena. Entre os atos encaixaram-se ballets e músicas em homenagem ao rei, fazendo com que ela se tornasse menos engraçada.

Seu enredo é muito simples. Em cena Argan, um burguês rico e extremamente hipocondríaco que é abusado pelos médicos, os quais, para benefício próprio, fazem com que o paciente acredite de fato estar muito adoentado. A crítica aos médicos é válida, porém, desde o início já sabemos quem será a vítima de Molière, sendo assim, nem mesmo esta válida crítica realizada pelo autor é capaz de aliviar os estragos que serão causados pelo mesmo. Novamente a adesão molieresca ao padrão de vida aristocrata.

Quanto mais Argan tenta se curar, mais os médicos inventam doenças que possuem nomes em latim incompreensíveis para que continuem a ganhar expansivas

somas de dinheiro de seu doente imaginário. Ora, a crítica é direta aos médicos que exploram aqueles que creem neles, mas as risadas, neste caso, são dirigidas ao paciente. Que tipo de crítica pode ser bem sucedida assim? A vítima dos médicos é o motivo da graça, logo, os médicos na vida real continuarão impunes. Lembremos das palavras de Rousseau quando nos diz que o teatro não é capaz de corrigir os vícios, mas apenas reforçá-los e que este fato apenas se agrava ainda mais nas comédias³³. Temos, neste caso, um exemplo muito claro disso.

Molière não pode ser ausentado de culpa, pois não se esqueceu de atribuir a Argan as qualidades de um ser muito mesquinho. Sua filha Angelique deseja casar-se com um rapaz presenteado com seu amor, mas Argan vai casá-la com Thomas Diáforus, recém formado médico, mas personagem que não passa de um paspalho. Veja-se que Molière estabelece para a grande vítima de toda a história a capacidade de não pensar na felicidade de sua filha, mas sim na sua imaginária necessidade desposando-a com um médico. É ainda mais cruel com o fato de que o médico é idiota e ainda assim, Argan, cegado por sua hipocondria, quer como genro. O público não é levado a culpar os médicos, mas sim o doente imaginário.

Para completar o grotesco infligido por Molière a Argan, deu-lhe uma esposa muito mais jovem que pensa unicamente em enviar Angelique para um convento e permanecer com todos os bens de seu marido que, por sua vez, é incapaz de perceber tal atitude. Mas novamente as gargalhadas não são de escárnio e reprovação para a mulher infiel, mas pelo ridículo sofrido por Argan. Nem mesmo chega a importar o desfecho de resolução dada pelo comediógrafo ao texto, que faz tudo terminar bem. Os bons parentes de Argan colhendo a felicidade e os culpados sendo punidos, porém todo o mal já havia sido feito.

Apesar de ser considerada uma obra de grande amplitude pela crítica e estudiosos dos textos molierescos, não possui de fato trechos que causem grande comicidade. Sobretudo por toda a encenação ser permeada por grandes apresentações de dança, deixando os diálogos de lado. Isso somado ao que já foi dito anteriormente sobre todos os motivos da peça já serem encontradas em outras obras do mesmo autor bem como nas farsas do teatro popular italiano, feito de enredos muito simples para serem facilmente compreendidos por todos.

³³ ROUSSEAU, p.359-360.

4. Considerações finais

Os espetáculos sempre foram tidos como propagadores de uma mudança social no século das luzes em solo francês. Quase todos os grandes intelectuais deste território e deste período preocuparam-se em definir de maneira adequada como seriam as melhores encenações e como estas, ativando as emoções da platéia, poderiam causar alterações na razão da mesma. Conseqüentemente, com uma nova forma de uso da mente, que foi tocada pela emoção da ribalta com personagens grandiosos e heroicos ou com verdadeiras personalidades histriônicas, a população poderá enxergar a realidade de modo diverso e assim transformá-la de acordo com seus novos critérios.

Os adeptos do teatro fornecem uma continuidade das poéticas antigas e lhes acrescentam inovações, pois no período retratado, novos ambientes políticos e culturais estão presentes. Mas o palco ainda assume a responsabilidade de tocar as pessoas em sua sensibilidade, acreditando, desta forma, que novas formas de conduta podem ser criadas tendo como veículo os espetáculos.

Era, em última instância, o teatro um meio capaz de operar no público mudanças. Isso por princípios lógicos. Era necessário identificar os usos e costumes das pessoas adaptadas a um meio social, logo após expô-las à cena que possuía como característica a nova linha de peças, que segundo o partido dos filósofos serviriam para mostrar panoramas diferentes dos moldes absolutistas refletidos nas casas de espetáculo até então.

Temente aos padrões de pensamento de seu período, Rousseau enxergou no teatro um artifício pernicioso para os objetivos propostos. Por meio de sua ideia geral acerca dos espetáculos foi capaz de retirar as ilusões que eram prementes aos ideais de seus contemporâneos.

Retirou o filósofo genebrino a crença geral nos espetáculos historicizando-os por meio do espaço e do tempo. Ou seja, uma representação deve ser feita necessariamente para um povo que conduz sua vida em um determinado lugar e em um determinado período e de nada adiantaria mostrar a este povo uma peça que não fosse condizente com suas formas de ação, isto é, cada povo é prenhe de hábitos sedimentados (como já haviam notado os pensadores iluministas), mas ao contrário do que se pensava, o teatro não pode alterar estes modos de agir.

Não podem as encenações mostrar no palco nada que se choque com o gosto geral do público. Se assim o fizer, não será agradável para quem assiste e, uma vez não

sendo agradável, jamais logrará sucesso. O autor não será reconhecido e o teatro onde se representa sua montagem permanecerá vazio. Logo, os autores devem preocupar-se em adular as preferências que a plateia já possui e transmite a ele, aqueles mesmos hábitos sedimentados que os espíritos do Iluminismo pretendem mudar. Deve o dramaturgo ter a sensibilidade necessária para perceber os anseios de seu povo e assim escrever textos que possam distraí-lo. Somente assim será reconhecido como um grande autor teatral.

Uma vez que deve retratar os costumes da platéia para a qual é representada, uma peça deve estar em conformidade com os hábitos e gostos desta mesma platéia, assim, agradará a todos os presentes, pois todos poderão enxergar-se nas cenas. Logo, uma peça não passa de uma representação do que é dado como fato pelo público e é impossível que hajam peças revolucionárias capazes de modificar os pensamentos da sociedade. Ora, se a peça não seguir os gostos e portando, desagradar, recheará os teatros de poltronas vazias. O teatro é uma distração que se apenas tem garantida sua utilidade se seguir o princípio básico de manter as salas de espetáculo cheias, isto é, agradando a todos, e apenas por um meio pode fazer isso, mostrando o que todos querem ver.

Rousseau dissocia a ideia de perfeição preconizada por seus contemporâneos em relação às encenações. Os enciclopedistas acreditavam ser o teatro um meio muito mais abrangente do que a literatura e a Filosofia, pois nem todo o povo era um grande leitor da Enciclopédia ou das obras filosóficas vigentes do período. Por este motivo o teatro era visto como um meio de disseminar o ideário iluminista, como um meio de luta política, que se depositava contra o poder exercido por Luis XIV.

Quando o pensador de referência do presente estudo analisa este passo atribui ao teatro a máxima perfectibilidade possível e nada mais do que isso. O teatro não pode carregar o peso de revolucionar a sociedade, por isso, já é o mais perfeito possível, pois é capaz de atingir todas as suas metas: agradar, distrair e divertir.

Alcançando as suas funções, muito inversamente do que pensavam os intelectuais do período, o teatro torna-se uma ferramenta perigosa. Quando os autores visam alcançar o sucesso, devem mostrar à platéia todos os seus comportamentos viciosos. Vale lembrar que para os maus, o mau que praticam parece normal, afinal, no meio onde se possui tal atitude é que se criaram e, a sociedade é muito precisa no momento de configurar seus cidadãos. Ora, se assim ocorre, quanto mais uma peça transgredir valores morais de uma determinada sociedade e mais for adequada aos valores vigentes, mais terá público, o que representa mais sucesso. Se assim ocorre, se

os valores maus são ressaltados, o público sentirá este caráter reforçado em suas próprias emoções e atitudes, deixando-o ainda pior do ponto de vista da universalidade. E qual é o espaço deixado aos moralmente bons nos espetáculos? Os seres que não são capazes de agradar ou mesmo os que levam a platéia ao riso pelos ridículos causados a eles pelos maus. Isso ocorre respectivamente na tragédia e na comédia. Justamente por este motivo buscou-se por parte de Diderot uma nova forma de espetáculo e uma nova teoria teatral. Parece-nos que Rousseau, com suas críticas ao fazer teatral e sua percepção das limitações dos espetáculos, gerou frutos naqueles que visava alertar.

Mas, retornando um momento no raciocínio, tomem-se como exemplos de tal conclusão de Rousseau acerca dos espetáculos textos consagrados do teatro. Na tragédia, quem se lembra de um personagem neutro em qualquer trama, um ser que não faz julgamentos precipitados, que não sente rancores, que não sofre as agruras do destino? Porém, ao se tratarem dos personagens que possuem todos os defeitos, são sempre os principais, geralmente os protagonistas e antagonistas. Além de ter a certeza de que toda a narrativa somente pode ocorrer em uma tragédia pelas falhas morais de um herói.

E na comédia os elementos mudam de perspectiva, mas não causam menos estragos e sim o contrário disso. Em uma comédia verdadeiramente boa, capaz de lotar os assentos da casa de espetáculos, ou seja, que causa risos e neles é que garante o seu sucesso, quem é o personagem alvo de todos? Seria o perspicaz? Este ocupa todo o seu tempo fazendo peripécias com outros, este é o mau da história, por isso, o premiado com os aplausos pelas diabruras aplicadas aos inocentes. Então o ingênuo incapaz de desconfiar de seus semelhantes e ter uma vida correta? Este é o motivo de riso, pois sofre nas mãos dos outros todos os tipos de maudade. Quando na verdade deveria ocorrer justamente o contrário para que os defensores do teatro pensassem em angariar mudanças sociais por meio dele. Jamais o justo que segue os valores arraigados por sua sociedade, mesmo que sejam estes valores duvidosos por outra comunidade, deve ser o motivo de piadas. A comédia é, portanto, perigosa e por isso deve ser evitada.

A comédia é, assim, mais nociva do que a tragédia. A segunda mostra seres fantásticos e de um distanciamento muito grande da realidade. Os heróis trágicos, mesmo com todos os seus defeitos estão acima da humanidade. A primeira mostra seres completamente visíveis na sociedade e que são passíveis de ridículo. Por estes motivos se dá a importância de Molière, o mais perfeito que se possa ser autor de comédias. E por ser o mais perfeito é também o mais perigoso.

Molière, o grande autor cômico analisado e comentado por Rousseau, em suas obras reconhecidas sempre possuiu a habilidade de deixar os personagens espertos causarem horrores aos personagens ingênuos, estultos e bons. Sendo que em suas obras menos lembradas ou mesmo nas nem mesmo citadas utiliza-se de outros artifícios literários, não expõe nenhum personagem ao riso e por isso com estas não obteve sucesso, pois simplesmente não conseguia ser engraçado, não podia fazer rir. Somente os risos da platéia eram estimulados aos ridículos sofridos pelos que mereciam ser, na realidade, reverenciados. Molière inverte os valores morais como nenhum outro era capaz. Para cada sua grande obra, pelo menos um grande ridículo impingido a quem não mereceria.

Logo, além do teatro ser incapaz de realizar mudanças nas pessoas e um grande disseminador de comportamentos vis e que deveriam ser expurgados da sociedade, sobretudo no que diz respeito ao gênero das comédias.

5. Anexos

Nesta lista serão analisadas as peças de Molière que não possuíram grande representatividade, mas que ainda assim se opõe ao pensamento de Rousseau, daí sua importância.

5.1 Os ciúmes do Barbouillé

Esta obra está entre as mais fracas de Molière e dela pouco ou nada se extrai de crítica que possa ser realizada por um ponto de vista rousseauísta. Isto ocorre por dois motivos. O primeiro refere-se ao período em que foi redigida. Molière, com sua trupe teatral, enquanto ator, percorria o solo francês representando tragédias. Ocorre que nem todo o público era capaz de entender as complicadas tramas de tais encenações, assim, antes de tais atos eram representadas pequenas e simples comédias farsescas, capazes de agradar a todos os presentes. Era apenas o início da carreira de grande escritor de Molière, assim, não se poderia esperar muito. Durante as falas, o autor deixava muitas rubricas de liberdade como a expressão *etc*, isso para que os atores pudessem improvisar deliberadamente.

O segundo motivo é o fato de que toda a comédia representada em uma única cena é praticamente idêntica ao último ato da peça *João Dandim ou o marido da fidalga*. A diferença principal está no fato de que nem o marido Barbouillé, tampouco a esposa Angélica são apresentados com motivos para desejarem de fato o mal um do outro, mas é exatamente isso que acontece. Ambos tentam, sem qualquer fundamento, acabar com a vida do outro. Este fato se mostra evidente na primeira fala da obra, dita pelo personagem central Barbouillé:

Devo admitir que sou o mais infeliz dos homens. Minha mulher me deixa furioso: em vez de me trazer conforto e fazer tudo conforme eu desejo, ela me força a invocar o diabo vinte vezes por dia; em vez de ficar em casa, gosta de passeios e da boa mesa, e frequenta nem sei que tipo de gente. Ah! Pobre Barbouillé, como você sofre! Eu devia castigá-la. Se eu a matasse... mas essa ideia não presta, porque eu acabaria enforcado. Se eu pudesse dar um jeito para que ela fosse presa... Mas a maldita haveria de dar um jeito de se livrar com uma chave-mestra. Que diabo então posso fazer?(MOLIÈRE, 2007, p.29).

O ódio do marido é infundado, é gratuito. Somente no decorrer da obra é que se mostra o tal sujeito como um grande beberrão e sua esposa como uma verdadeira mulher infiel ao casamento. Ou seja, ambos estão agindo erroneamente e ambos são motivo de riso por parte do público. Seu desfecho, como já dito anteriormente, é idêntico ao desfecho de *João Dandim*, que será comentado mais adiante no presente estudo.

Ainda não é possível perceber nesta obra a ideia proposta por Rousseau nos seus escritos sobre o teatro cômico, pois temos dois personagens cometedores de faltas para com as normas gerais da sociedade e ambos são escarnecidos por isso, ainda que de um modo ingênuo por parte do autor da comédia.

5.2 O médico volante

Esta é considerada pelos críticos da obra molieresca também uma peça que demonstra uma certa imaturidade do autor, pois foi desenvolvida, assim como a obra analisada acima nos períodos iniciais de sua carreira. Embora já se possam observar algumas origens de textos futuros e um certo teor crítico, é de fato uma obra pífia se comparada à todas as suas grandes realizações.

Apesar do descrito acima, é também possível confrontar tal escrito com os pensamentos de Rousseau, afinal, Molière visava deliberadamente criticar os médicos de seu tempo (origem de *O doente imaginário*), que segundo deixa evidente seu texto, eram grandes charlatões incapazes de curar qualquer coisa. Mas é justamente em sua tentativa de crítica que Molière acaba por fazer rir novamente de um humano de bem. Trata-se do já utilizado Gorgibus e do já conhecido tema das comédias do autor em questão: o casamento forçado da filha de Gorgibus, Lucila, com Vilabrequim enquanto esta está apaixonada por outro jovem, de nome Valério.

Gorgibus somente pensa no bem de sua filha e por isso busca casá-la com um homem que considera de bem e, para o autor, este foi seu erro. Molière inverte os valores preciosos da sociedade, os que permitem um pai educar sua filha da forma que julga adequada colocando em cena Sabina, prima de Lucila. Sabina, confabulando com Lucila, pede que esta finja estar profundamente molestada por uma grave enfermidade para que o casamento arranjado não se consuma, pois o pai da falsa doente preocupa-se demasiadamente com sua prole. Então, Sabina procura Valério e conta seus planos. Este, faz com que seu criado Sganarello, um trapalhão, passe por médico para enganar

Gorgibus. Já temos, apenas neste início, os motivos da vileza do texto de Molière: um pai, preocupado com a saúde de sua filha é enganado por ela própria e faz papel de idiota ao ser enganado por um falso médico que primorosamente o engana.

O que pode ser mais desrespeitoso? Um pai que não leva em consideração a vontade de casar-se com um rapaz específico da filha ou uma filha, que juntamente com a prima e o pretendente enganam ao pai fazendo-o passar por vergonhas dignas de punição? Mais uma vez, embora se trate do início de seus escritos, Molière pune o honesto, expondo-o ao riso de todos³⁴. Ao tratar com Sganarello, que representa um médico pedante, Gorgibus acredita fielmente em tudo o que é afirmado e segue cada passo recomendado, tudo por amor à Lucila e esta, por sua vez, encontra-se com Valério às escondidas, enquanto seu pai é feito de bobo.

Um belo exemplo da exposição a que submete Molière o personagem de sua peça para arrancar risos da platéia é este momento específico, quando Gorgibus, sem saber que é enganado, ainda paga o falso médico:

(Gorgibus lhe entrega dinheiro.) Ora! O que o senhor está fazendo?

Gorgibus: Sei bem o quanto lhe devo.

Sganarello: Só pode estar brincando, senhor Gorgibus. Não vou aceitar, não sou mercenário. *(Pega o dinheiro.)* Seu criado muito humilde. (MOLIÈRE, 2007, p.86-87).

Nada poderia ser mais convincente para quem assiste as agruras de um bom homem a não seguir o mesmo exemplo da bondade. Mas por outro lado, Lucila, que auxiliada por Sabina consegue enganar seu próprio pai, recebe, após tudo o que fez, a autorização de seu progenitor para casar-se com quem deseja, ou seja, Valério. Um belo exemplo de que a mentira é vantajosa e a honestidade apenas mais um apetrecho que não pode servir para muita coisa. Mais uma vez, mesmo com a imaturidade de escritor ainda pulsando, o teatro de Molière é um festival de maus exemplos.

5.3 O estovado ou Os contratemplos do amor

Uma encenação que trata de amores contrariados novamente. Texto que segundo Rónai (1981, p.14) não passa de uma tradução de um texto já conhecido italiano e que

³⁴ Nos termos de Rousseau: “esse homem perturba a ordem da sociedade, com que escândalo transtorna todas as mais sagradas relações sobre as quais ela se baseia, como ridiculariza os direitos respeitáveis dos pais sobre os filhos”. 1958, p.360.

foi apresentado em sua versão francesa pelo comediógrafo em questão. Um peça simples mas que influencia o teatro posterior de Molière.

Na ribalta são mostrados como personagens centrais Lélío, o patrão e Mascarilho, o criado. Enquanto o primeiro possui em abundância a bondade, a generosidade e o idealismo, motivos de seu estouvamento, o segundo tem como características o cinismo e a falta de escrúpulos. Por estas descrições, já sabemos quem será o grande lesado de toda a encenação.

Lélío, sentindo-se incapaz de realizar suas grandes proezas amorosas, recorre ao auxílio da inteligência de Mascarilho com o intuito de que este satisfaça suas vontades neste campo. Porém, cada vez que o criado arquiteta um plano, Lélío, por meio de atos impensados acaba por lhe frustrar. Ocorre que Mascarilho gosta da intriga e sempre acaba por satisfazer as necessidades de seu amo, mas não sem fazê-lo passar por momentos de desconforto, nos quais a platéia se identifica e onde Molière começa a se identificar com o sucesso: o ridículo de um inocente é a porta para a ascensão teatral como autor.

Mesmo sendo uma espécie de plágio de um texto já existente, Molière não parece ter escolhido o original ao acaso. Uma das partes da obra onde isto se torna mais evidente é quando Mascarilho afirma a Lélío que seu pai faleceu, o que não passa de uma grande mentira feita para pedir-lhe dinheiro com a intenção de custear-lhe o enterro e extorquir seu patrão, diverte-se aos borbotões juntamente com a platéia a quem é dirigida a cena.

Parece-nos que mesmo nos momentos onde menos brilha ou faz uso do sucesso de outros para brilhar, Molière apenas confirma as teses de Rousseau sobre a impossibilidade de demonstrar algo bom e útil de fato com as representações cômicas³⁵.

5.4 Os arrufos

É outra das comédias de início dos escritos de Molière, produzida ainda no período em que este, juntamente com sua companhia, percorria as províncias da França, sem contar com as proteções do rei e com a criatividade de suas grandes obras primas. Apesar de não poder se equiparar com seus grandes feitos, Molière já demonstra neste texto uma certa desenvoltura cômica, juntando personagens em uma trama a princípio

³⁵ ROUSSEAU, 1958, p.359.

confusa, mas que se esclarece com o decorrer do escrito. Uma comédia ligeira e que em alguns momentos é capaz de fazer rir. Porém, nada mais do que isso.

Se fosse possível seria atualmente comparada aos tantos filmes encaixados na prateleira das comédias românticas, que possuem quase todos a mesma fórmula. Trata a obra dos personagens Erasto e Valério que são apaixonados pela mesma moça, Lucília e, por isso, disputam seu amor entre si, em uma espécie de guerra pessoal não declarada. Ocorre que Lucília já é enamorada de Erasto e por este caminho se desenvolve o enredo. Lucília possui um irmão chamado Ascânio, que na verdade é uma moça travestida desde sua infância pela mãe, para que o pai de ambos pudesse receber uma herança que somente seria confiada se houvesse um descendente homem. Mas durante as confissões de amor feitas por Valério, na calada da noite, para Lucília, com o intuito de receber a paixão desta, confessou-se para Doroteia, ou seja, para Ascânio, que de fato apaixonou-se perdidamente pelo rapaz e no escuro, sem o mesmo ver seu rosto e acreditando falar à Lucília, desposou a mulher fantasiada de homem sem o saber. É uma comédia de erros.

Acontece que por ser uma obra ainda da juventude de Molière, ainda é uma criança que aprende a caminhar e não possui, pelo menos até então, a capacidade de fazer rir às custas dos outros por meio do ridículo como faria tão bem em períodos posteriores. Não pode ser analisada de acordo com os pensamentos de Rousseau, pois mesmo que tenha alguns poucos momentos engraçados, somente se ri por motivo das confusões que os próprios personagens causam a si mesmos e não aos outros. Se não houvessem outras obras mais consistentes do autor de comédias em questão, poderíamos até mesmo supor nele uma certa ingenuidade, porém, com o desenvolvimento de suas habilidades cômicas, esta inocência se dissipa e abre espaço ao autor que pode ser criticado pela teoria rousseauísta. E utilizando esta teoria, pode-se afirmar que Molière jamais deveria ter deixado de lado este seu início como dramaturgo e permanecido nele, pois assim seria capaz de menos estragos.

5.5 Sganarello(O corno imaginário)

Este texto cômico pouco conhecido de Molière deve seu relativo ostracismo ao fato de que apesar do autor ter descoberto o caminho para o teatro de crítica de costumes, volta, neste momento ao gênero das pequenas farsas, e ainda mais quando esta é quase uma imitação de um conhecido texto italiano da época.

É toda composta em versos, o que demonstra certo valor literário, mas o que verdadeiramente pode aproximá-la das discussões presentes é o fato de todos os principais personagens serem ridicularizados. Neste ponto é evidente o choque com a posição rousseauísta, porém, ocorre que na obra não há nenhum personagem mal que ridicularize os personagens bons. A única causa dos conflitos que levam o público ao riso é um grande mal entendido passado logo no início da encenação, mas como dito acima, todos os personagens centrais possuem um valor moral admirável.

O conflito desenvolve-se da seguinte maneira: Gorgibus pretende casar sua filha Célia com Valério por uma questão monetária, porém, esta já se encontra apaixonada por Lélío, homem do qual já é inclusive noiva. Ao discutir com seu pai sobre o casamento arranjado, a jovem desfalece na cena, contando unicamente com sua camareira para seu amparo. No momento em que isto ocorre, acidentalmente, cai de suas mãos um retrato de seu noivo. É neste ponto que surge na cena Sganarello com a intenção de prestar socorro à jovem desmaiada. Como um bom homem, carrega em seus braços Célia e para socorrê-la, a retira de cena carregando-a. Acontece que para sua má sorte, enquanto carregava em seus braços a jovem, sua mulher observava a cena de uma janela muito enciumada e já julgando seu marido indigno de confiança pois o viu com outra no colo.

Ao correr para a rua onde ocorre a ação, a mulher de Sganarello vê o retrato de Lélío caído no chão e o apanha, fica admirada com o rapaz estampado e tece comentários sobre a imagem. Sganarello a observa em tal situação e também indigna-se. Sua esposa, já morta de ciúme não desmente as desconfianças de seu marido e por isto ele se torna o corno imaginário do qual o subtítulo do livro faz alusão.

Observe-se que até este momento a encenação não oferece ao público um personagem desprezível que faz rirem todos. Pelo contrário, mostram-se personagens bons que são de fato admiráveis, mas que passam por momentos tortuosos. Uma jovem que forçada pela vontade de seu pai vê-se encurralada e perde a consciência, um homem de bem que a socorre e uma esposa que se sente traída ao interpretar erroneamente uma cena e por isso decide defender sua honra. A novidade é que durante todo o decorrer da obra somente personagens assim serão apresentados, não há um único vil que pune com sua destreza a ingenuidade de boas pessoas.

Talvez Molière seja passível de punição ao expor pessoas boas a situações embaraçosas e com isso fazer rir aos espectadores, mas está definitivamente absolvido da culpa de aplaudirem homens moralmente maus pois isto é impossível nesta peça.

Obviamente o escrito é recheado de comicidade e ri-se às custas de pessoas que de forma alguma possuem culpa de alguma coisa e neste ponto, indo de encontro ao pensamento de Jean-Jacques, Molière continua como um autor pernicioso. A vergonha infligida aos personagens por pura inocência de espírito o torna o que Rousseau diz a seu respeito. Quando por exemplo, faz encontrarem-se em cena Sganarello e Lélío. O primeiro olhando o retrato do segundo e divagando sobre sua traição imaginária, o segundo ouvindo as divagações do primeiro e imaginando que sua amada deu de presente seu retrato também para seu possível amante e por sua vez se sente traído. Lélío fica tão perturbado com a cena que começa a sentir-se mal e é socorrido pela mulher de Sganarello, que o leva para dentro de sua casa a fim de tratá-lo. Nem é preciso dizer que o personagem central também vê Lélío sair de sua casa amparado por sua mulher e reforça a ideia de sua traição. Os casais estão em conflito.

Sganarello quer encobrir esta vergonha, que mesmo existindo somente em sua cabeça, ainda assim é o que arranca risos das pessoas. Mas encobrir sua vergonha não é o suficiente, quer defender sua honra e decide tomar medidas drásticas. Se vingará com a morte do responsável por roubar o coração de sua mulher fazendo com que todos saibam de seus novos adornos da testa, segundo palavras do próprio autor, mas mostra-se, em momentos de muita comicidade ser dotado de imensa covardia. Novamente se ri das fraquezas escondidas de um bom homem:

Sganarello(só):

Que para sempre o céu conjure de perigo
Ao anjo que ao meu lado enfrenta meu inimigo!
O seu furor provém de minha só desgraça,
E ensina-me, à altura, o que convém que eu faça;
E não se deve nunca a afrontas desse vulto
Sofrer sem protestar, como qualquer estulto.
Corramos atrás dele, o vil que me desonra;
Mostremos-lhe valor, vingemos nossa honra.
Aprendereis, patife, a rir à nossa custa,
E por na testa alheia a cornadura injusta!

(Retrocede, depois de três ou quatro passos.)

Mas calma, por quem sois! Este homem tem seu jeito...
De ter o sangue quente e um gênio de respeito;
Seria bem capaz, criatura desonesta,
De às costas pespergar-me um pau como o da testa.
Odeio quanto posso os homens belicosos,
E tenho em grande conta os outros, bonançosos;
Não gosto de bater, temendo ser batido,
E o humor bonacheirão é o meu melhor partido.

Mas diz-me a minha honra, em face desta ofensa,
 Que é urgente e capital tirar a ofensa,
 Deixemo-la falar o mais que ela quiser:
 Que vão para o diabo, a honra e a mulher!
 Se eu me fizer de bravo, e o prêmio da vingança
 For um ferro a varar-me lado a lado a pança,
 E que pela cidade o fato se comente,
 Ó honra, só por isto haveis de star contente?
 A cova é uma pousada escura e melancólica,
 E, além do mais, malsã, para quem teme a cólica;
 Eu acho, cá por mim, que, tudo bem pesado,
 É preferível corno a estar amortalhado. (MOLIÈRE, 1957, p.84-85).

Por estes motivos o autor continua, ainda na maioria de suas obras, responsável por imprimir na platéia manifestações de pensamento duvidoso. Quem pode assegurar que por temer assemelhar-se a Sganarello as pessoas que presenciaram tal encenação não fujam dos ridículos passados pelo personagem e não se transformem em personagens que não temem mais os vícios de comportamento, como teme o filósofo do presente estudo. E ainda pior, se Molière retira do próprio público as ideias para suas composições, que tipo de comportamento reforça neste mesmo público? É evidente que o perigo das peças molierescas foi bem retratado por Rousseau, mesmo com esta não servindo como um excelente exemplo.

5.6 Dom Garcia de Navarra ou O príncipe cioso

Esta obra é chamada de comédia heróica pelo próprio autor. Não pode ser chamada de comédia por seu conteúdo cômico, mas sim por seu final feliz mediante alguns conflitos apresentados. Justamente por seu conteúdo é que ocorre um paradoxo, ela colabora com os dizeres de Rousseau sobre o teatro molieresco justamente por não conter qualquer graça, logo, não há nenhum personagem que sofre humilhações e conseqüentemente, nenhum homem ou mulher de bem é desonrado pelas habilidades do comediógrafo. Assim, não há meios pelos quais ele possa interferir de maneira negativa sobre qualquer habitante.

Note-se que o pensamento do filósofo estudado faz todo o sentido perante o texto apresentado do autor cômico: quando este não faz rir, fracassa. O sentido de suas obras pode ser somente um, o de despojar determinadas pessoas de seu senso moral, ensinando, desta maneira, manifestações de comportamento vil para quem assiste. Ou seja, o teatro de comédia, diferentemente do que diziam os contemporâneos do pensador

genebrino, não possui o caráter de aprimorar os hábitos e costumes, mas pode, no máximo, gerar mais comportamentos viciosos do que os já reforçados pelo teatro em geral.

A confirmação de que a peça sem graça alguma de Molière foi um fiasco reside no fato de que não existem edições brasileiras até o presente momento e apenas alguns editores portugueses tiveram a audácia de publicar uma tradução na década de 1970. E não se esqueceram de afirmar que a publicaram em português apenas para que não ficasse esquecida como uma obra de Molière. Foi editada muito mais pelo nome importante que adquiriu o autor em suas obras primas do que pelo mérito do presente texto.

O desejo de dar completa a tradução de todo o teatro de Molière é que nos levou; e aos editores, a não deixar esta comédia no olvido. Talvez que na prosa portuguesa pudesse ter algum realce maior do que o verso francês lhe dá. Seria porém preciso fazer-lhes cortes e alterações profundas; reduzir-lhe cenas excessivamente longas e monótonas, como é, por exemplo, aquele imenso diálogo entre Elvira e Elisa, com que abre a peça, além de muitas outras, e semelhantes alterações nem seriam legítimas nem estavam nos intuítos de mera vulgarização que presidiram a nossa publicação das obras do grande poeta francês. Para a poesia heroica não foi Molière fadado e esta tentativa o justifica. (BRAGA, 1971, p.73-74).

5.7 Os importunos

A primeira peça própria de Molière apresentada à corte francesa com a iminente presença de Luis XIV, que inclusive sugeriu uma nova cena a ser acrescentada pelo comediógrafo. Opinião esta acatada prontamente e quando ocorrem as mudanças de lugar para as encenações, um novo personagem está presente e o rei, segundo dizem os críticos, esbanjou-se em gargalhadas.

Apesar da imaturidade da obra se comparada às grandes peças do mesmo autor, já é possível observar seu intuito. Dizem-nos os editores portugueses da Livraria Chandron de Lelo e Irmão, cujos nomes não são revelados na presente edição utilizada que: “Esta comédia não teve realmente outro fim senão o de fazer assistir o espectador ao desfilar de uma procissão de importunos de todas as classes, e até de ambos os sexos.” (1929, p.89-90). Em outros termos, a plateia depare-se com tipos sociais presentes em seu cotidiano, sendo que estes tipos são abordados de forma crítica.

Com seu texto, Molière inaugura dentro das artes dramáticas um novo estilo de comédias até então desconhecido e posteriormente copiado: *à tiroirs*, vertido para nossa língua em “peças de gavetas”. Isso porque as cenas são isoladas e não apresentam nexos entre si, comparadas às velhas cômodas de família, onde cada gaveta guardava os pertences de um membro isolado.

Em uma análise que ocorre de maneira muito breve, pode-se encontrar aqui o gérmen do *Misanthropo*, pois é colocado em cena Erasto, um marques que tem confesso seu amor por Orfisa e durante sua trajetória para conquistar a mão da moça depara-se com uma série de pessoas impertinentes que o impedem de tal ato. Isto faz com que seu descontentamento com a sociedade fique evidente. Mas, ainda assim, pela sua postura social não é capaz de tratar nenhum dos importunos de maneira grosseira, aceitando todos os falatórios que o impedem de atingir seu meio.

Não se ri às custas de Erasto, mas sim dos diálogos absurdamente sem fundamentos que é obrigado a travar, que vão de experiências de caça a veados à posturas de correção de placas com a ortografia incorreta. Ocorre que Erasto, por sua forma de trato com as pessoas, confessando posteriormente, em solidão, odiar a todos mas ainda assim não se permitindo dizer a verdade, torna-se um hipócrita.

Nenhuma das pessoas que o procurou estava com intenções más e vis. O procuravam pois precisavam sinceramente de seu apoio e recebiam em troca atenção e ouvidos, quando o que deveriam receber, visto a grande raiva que nutria o protagonista, eram palavras grosseiras mas verdadeiras. Como descrito pelos editores, os risos eram estrondosos, pois se tipificavam pessoas reais presentes em seu ambiente cortês. Têm-se, assim, a velha história de se ridicularizar os puros e se enaltecer os falsos.

Mas dizem as regras da boa educação e do fino trato não desprezar ninguém. Seguindo os passos de Rousseau, o que pode ser pior: enganar uma pessoa e fazer com que ela acredite ser agradável e oportuna quando na verdade não passa de um ser desprezível do qual todos caçoam ou dizer-lhe a verdade e esperar que ela possa corrigir seus hábitos de conversa? A segunda hipótese seria a correta, mas a primeira é a seguida e reforçada pelo teatro de Molière já na sua primeira encenação para a nobreza de seu país.

Mas espera-se que com o teatro, os importunos em questão possam corrigir estes hábitos de comportamento. A cena sugerida pelo rei foi feita tendo em vista o senhor de Soyecourt, que importunava a todos com sua única conversa sobre caça. Ocorre que Molière ignorava a arte hípica e cinegética e, para isso, consultou o próprio senhor de

Soyecourt, que lhe atendeu prontamente e lhe forneceu uma vasta documentação sobre os temas. O senhor de Soyecourt tornou-se, nos *Importunos*, Doranto. Quando a peça foi novamente representada com a cena a mais, de Soyecourt ria às bandeiras de Doranto sem identificar-se com o personagem. Parece-nos que as indicações de Rousseau estão corretas novamente, nenhum vício foi corrigido, mas apenas reforçado e se algum hábito transformou-se, foi com certeza para pior, afinal, quem ria neste momento era o próprio rei e os ridicularizados pela peça.

5.8 O improviso de Versalhes

Para entender o que buscava Molière com a escrita desta obra é preciso retratar o que ocorria em seu contexto social no período e o efeito que produziam suas obras anteriores nos diversos setores sociais. De forma sucinta basta neste momento afirmar que o autor em questão havia produzido um enorme sucesso de público e sua ascensão como comediógrafo era fato consumado. Acabava de representar para a França *A escola de mulheres*, encenação que provocou a ira das pessoas que identificavam-se com as personagens representadas e principalmente a ira de outros autores teatrais.

Não faltaram severas críticas ao seu trabalho, seja por meio de discussões públicas, demonstrações abertas de repúdio bem como peças que visavam ridicularizar sua obra. Assim, Molière escreve, para combater seus opositores *A crítica da escola de mulheres*, estudado anteriormente. Esta réplica ocasionou um efeito nefasto em seus interlocutores inimigos que passaram a não mais criticar as peças representadas do autor, mas sim a sua vida particular bem como a de sua família. Isso ocorreu por meio de seu próprio veneno: comédias representadas para todos que ridicularizavam sua vida.

Sabemos que o teatro pode ser usado como uma arma. Não como a que pretendiam os iluministas, capaz de melhorar hábitos e as formas de ação da sociedade, porém, como algo que serve para atacar e fazer mal, expondo um grande nome do teatro ao escárnio público ridicularizando sua vida privada. O grande agressor foi agora ferido.

Não perdeu o mínimo de tempo e utilizou-se novamente da mesma arma e escreveu, no momento de sua fúria, uma peça de combate aos que vinham fazendo seus antagonistas: um novo escrito com o objetivo de dar uma espécie de revanche aos seus adversários. Não teve o escrúpulo de tentar alterá-los em seu modo de pensar e de agir, mas sua ideia principal foi também expô-los ao mal que lhe causaram, ou seja, o teatro apenas reforçando, como bem nos disse Rousseau o caráter pernicioso dos seres.

A peça em questão é a que dá título a este subtópico, a saber, *O improviso de Versalhes*, onde nada mais se mostra do que o próprio Molière, representando a si mesmo, juntamente com sua companhia, em meio a um ensaio teatral. Obviamente não se trata de um ensaio de fato, mas sim de um texto premeditado.

Neste suposto ensaio são dirigidas réplicas a todos que o afrontaram. Todos os atores, representando a si mesmos, como faz o próprio autor, desferem frases em defesa de seu líder, até o momento em que Molière assume a palavra e ataca afirmando que o maior mal que fez a todos seus inimigos foi ter agradado muito mais do que eles e ainda que todos os que atacavam sua peça atacavam também a quem a aplaudira, assim, ao povo, mas também ao rei.

Estes acontecimentos corroboram as teses de Rousseau de que o teatro é pernicioso e que qualquer ser exposto de maneira singular em uma comédia, cujo intuito é fazer rir às custas de um pobre coitado, sente-se constrangido. Os hábitos não são alterados, apenas estimulados e o grande comediógrafo foi obrigado a provar de seu próprio veneno e novamente envenenar a todos usando o teatro como vingança.

5.9 O casamento forçado

Os deveres devidos ao rei por sua proteção ao autor tornaram algumas de sua obras realmente desniveladas. É até mesmo difícil acreditar que o autor de grandes obras conhecidas tenha também escrito esta em questão. Mas isso, neste caso, possui uma desculpa, a encenação não era o foco principal, mas sim um bailado e a música. Em outras palavras, a peça serviu a penas para encaixar de maneira correta as outras manifestações artísticas a serem apresentadas. O próprio Luis XIV participou do bailado disfarçado como egípcio. Vale ressaltar que a música apresentada pertencia a Lully e as coreografias foram criadas por Beauchamp, de forma que apesar das restrições, se o que for analisado for o valor literário, Molière sai-se muito bem.³⁶

Em uma farsa de apenas um ato, o autor mostra novamente Sganarello, agora um senhor que pretende desposar uma jovem chamada Dorimena, que é de fato uma coquete. Procura um amigo a fim de consultá-lo, pois percebendo as disposições da jovem, teme pelas peripécias que esta possa fazer causando-lhe vergonhosas consequências. Este amigo desaconselha-o de tal casamento, mas Sganarello está

³⁶ RÓNAI, Paulo. O teatro de Molière. *Revista de teatro*. Rio de Janeiro, n.º 418, p.3-32, Julho e Agosto de 1977.

determinado, então coloca-se em uma busca desenfreada por conselhos e os encontra nos mais diversos personagens com as mais absurdas repostas.

Primeiro, são dois pedantes, que lhe dão como repostas, consecutivamente, uma verborragia vazia e equívocos incontroláveis. Encontra então duas ciganas egípcias que lhe respondem por meio de canções ininteligíveis. Ainda desconfiado, Sganarello surpreende sua noiva conversando com o namorado às escondidas, sendo que nesta conversa ela já antevê ao seu jovem amante todas os desregramentos que praticará ao casar-se com um homem velho e tolo. Fará isso não por necessidade ou amor, mas sim para poder agir livremente com seus amantes sem ser julgada uma mulher perniciosa pela sociedade. É claro que nesta altura da peça o motivo de piadas é o único cidadão decente dentre os personagens principais, mas todos os grandes feitos e os personagens que mais fazem as graças com o público são os mais reles de todos.

Ao perceber o quanto sua noiva é mentirosa, Sganarello decide permanecer na solidão, mas não sabe que o irmão da jovem é um renomado espadachim que o obriga ao himeneu. Apesar de um enredo simples com um final mais simples ainda, Molière ainda encontrou espaço para mostrar as ferramentas de um teatro perigoso, que coloca no mais abjeto recôndito, o mais ingênuo ser.

5.10 A princesa de Élide

Mais uma peça encomendada à Molière por Luís XIV. Desta vez, segundo nos dizem os editores portugueses que se aventuraram a traduzi-la para nossa pátria língua, que foi pedida em Abril para ser representada em uma célebre festa, de acordo com Paulo Rónai chamada “Os prazeres da ilha encantada”, que ocorreria em Maio do mesmo ano.³⁷

A extremada pressa é explicada por uma forte paixão sentida pelo monarca por uma mulher da corte chamada Mlle. De La Vallière, a quem a encenação deveria ser oferecida como um presente. E o texto, feito com a proposição de ser cômico mostra justamente uma princesa que prefere a morte ao himeneu até que um de seus vários pretendentes traça o plano de desprezá-la como ela faz com todos. Após tentar entender o que ocorre na mente de tal homem, pois até o presente momento é o único que aparentemente não visa desposá-la, acaba ela mesmo se apaixonando.

³⁷ Ibidem, 1977, p.3-32.

Trata-se, se se levar em conta as grandes obras de Molière, de uma peça fraca, mas capaz de agradar. Ainda assim, mesmo sendo agradável, pode levar apenas este adjetivo no máximo. Não é engraçada por não ridicularizar ninguém e novamente por este motivo não cabe nas avaliações de Rousseau. E também, justamente por não ser engraçada, talvez não tenha feito qualquer sucesso de maior relevância perante o público de seu período. Parece-nos que a comicidade é de fato o forte de Molière e que quando esta não é exercida, ele se torna, segundo o ponto de vista de Rousseau, menos culpado, porém, também menos conhecido por seu trabalho.

5.11 O amor médico

A peça em questão já nasceu com a incrível missão de manter o nome de Molière em um alto patamar, pois a sua peça anterior havia sido *Tartufo*. Mas não é bem esse o acontecido. Na verdade, este texto é tido por críticos da obra molieresca como um verdadeiro fracasso.

Após ter sido censurado, acusado de heresia e necessitar do auxílio do rei, parece que Molière resolve descontar suas insatisfações ainda em uma classe de pessoas muito singulares: os médicos (novamente). Para isso, satiriza de fato os médicos mais conhecidos e respeitados da corte fazendo montagens engraçadas com seus nomes. Porém, esta crítica direta é em momentos contundente, mas permanece em segundo plano sem ser de fato desenvolvida como tema central da obra.

A peça nada mais é do que uma adaptação de uma das primeiras obras de Molière: *O médico volante* e uma ainda preparação para *O doente imaginário*. Possui como pano de fundo a trama de um pai avaro de nome Sganarelo que não quer casar sua filha para ficar com seu dote, mas a moça, alcunhada Lucinda está apaixonada e pretende casar-se com Clitandro. Proibida de tal ato por seu progenitor entra em acordo com sua criada Liseta. Esta, para enganar Sganarelo, inventa para a moça uma grave enfermidade e passa a falar muito mal dos médicos, pois seu plano é fazer com que todos acreditem estar a moça doente da alma, do coração.

Molière, no seu já citado intuito, mostra Sganarelo, preocupado, chamar cinco médicos diferentes, para ter diferentes opiniões, mas de fato nenhum consegue descobrir o que tem a moça, sendo que a todos o pai pagou antecipadamente. Até que no ponto crucial do texto, surge Clitandro, o enamorado de Lucinda, disfarçado de médico com o intuito de enganar seu opositor nas suas vistas.

Neste ponto, entra no confronto o ideário de Rousseau³⁸. Seria prudente condenar um homem que por sua mesquinhez recusa-se a fornecer a cabível felicidade de sua filha? Sem dúvida. Mas não seria ainda mais prudente condenar a todos que o enganam quando fica evidente todo seu amor por sua prole? O que parece ter início com um ato de solidariedade acaba por se tornar algo repulsivo: um ato de vingança. E contra o próprio pai, líder de família burguês que jamais autorizou a falta de qualquer provimento para seu lar e para aqueles que o habitam...

Ora, é de fato condenável a atitude de Sganarelo, pois por interesse pessoal não permite o casamento de Lucinda, mas observe-se o que Molière não se esquece de fazer. Clitandro permanece sozinho com Lucinda com o consentimento de Sganarelo, que ingenuamente o crê médico com uma opinião válida e que pode trazer a cura para a falsa doença. Mesmo não querendo o casamento de sua filha por mesquinhez, preocupa-se com sua vida e deseja vê-la bem. Após fazer fingidos exames, que na verdade, às escondidas de Sganarelo, são confissões de amor, Clitandro dirige-se ao homem:

Sganarelo: (À Clitandro). Então, a nossa doente? Parece-me que já tem melhor cara.

Clitandro: É porque já fiz operar nela um dos remédios que a minha arte me ensina. Como o espírito tem grande poder sobre o corpo, e como dele é que muitas vezes procedem as doenças, o meu costume é de tratar do espírito antes de tratar do corpo. Observei-lhe o olhar, as feições, as linhas das mãos, e, pela ciência que o céu me deu, reconheci que a doença que tem vem-lhe do espírito, e que todo o mal dela consiste num veemente desejo de casar. Eu, confesso-o, não conheço coisa mais extravagante e ridícula que esse desejo do matrimônio.

Sganarelo: (À parte.) Este sim, que tem talento.

Clitandro: Sempre lhe tive, e sempre lhe terei, um ódio mortal.

Sganarelo: (À parte.) Grande médico!

Clitandro: Mas como é preciso satisfazer a imaginação dos doentes, e vi a alienação com que tem o espírito, havendo até perigo se não lhe desse pronto remédio, conquistei-a pelo fraco que tem, e disse-lhe que viera cá de propósito para lha pedir a si em casamento. Logo ali a vi mudar de semblante; as cores assomaram-se-lhe as faces, os olhos animaram-se-lhe. Se o senhor quiser conservá-la neste encanto durante alguns dias verá que a tiraremos de onde está. (MOLIÈRE, 1927, p.143-144).

Sganarelo já foi enganado pelo falso médico, mas se a trama terminasse por este ponto, Molière seria menos responsável por seus atos. Clitandro desposa Lucinda na frente de seu pai:

³⁸ ROUSSEAU, 1958, p.360.

Clitandro: Em penhor da minha fé aceite este anel. (A Sganarelo, baixinho). É um anel constelado que cura as aberrações do espírito.
 Lucinda: Então, para que nada falte, faça-se já o contrato.
 Clitandro: Como quiser. (Baixinho a Sganarelo). Vou mandar subir o homem que me escreve as receitas, e faço-lhe crer que é o tabelião.
 Sganarelo: Tem graça! (MOLIÈRE, 1927, p.147).

No momento em que sobe o tabelião, Sganarelo está tão preocupado com o restabelecimento de sua filha Lucinda que acaba por participar do jogo que visa enganá-lo e diz para o homem que registrará o casamento: “Sim, senhor, há que fazer um contrato para estas duas pessoas. Escreva. (A Lucinda). Olha o contrato. (Ao tabelião). Dou-lhe vinte mil escudo de dote.”(MOLIÈRE, 1927, p.148).

Façamos ressalvas às possíveis críticas de Rousseau, Sganarelo mostrou-se um ser vil, mas sua punição, escancarando aos risos da platéia o personagem em questão, não deixam de ser corruptíveis, pois não se deixam de aplaudir os enganadores.

5.12 Médico à força

Eis mais uma pequena peça que depende, para ser entendida em sua análise sob a óptica rousseauísta, de seu contexto. Molière havia estreado sua obra maior, assim considerada por alguns: *O misantropo*. Originalmente escrita para ser um texto menos cômico, possuía situações e personagens demasiado complexos para um público de simplicidade grande. Logo, não foi um fracasso, mas também não foi um êxito. Molière, conhecia muito bem a receita para aumentar as poltronas ocupadas dos teatros: fazer gargalhar novamente. E para isso havia apenas uma solução, a de reescrever as velhas farsas.

Esta é a prova cabal de que o teatro não é capaz de alterar absolutamente nenhum setor da sociedade tampouco seu hábitos e costumes como idealizavam os pensadores que se contrapunham ao pensamento de Rousseau³⁹. Quando, em sua obra máxima, o comediógrafo não foi capaz de agradar, pois escreveu de fato algo diferenciado e de teor revolucionário, onde eram expostas as entranhas da hipocrisia, foi obrigado a retomar os velhos hábitos, compreendê-los, mostrá-los em cena e fazer com que os humilhados voltassem a ser os inocentes. Tudo para agradar. E desta forma, reforçam-se os costumes e nada se transforma, porém permanece tal como era antes.

³⁹ Ibidem, p.349.

Médico à força foi escrita justamente com este objetivo, retomar o sucesso por meio de uma simples e fraca farsa popular, mas que era capaz de fazer rir. Seu intuito foi alcançado e para salvar de vez a verdadeira obra *O misantropo* passou a ser encenada juntamente com ela.

A vantagem desta pequena peça é que ela não apresenta um personagem que seja puro verdadeiramente para servir de objeto dos risos, todos possuem um percurso que se defronta com algum vício ou maldade pura.

Novamente temos Sganarello, mas desta vez como um homem casado, porém, péssimo marido, alcoólatra e muito afeito a mulheres fora de seu matrimônio. Sua esposa, que não possui a inocência de um anjo vinga-se do mesmo na primeira oportunidade. Quando consultada por dois homens serviçais sobre um médico para a filha de seu amo, que foi acometida de repentina mudez, indica seu próprio marido como um profissional de primeira, um gênio da medicina, mas que é um homem muito estranho devido aos seus altos conhecimentos em sua ciência e somente atende pacientes quando é espancado violentamente. Favor que os serviçais praticam de bom grado. Veja-se que é uma encenação de muita graça, mas que nada se difere dos divertimentos frívolos das suas comédias mais agressivas. Isto em nada pode fazer uma mudança e mais uma vez Rousseau estava com a razão.

5.13 Melicerta

Esta específica peça foi às pressas encomendada a Molière por motivos de uma grande festa dedicada ao rei, o *Ballet das musas*, logo, esta seria uma peça dedicada diretamente ao monarca. Ocorre que quando da data da apresentação, o que seria uma encenação de cinco atos tinha completos apenas dois, que de forma alguma seriam suficientes para termos qualquer noção sobre o que o autor pretendia com o texto. Luis XIV deu-se por satisfeito com apenas isso, porém, não se faz possível uma análise consistente da obra em questão.

5.14 Pastoral cômica

Outra obra que se representou no Ballet das musas. Instrumentada por Lulli, possui todas as falas, quando feitas, são em verso livre. Porém, de fato ela é muito mais dedicada à pantomima, lembrando de fato um imenso bailado com cenas mudas.

Infelizmente esta obra, juntamente com as outras que fizeram parte de tal festividade não podem se encaixar nos nossos estudos pelos motivos expostos.

5.15 O siciliano ou O amor pintor

Outra obra de um ano perdido de Molière dedicada ao *Ballet das musas*. Pequeno texto de um ato em prosa com cantos permeando a encenação. Apesar de ser muito simples possui uma certa singularidade.

Dom Pedro é um ciumento proprietário de uma linda escrava, Isadora. A beleza desta é tão grande que suscita o amor de Adrasto, que possui um criado dos mais engenhosos. Para fazer o siciliano Dom Pedro de estulto, Adrasto se disfarça de pintor e ao fingir retratar a beleza de Isadora a mando de Dom Pedro, seu criado esperto o distrai para que os dois enamorados possam fugir.

Novamente o ser que criou uma mulher, ainda que escrava, sempre com os maiores confortos que podem gerar uma sociedade e por este mesmo motivo possuía em relação à jovem os mais ternos sentimentos, decide presenteá-la ainda mais uma vez com uma pintura de seu rosto é veementemente enganado pela mesma e por seu enamorado jovem. O ingênuo serve para confirmar as afirmações de Rousseau a respeito das obras de Molière e das comédias em geral.

5.16 Anfitrião

Uma boa obra produzida por Molière, capaz de submetê-lo novamente aos estudos proferidos por Rousseau. Peça de sua fase mais madura, escrita em muita proximidade com sua obra *O avarento*.

Baseada em Plauto, ou melhor, praticamente a peça norteadora de *Anfitrião* foi a obra do autor supra citado. Mostra em cena, de maneira muito descontraída, o personagem central Anfitrião, que nas histórias mitológicas foi traído por Zeus, aqui substituído pelas influências romanas por Júpiter, que disfarçado com os traços do personagem principal, mantém um relacionamento com a também enganada Alcmena, esposa do protagonista mortal. Júpiter(Zeus), recebe o auxílio de Hermes, aqui tratado como Mercúrio, que se faz passar por Sósia, o criado de Anfitrião.

Obviamente, nas mãos de Molière, esta comédia dividida em três atos que trata do assunto do adultério, logo quando acontece por engano deve necessariamente tornar

alguém depreciado. Neste caso duas pessoas: Anfitrião e seu servo Sósia, sobretudo este último. A gravidade de tal texto se faz presente no fato de que os personagens maus, que são responsáveis por todas as perfídias, são divindades, dando a sensação para quem lê a obra de uma certa impotência. Não à toa Molière deixou claro este sentimento, pois Paulo Rónai nos diz que na época em que foi escrita tal peça, Luis XIV “ostentava aos olhares de todos, como amante, uma senhora casada, a Montespan, cujo marido vivia e não se mostrava nada encantado com aquela alta colaboração”(1977, p.22). Neste caso, é de raciocínio lógico que Molière não questionaria a poligamia real. Uma fala da obra inclusive deixa isso iluminado, proferida por Júpiter:

Aqui tens, Anfitrião, o teu impostor; vê, como com as tuas próprias feições, Júpiter aparece ante ti; elas dão-te a conhecer-me, e isto basta, creio, para te dar tranquilidade e gozo: compartilhar o tálamo com Júpiter nada tem de desonroso, pelo contrário, é a maior das glórias ter o soberano dos deuses como rival.(MOLIÈRE, 1927, p.93, grifos nossos).

Veja-se que Molière não teve escrúpulos em fazer com que sua peça, apesar de tratar de deuses da antiguidade, não disfarçasse o caráter da realidade expondo um cidadão real às comparações de sua obra. Mas nesta obra em questão, quem é o motivo de risos senão o marido honrado e seu criado igualmente digno? Se na peça não lhes resta nada a não ser aceitar a frívola enganação, como afirmar ser o teatro um arcabouço de mudanças sociais apurando os gostos e hábitos dos indivíduos. Esta boa comédia só faz crer que o reforço dos hábitos é enaltecido e assim a sociedade perdura com suas regras de conduta inadequada para qualquer tipo de mudança positiva. O que cabe aos personagens dos quais se ri? Não é acaso a conformação com os fatos e a vergonha da traição? E o que cabe ao esposo de Montespan, amante do rei? Não serão as mesmas aflições dos personagens da obra? É uma peça engraçada... mas do que se ri? Da dignidade, da honra e outros atributos admiráveis. E o que se enaltece? O poder de enganar, a vileza, desde que praticadas por quem seja socialmente reconhecido, como um deus ou um rei. Um péssimo exemplo a ser dado ao público francês.

Mas que sejam apresentados os exemplos concretos da humilhação. Sósia é um criado atrapalhado e covarde, mas não deixa de ser honrado por isso. Em nenhum momento da peça seu amo Anfitrião o trata de maneira cruel, apenas pensa em fazê-lo quando se sente enganado e crê ser Sósia o responsável pelas ações dos deuses. Ainda assim, é exposto ao cômico ao defrontar-se com Mercúrio que assumiu suas

características. Ao ser espancado pelo mensageiro dos deuses é obrigado a renegar seu próprio nome e entra em um estado de absoluta confusão, sem saber mesmo quem é de fato:

Mercúrio: És ainda Sósia? dize lá.

Sósia: Sou o que quiseres que seja: dispõe de mim conforme entenderes; o teu braço assenhoreou-te da minha pessoa.

Mercúrio: O teu nome era Sósia, segundo me disseste?

Sósia: Assim é; até agora julguei a coisa bem clara; o teu cacete, porém, provou-me que andava enganado.(MOLIÈRE, 1927, p. 20-21).

A plateia ri de Sósia quando na verdade deveria condenar Mercúrio, mas fatores importantes entram em jogo: Mercúrio é um deus e Sósia apenas um criado; é mais difícil uma tarefa de realmente preconizar uma mudança, pois se assim fosse, o autor não poderia vangloriar-se do sucesso após tantas peças fracas e sem graça. Isso sem falar na dúvida que Sósia coloca a si mesmo após ouvir o deus pronunciar fatos secretos sobre a vida do enganado:

Sósia: (À parte.) Ele tem razão. Sem ser o próprio Sósia não se pode saber tudo o que ele sabe! Na verdade, no pasmo que me apalerma, principia a querer-me parecer que não tenho toda a certeza de ser o que julgava que sou. E agora, que melhor o considero, ele tem de mim a estatura, a cara, o porte. Vou fazer-lhe umas perguntas para esclarecer este mistério. (MOLIÈRE, 1927, p.24).

Após todas as perguntas do criado, sua confusão não diminui:

Sósia: (À parte.) Não diz palavra que não seja verdade. Agora é que deveras principio a duvidar de mim. Pela força, para comigo, já ela é Sósia; só lhe falta sê-lo também pela razão. Mas quando eu me apalpo e considero parece-me que eu sou eu. Como diabo encontrar meio evidente de desemaranhar esta meada? (MOLIÈRE, 1927, p.25).

e ainda:

Sósia:(À parte.) Não há que ver: ele é eu! A não ser que estivesse metido dentro da garrafa, não pode haver prova mais concludente do que esta. (Alto.) À vista do que me dizes, não posso negar que sejas Sósia: estou pronto a confirmá-lo. Mas, se o és, quem queres tu que eu seja? Porque ao fim e ao cabo tenho que ser alguém.(MOLIÈRE, 1927, p.26).

Mas ocorre que os risos não podem ser dirigidos apenas à Sósia, pois seu amo e personagem principal da peça é o mais lesado com os crimes cometidos por aqueles intocáveis do Olimpo. O fato se consuma. Júpiter, passado-se por Anfitrião que retornou da guerra como vencedor mantém uma noite de amor com Alcmena, esposa do verdadeiro general do exército tebano e descobre-se traído de uma maneira extremamente peculiar: como sua mulher poderia ter tido uma noite de amor com ele próprio se ainda estava ele retornando para sua casa? Mas ainda assim exigiu saber detalhes do fato:

Alcmena: A história não é comprida. Cheia de amável surpresa, corri ao teu encontro; abracei-te com efusão, e testemunhei-te a minha alegria... mais de uma vez.

Anfitrião:(À parte.) Que bem dispensava eu teu bom acolhimento!

Alcmena: logo ao princípio me deste este valioso presente que me tinhas destinado dos despojos do inimigo. Com toda a veemência me provaste os ardores do teu amor; maldisseste dos cuidados importunos que o tinham acorrentado; testemunhaste-me a alegria de me ver, os tormentos da ausência, a impaciência que te devorava, e... a verdade é que em ocorrências semelhantes nunca me pareceste tão terno e tão apaixonado.

Anfitrião:(À parte.) Pode-se ser assassinado mais ao vivo?!

Alcmena: Tais transportes, tal ternura, bem o podes supor, não me eram desagradáveis; e se queres que te diga a verdade, Anfitrião, achei neles mil deleites.

Anfitrião: E depois?

Alcmena: Interrompíamo-nos um ao outro com mil perguntas. Veio a ceia, ceamos em *Tête-à-tête*, e depois... fomo-nos deitar.

Anfitrião: Na mesma cama?

Alcmena: Pois então! Que pergunta!

Anfitrião:(À parte.) Ah! esta é a mais difícil de roer, e a que os meus ciúmes recebavam mais!(MOLIÈRE, 1927, p.49-51).

Traição comprovada. Um homem bom é enganado da forma mais perversa por um ser superior. Quem é o alvo dos risos? O enganado. Quem é o personagem bem visto? O enganador! Doses cavalares de bons modos no teatro molieresco! Um prato cheio para que defenda-se mais uma vez as ideias de Rousseau.

E após todas as calúnias, adultério, o que cabe aos personagens bons ao final da encenação? A conformação de que foram enganados por deuses, o que seria uma honra e jamais motivo de vergonha. Qual seria a consciência do público ao final da peça? Revolta ou aceitação? A segunda é mais provável.

5.17 João Dandim ou O marido da fidalga

Era muito comum, por Molière ter adquirido todo o seu respeito na corte, inclusive do rei Luis XIV, que fossem-lhe encomendadas peças a pedidos do mesmo para que se usassem como distrativos em suntuosas festas. Esta peça faz parte de uma dessas encomendas realizadas pelo rei. Trata-se de uma farsa mesclada à contos satíricos de vínculo popular, os chamados *fabliaux*.

De enredo simples, mostra o personagem que dá nome à obra, João Dandim que cometeu, o que se percebe durante o decorrer da encenação, um grande erro ao desejar se casar com uma jovem pertencente à nobreza e que foi destinada por seus pais ao fatídico laço matrimonial por questões de dinheiro: sua família estava falida e Dandim era possuidor de bens.

Dandim novamente é o personagem simples usado com frequência por Molière e já se sabe, de antemão, que será por sua simplicidade o punido com os ridículos passados na ribalta. Descobre este personagem, logo no início das cenas, sem querer, pelo criado de um tal Clitandro, que sua esposa Angélica está a desonrar seu casamento permitindo as visitas deste jovem fidalgo, possuidor do título de visconde.

Visando que não se consume o ato de traição, Dandim logo busca o apoio de seus sogros: Sr. e Sra. De Cascogrosso. A sessão inicia as primeiras humilhações sofridas por Dandim. Sua origem de camponês não o educou aos finos tratos cortesês e por isso sofre as penas de ser rico mas humilde. Dandim deseja a todo custo informar logo sobre a possível falha de sua esposa a seus pais, mas a cada vez que busca pronunciar-se a tal respeito sofre uma intervenção para que lhe sejam ensinadas normas do bem falar, pois afinal, o homem deve agora representar a família Cascogrosso sem envergonhá-la. Para eles pouco importa, no que tange ao seu orgulho próprio que este camponês de origem simplória os tenha retirado da ruína financeira, mas gabam-se de lhe ter feito um imenso bem permitindo-o adentrar a uma classe social mais distinta, e nada pode ser mais importante do que este pequeno detalhe. Porém, este pequeno detalhe é um dos principais fatores que permitem um simples homem sofrer as agruras de uma traição, ter a razão em se revoltar e ainda assim ser considerado o grande errado de toda a história.

Dandim está indignado com sua situação e quer a qualquer custo provar para seus sogros a grande falta de respeito que está cometendo sua esposa, até que surge Clitandro e é questionado pelo Sr. de Cascogrosso sobre tal atitude, obviamente com

todas as formalidades pertinentes à nobreza e também obviamente o jovem amante é consistente em tudo negar. Dandim sustenta sua versão dos fatos perante seu sogro até que entra em cena sua esposa Angélica e é confrontada com seu amante. Com o intuito de ludibriar a seus pais e ridicularizar perante o público presente seu marido, usa uma fala que visa defender sua honra e ao mesmo tempo mostra a Clitandro o que deve fazer para continuar enganando Dandim.

Todos acreditam na história criada de momento pelos dois amantes, afinal, ambos possuem as expressões da nobreza enquanto Dandim não passa de um camponês iletrado e que por este motivo é razão de vergonha para os Cascogrosso. É obrigado por seu sogro a desculpar-se com Clitandro. Além de traído, é humilhado. Observe-se que a genialidade do autor da peça é capaz de qualquer coisa para que a platéia possa rir das desgraças de um homem honesto mas simples:

Clitandro(ao Sr. de Cascogrosso):

Senhor, já que possuis um título e um brasão,
Sabeis dos casos de honra o código mais rijo;
E, como fui em falso hoje acusado, exijo
Satisfação cabal de uma afronta inaudita.

Sr. de Cascogrosso:

Tendes razão; aliás, a regra assim o dita.
Meu genro, vinde dar satisfação do insulto
Ao nobre cavalheiro.

João Dandim:

Eu?

Sr. de Cascogrosso:

Sim. Não vos consulto;
Ordeno-vos, por ser da acusação em falso
Justa reparação.

João Dandim:

Por esse pé não calço.
Sei o que penso e não concordo em absoluto
Em que em falso o acusei.

Sr. de Cascogrosso:

O ponto não discuto,
E não me importa, a mim, se dúvidas vos mordem;
Negou o cavalheiro: é um proceder perfeito;
Vossa honra está a salvo, e não se tem direito
Nenhum de queixa contra alguém que se desdiz.

João Dandim:

Em questões de honra, então, sou um mero aprendiz
E da nobre lição, grato eu vos felicito;
Se os apanhasse até em flagrante delito,
Paciência! Para quem vos partilha a opinião,
Bastaria o galã asseverar que não.

Sr. de Cascogrosso:

Dispensio o raciocínio e não ando a procura
De discussões. Pedi perdão!(MOLIÈRE, 200?, p.130-131).

Por estes meios segue a cena e Dandim vergonhosamente pede desculpas ao homem mais abjeto de toda a obra. Veja-se com maior rigor, o personagem vil engana e regozija-se em ser o portador da razão, mesmo que esta seja falsa e o personagem dotado de honestidade é aviltado por todos os envolvidos na trama. Este exemplo não é o mais recomendável para as pessoas que o assistem, ou seja, Rousseau novamente entra em embate com o comediógrafo.⁴⁰

Dandim é enganado ainda uma série de vezes, mas em nenhuma delas é exposta a verdade aos familiares de Angélica, mas em todas Dandim é pelos demais considerado culpado e para o público é aquele de quem se ri. Porém, surge o momento em que Dandim vislumbra sua vingança. É uma cena toda passada no escuro pois Angélica havia marcado um encontro fora de sua casa de madrugada, enquanto seu marido dormia e assim não poderia desconfiar de nada. Acontece que Dandim, ainda tentando provar a seus sogros a infidelidade de sua esposa e sair com o possuidor da razão se previne contra isso.

Ao perceber sua esposa levantar da cama, Dandim logo se põe a segui-la dentro de casa para saber o que estará ocorrendo. Angélica já se encontrou com Clitandro e permanece com o mesmo ao fundo do palco enquanto Dandim sai à sua procura. Porém, como tudo é simulado na escuridão a esposa infiel não pode ser vista, mas ainda assim está fora de sua casa durante a madrugada, por isso, Dandim manda seu criado chamar os sogros mesmo durante aquela hora, agora com a certeza de desmascarar sua mulher. Quando seu criado finalmente sai para cumprir as ordens que lhe foram dadas, Dandim, ouvindo algumas vozes, oculta-se atrás da porta e ouve uma conversa entre Angélica e seu amante. Em um ato de astúcia entra e tranca sua mulher para fora de casa com o intuito de que quando seus sogros chegarem, vejam por si sós a filha para fora e questionem finalmente a decência da mesma.

Angélica, hábil com o pensamento, percebe a grande enrascada em que se meteu. Implora para seu marido permitir sua entrada prometendo nunca mais praticar qualquer ato de infidelidade, mas como a ira de Dandim foi despertada muitas vezes por meio de humilhações, não logra êxito.

Não pode sair de questão que Angélica é muito mais astuta do que seu marido. Percebendo que o mesmo permanece firme em suas disposições de desmascará-la,

⁴⁰ ROUSSEAU, 1958, p.359-360.

vingando-se, traça rapidamente um plano. Afirma que se a porta não se abrir autorizando sua entrada, cometerá o suicídio e assim obrigando seu marido a dar muitas explicações quando todos puderem ver seu corpo sem vida fora de casa. Dandim duvida de que Angélica seja capaz de tal feito e continua em sua resolução. Pois Angélica simula perfurar seu peito e cair morta. Está escuro e Dandim não consegue enxergar, por isso, desce para sua porta com uma luz. Angélica e sua criada escondem-se cada uma em um lado da porta de entrada e assim que Dandim a abre e sai, as duas entram e trancam a porta deixando-o para fora.

Novamente Dandim é vítima de sua própria honestidade, pois foi ela que fez com que ele acreditasse no suicídio da esposa. Porém, agora seus sogros estão a caminho e quando chegam novamente consideram o pobre homem o errado de todos os acontecimentos, afinal é ele que está fora de casa durante a madrugada. Novamente o personagem central é vítima dos risos de todos.

Rousseau deixa-nos uma severa opinião sobre esta obra. A ordem da sociedade é perturbada por Molière e transtorna uma das mais sagradas relações. Nos pergunta diretamente sobre o texto em questão, com a intenção de questionar a validade da obra de Molière:

Qual o mais criminoso: um camponês suficientemente louco para desposar uma moça de sociedade ou uma mulher que procura desonrar seu esposo? Que pensar de uma peça na qual a platéia aplaude a infidelidade, a mentira, a impudência desta, e ri da idiotice do aldeão punido? (ROUSSEAU, 1958, p.360).

Nenhum tipo de exemplo bom pode ser retirado desta comédia, onde os bons são ridicularizados e os maus são recompensados. A ordem moral é invertida por Molière para extrair risos do público e assim garantir seu sucesso. Nenhuma referência é um ideal de mudança e esta comédia, bem como uma série infindável de outros textos do autor são péssimos exemplos de como agir. Que se pergunte a quem assiste esta montagem se seus hábitos se tornaram melhores ao término da representação. É possível garantir que ninguém gostaria de estar na vida real fazendo o papel de Dandim, mas ainda assim é necessário rir dele. Bela proeza conquistada pelo teatro de comédia.

5.18 O Sr. de Pourceaugnac

Mais uma encomenda de Luis XIV, que acabara de autorizar as exhibições até então proibidas do *Tartufo*. Como não atender aos pedidos de seu protetor? O resultado é mais uma peça de enredo extremamente simples e pouco conhecida. Em alguns momentos chega a lembrar o *Avarento*.

Júlia, filha de Oronte, é ordenada ao casamento por seu pai contra sua vontade, pois já se encontra apaixonada por Erasto. O pretendente decidido por seu progenitor é o personagem que fornece o título à obra. Um fidalgo provinciano e sem qualquer requinte das sociedades consideradas com finura no trato. Para fugir de seu destino passa a forjar um plano com seu enamorado para fazer seu futuro esposo de idiota.

As agruras sofridas por Pourceaugnac podem ser retratadas de maneira simples: são entregues a médicos e boticários que quase o matam; é acusado de estar cheio de dívidas que pretende saldar com o dote a ser recebido por seu casamento; é acusado de possuir duas esposas legítimas abandonadas por outros interesses e afirmam ao mesmo que Júlia é uma jovem extremamente licenciosa, comportamento que a moça não faz questão de mudar, com a finalidade de enganar seu pretendente.

Pourceaugnac muda de ideia quanto ao seu matrimônio e para isso traveste-se em mulher para fugir sem ser percebido. Oronte, sem ter outra saída, vê-se obrigado a entregar a mão de sua filha à Erasto e os planos do casal são assim concluídos.

É uma das peças de encomenda que podem ser expostas às ideias rousseauístas, afinal, quem será o ridículo da encenação? A jovem que planeja vilmente pregar peças contra um homem que é incapaz de perceber ao que é submetido? Isto seria muito ingênuo, há muitas pessoas na platéia que fariam a mesma coisa que ela. Oronte? Um personagem que mal aparece em quase todo o texto. E se for um homem que por seu local de nascimento foi vedado de aprender todas as formas de lisura e falsidade aprendidos na cidade e que deseja desposar uma mulher por carinho e amor? Este sim é um prato cheio para os risos escarnecidos de todos. Mais uma bela lição aprendida com as comédias molierescas.

5.19 Os amantes magníficos

Esta peça foi redigida por Molière a pedido do rei Luís XIV, fato constante na vida do comediógrafo, o que acabava por atrapalhar seu desenvolvimento artístico de

primor. Porém, como era uma espécie de protegido na corte pelo soberano, nada podia fazer quanto a isso.

De acordo com Paulo Rónai, na Revista de Teatro número 418, publicada em Agosto de 1977, o enredo desta encenação foi mesmo sugerido pelo próprio monarca. Trata, portanto, de um tema específico muito distante das obras de fato criadas por Molière, o que faz com que não seja passível da crítica de Rousseau. Ninguém é ridicularizado, mas tampouco se ri durante sua leitura.

É vista em cena a contenda de dois príncipes, Ifícrato e Tímoctes, que, no vale de Tempe, visam conquistar o amor e desposar a princesa Erifila. A todo o tempo oferecem-lhe festas adornadas com os mais ricos detalhes luxuosos, além de muita devoção e promessas de amor. Como o texto acontece em cenário da antiguidade, surgem durante a cena divindades, tais como Vênus acompanhada de seus pequenos seguidores fantásticos. Acrescente-se a esse enredo fora do comum o fato de que o próprio Luís XIV desejava fazer parte do elenco e por isso cantava durante a encenação.

Que se reconheça o mérito de Molière por conseguir dar cabo a tão extravagantes pedidos e satisfazer de maneira adequada seu protetor real. Porém, se comparada a todas as obras pelas quais o autor é consagrado, não pode chamar a atenção de forma alguma.

Para um leitor atual do texto em questão, visto que Molière produziu muitas peças de variada qualidade, este cai no ostracismo, mas ainda segundo Paulo Rónai, na página 27 da supracitada publicação, os cortesãos reconheciam na personagem da princesa Erifila a Grande Mademoiselle (prima-irmã de Luís XIV). Este texto foi representado somente dentro dos muros reais e não podia ser mostrado ao grande público. Pode-se dizer que o monarca salvou Molière de cometer mais um crime teatral com suas habituais exposições ao ridículo de algum bom ser humano.

5.20 Malandragens de Escapino

Trata-se de uma peça da fase final de das obras de Molière, com certeza teve seu brilho um pouco ofuscado pelas obras de muito maior relevo do período, mas nesta também encontram-se as sátiras de costumes, claro que respeitando-se as devidas proporções.

É uma comédia em três atos e feita toda em prosa que expõe toda a esperteza de um criado chamado Escapino que com toda a sua astúcia faz passar por parvos os personagens mais velhos da representação.

A descrição do texto inicialmente pode parecer bem confusa, mas a sensação descrita não é diferente dos primeiros momentos de leitura da obra. Temos Argante, pai de Otávio e de Zerbineta e, temos também Gerônimo, pai de Leandro e de Jacinta. Ocorre que Argante acredita não ser mais viva sua filha Zerbineta, pois esta desapareceu em idade de criança. Gerônimo, por seu lado mantinha sua filha Jacinta vivendo em outro país distante. O sabor do texto encontra-se no fato de que Otávio, filho de Argante, apaixonou-se por Jacinta, filha de Gerônimo sem saber que era sua filha e casou-se com ela. Argante, inicialmente, quer forçar seu filho a casar-se com a filha de seu amigo Gerônimo, mas o rapaz recusa-se terminantemente e recorre às artimanhas de Escapino, criado de Gerônimo. Leandro, filho de Gerônimo apaixonou-se por uma cigana desconhecida que ninguém sabe ainda ser a filha desaparecida de Argante, Zerbineta e decide também desposá-la contra a vontade de seu pai e que para tal intuito utiliza-se também das malandragens de Escapino. Os pais em questão são dois grandes avarentos mas que fora este pequeno defeito seriam homens da mais admirável moral.

Pensar no bem absoluto de seus primogênitos e preocupar-se de fato com quem vão contrair matrimônio já é o suficiente para tornar determinados homens admiráveis. Porém, no decorrer da peça, tal afirmação sobre os dois é reforçada porque ambos, em determinados momentos de aflição, desejam recorrer à justiça, às leis e são convencidos por Escapino que tal atitude é desnecessária, sendo o mais correto apelar para a astúcia. E é aí que são transformados na piada da encenação. Obviamente todos os transtornos causados pelo criado que intitula a peça somente são possíveis porque as grandes revelações das filhas são mostradas apenas nas últimas cenas da peça.

Mas para demonstrar de forma coerente o que foi afirmado acima, recorramos ao texto de Molière. Quando Otávio, filho de Argante, revela a impossibilidade de seu amor por Jacinta a Escapino, pois afinal de contas, ainda se trata de uma estranha que por toda a descrição de seu jovem enamorado mostra-se como uma moça miserável e não pode-se perder de vista que seu pai é um grande sovina e jamais autorizaria tal união. Escapino já nos fornece, então as indicações de que será o personagem que fará os outros serem ridicularizados, portanto, o vil já foi apresentado, mas como já sabemos também, não é dele que rirá a platéia, mas sim daqueles que desejam o bem. “Bem que eu gostaria, em tempos passados, de ter uns velhos assim para enganar. Como lhes

passaria lindamente a perna.” (MOLIÈRE, p.47, 1977). Esta é a fala de Escapino referindo-se, obviamente aos pais daqueles que lhe solicitam socorro. Já temos, assim, uma bela lição em doses alopáticas dirigidas ao público. Os pais não merecem o devido respeito e isto é livremente mostrado pelo personagem central do conflito, que será também o herói dos filhos que não deveriam servir de exemplo para nenhum espectador.

Em determinado ponto da peça, Leandro recebe a notícia de que sua enamorada Zerbineta, que fazia parte, desde seu sumiço, de um grupo de ciganos foi tomada novamente por estes e que para sua libertação, era preciso pagar uma determinada quantia de dinheiro. Otávio, com a intenção de recolher da miséria Jacinta, necessitava também de valores monetários. Mas não possuíam este dinheiro. A quem seria preciso enganar para que fossem pagas as quantias necessárias? Obviamente aos ridicularizados da peça: Argante e Gerôncio.

O primeiro a ser vitimado por Escapino é Argante. Quando este informa ao criado que decidiu consultar os advogados e dentro dos limites da lei anular o casamento de seu filho com uma estranha paupérrima, é convencido de que recorrer ao direito civil não passa de uma perda de tempo e que a questão resolve-se de uma maneira diversa. A tal moça afirma Escapino, possui um irmão muito valente que diverte-se em quebrar as costelas de seus adversários, mas que em uma conversa com o mesmo convenceu-o a aceitar uma determinada quantia em dinheiro para que se anulasse de fato o casamento. Sabendo que Argante é avarento disfarça seu amigo Silvestre de irmão da moça e o confronta com seu amo. Argante, antes tão valente, agora não passa de um covarde que diverte o público com seus ridículos impingidos por uma verdadeira farsa.

Argante busca resolver seu problema dentro dos rigores da justiça, mas Molière, com sua habilidade, permite Escapino embrulhá-lo em suas histórias de enganação. Se já neste momento fossemos recorrer aos ensinamentos de Rousseau poderíamos questionar sobre o que pode ser mais condenável⁴¹. Um pai ser um sovina de fato e recusar-se a fornecer dinheiro ao irmão de uma moça que ele nem mesmo conhece ou um pai que busca resolver os impasses que lhe afligem com a autorização da justiça e se impedido por isso com uma grande malandragem? Mas não se pode deixar de lado que é às custas desse pai que se arrancam as primeiras risadas e que o herói que se admira é um tratante velhaco. O mesmo ocorre com Gerôncio, a mesma exposição nas

⁴¹ Ibidem, p.360.

velhacarias de um homem desonesto mas que faz rir. A maior prova de que se aplaude um homem mau é a fala de Escapino que jura vingança contra seu amo: “É uma agonia para ele, os quinhentos escudos que estou lhe arrancando! Mas não está quite comigo. Há de me pagar em outra moeda a intriga que fez contra mim junto ao seu filho!” (MOLIÈRE, 1977, p.59). Mas é a este personagem que se aplaude.

Porém, a atitude mais vil é aplaudida, quando enxerga seu proveito próprio, um filho autoriza a vingança contra seu próprio pai.

Leandro: Ah! você me fez criar alma nova!

Escapino: Com uma condição: o senhor vai consentir que eu tire uma vingancinha de seu pai, pela peça que ele me pregou.

Leandro: Como você quiser!

Escapino: Promete diante de testemunha?

Leandro: Prometo! (MOLIÈRE, 1977, p.70)

o que se pode afirmar de tal vingancinha é que ela incute muitas gargalhadas pela enganação de um bom homem. Escapino engana Gerônimo informando-o de que ele corre um imenso perigo. Existem vários homens que desejam sua morte, assim, no caminho de sua casa encontrará seu fatídico destino. Mas ele, Escapino, encontrou uma solução, seu amo deve se enfiar dentro de um saco e será carregado pelo próprio Escapino como roupas velhas, enganando, assim, todos aqueles de quem quer fugir e poderá chegar a salvo em sua casa. Ao entrar no tal saco, Escapino lhe diz para não olhar para fora de jeito nenhum, para que seus perseguidores não o descubram. Durante o caminho, Escapino simula vários personagens que julgam ver o saco se mexer e distribui impiedosamente varias pancadas em seu próprio amo, disfarçando sua voz. Após cada leva de golpes Gerônimo geme de dor e conversa com Escapino, que diz ser ele a ter levado as pancadas, enganando novamente seu amo. É indiscutivelmente a maior humilhação sofrida durante toda a peça e justamente por este motivo é o momento mais engraçado, onde se ri à custa de um pai que se importa com seu filho, aquele mesmo que autorizou que levasse as tais bordoadas e se aplaude aquele que engana, aquele que bate.

Mais uma vez, segundo Rousseau, Molière nos dá enorme lição de como os heróis são subvertidos nas comédias. O bom se priva de receber as recompensas dos aplausos que já estão todos dirigidos aquele que faz rir custe o que custar.

5.21 Psique

Molière foi submetido a um novo teste. O rei mais uma vez encomendou uma peça, mas desta vez não uma comédia, e sim um ballet-tragédia novamente feito às pressas. O autor não se sentiu capaz de lograr tal feito e por isso recorreu a outros autores, um deles foi Corneille. É, assim, além de uma tragédia, uma obra coletiva. Não pode ser analisada aos olhos de Rousseau pelos motivos expostos.

5.31 A condessa de Escarbagnas

“*A condessa de Escarbagnas*, cuja ação se desenrola em Angoulême e que, para regozijo dos perfeitos cortesãos de Paris, ridiculariza os fidalgotes de província”. (RÓNAI, 1981, p.50). Estas são as palavras de um estudioso do autor francês. Percebamos, portanto, o intuito da representação. Não é outro senão o escárnio para agradar a nobreza.

Vamos ao enredo. A dita condessa é uma provinciana que teve a oportunidade de passar alguns meses em Paris e por isso quando regressa à sua terra natal tenta ditar as normas de etiqueta quando não consegue, na verdade, evitar uma gafe atrás da outra.

Na verdade, não passa de outra demonstração de habilidade do autor de comédias e mais um reforço do que nos afirmou o pensador genebrino. Enquanto o mais frágil for o motivo de risos, em nada se alterará qualquer tipo de situação moral e logo política de qualquer sociedade.

BIBLIOGRAFIA

1 - Obras de Jean-Jacques Rousseau

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

_____. *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

_____. *Carta ao Marquês de Mirabeau*. Tradução de Ricardo Monteagudo e Maria Magdalena Matte Hiriart. In: *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 2000, n. 02.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Abril, Coleção Os pensadores, 1973.

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Abril, Coleção Os pensadores, 1973.

_____. *Do contrato social*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Abril, Coleção Os pensadores, 1973.

_____. *Emílio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1968.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Abril, Coleção Os pensadores, 1973.

_____. *Júlia ou a nova Heloísa*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo – Campinas: Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1994.

_____. *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*. Paris: Garnier Frères, 1889.

_____. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da UNB, 2ª edição, 1986.

2- Bibliografia geral

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BERRETINI, Célia. *Duas farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BLOCH, Olivier. *Molière/ Philosophie*. Paris: Éditions Albin Michel, 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 7ª edição, 2005.

CASSIRER, Ernst. *La filosofía de La ilustración*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1950.

D'ALEMBERT. Carta a J-J Rousseau. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

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

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Matos. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

_____. *Obras II: Estética, poética e contos*. Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *O sobrinho de Rameu*. Tradução de Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os pensadores.

_____. *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção os pensadores.

FORTES, Luís Roberto Salinas. Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau. *Discurso*, São Paulo, 1979, n.10.

_____. O mundo político como vontade e representação. *Filosofia Política*, Porto Alegre, 1985, n.2.

_____. Rousseau, entre o bem-dizer e o bem-fazer. *Discurso*, São Paulo, 1974, n.5.

_____. Rousseau, o teatro, a festa e Narciso. *Discurso*, São Paulo, 1988, n. 17.

_____. *Paradoxo do espetáculo: Política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

_____. *Rousseau e o bom selvagem*. São Paulo: FTD, 1988.

GOLDSCHMIDT, Victor. A resposta de D'Alembert ao Discurso sobre as ciências e as artes. *Discurso*, São Paulo, 1971, n.2.

HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

MARUYAMA, Natalia. Rousseau e Helvétius: os princípios da moralidade. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 2000, n. 02.

MATTOS, Franklin de. Enorme, bárbaro, selvagem – Diderot e o drama. In: DIDEROT, Dennis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MATTOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. Rousseau misantropo: o riso e o ridículo na Carta a D'Alembert. In: KANGUSSU, Imaculada; PIMENTA, Olímpio; SUSSEKIND, Pedro; FREITAS, Romero (Orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MOLIÈRE. *A escola dos maridos*. Tradução não consta. [São Paulo]: Martins Fontes, [200-].

_____. *Anfitrião*. Tradução de Guedes de Oliveira. Porto: Chardron, 1927.

_____. *As eruditas*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *A princesa de Élide*. Tradução de Guedes de Oliveira. Porto: Chardron, 1929.

_____. *As preciosas ridículas*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. *As preciosas ridículas*. Tradução de Miécio Tati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *As preciosas ridículas*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *As sabichonas*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *Dom Garcia de Navarra ou o Príncipe cioso*. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello e Irmão, 1971.

_____. *Escola de mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. Malandragens de Scapino. *Revista de teatro*, Rio de Janeiro, n.418, p.42 – 66, Jul e Ago de 1977. Tradução de Carlos Drunnonde Andrade.

_____. *O amor médico*. Tradução de Guedes de Oliveira. Porto: Chardron, 1927.

_____. *O avaro*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *O burguês fidalgo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *O doente imaginário*. Tradução de Leonardo Gonçalves. 2ª edição. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. *O marido da fidalga*. Tradução não consta. [São Paulo]: Martins Fontes, [200-]

_____. *O médico volante*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007

_____. *O misantropo*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *Os amantes magníficos*. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello e Irmão, 1971.

_____. *Os arrufos*. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello e Irmão, 1971.

_____. *Os ciúmes do Barbouillé*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. *Os importunos*. Tradução de Guedes de Oliveira. Porto: Chardron, 1929.

_____. *O tartufo ou O impostor*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Difel, 1965.

_____. *Pastoral cômica*. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello e Irmão, 1971.

MONTEAGUDO, Ricardo. *Entre o direito e a história: A concepção do legislador em Rousseau*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. Habermas leitor de Rousseau. *Trans/ Form/ Ação*, Marília, 2013, n.36 Especial.

_____. Liberdade e licenciosidade no pensamento de Rousseau. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 2002, n.04.

_____. Uma querela filosófica na historiografia rousseauísta. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 1999, n. 01.

NASCIMENTO, Maria das Graças de Souza. O cético e o ilustrado. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 2000, n. 02.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

PIVA, Paulo Jonas de Lima. Deicídio e reação: Rousseau contra os materialistas de seu tempo. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 1999, n. 01.

PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

PRADO JR., Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos. *Estudos Cebrap*, São Paulo, 1975, n.14, Out – Dez.

_____. Romance, moral e política no século da luzes: O caso de Rousseau. *Discurso*. São Paulo, 1988, n.17.

REPA, Luiz. A cooriginariedade entre direitos humanos e soberania popular: a crítica de Habermas a Kant e Rousseau. *Trans/Form/Ação*, Marília, 2013, n.36 Especial.

RÓNAI, Paulo. *O teatro de Molière*. Brasília: Editora da UNB, 1981.

ROSA, Jacira de Freitas. O espírito alienado de si: o homem social. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 1999, n. 01.

ROUBINE, Jean-jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau – A transparência e o obstáculo – Seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *La tranparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.

SUZUKI, Márcio. A Filosofia como arte, ou a “tópica indefinida” de Gerard Lebrun. *Cadernos de Filosofia alemã*, São Paulo, 2007, n. 09, Jan – Jun.

VOLTAIRE. *Cartas Inglesas*. Tradução de Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os pensadores.

_____. *Dicionário filosófico*. Tradução de Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção os pensadores.

WHITAKER, Thereza Assumpção. O tema da felicidade em Jean-Jacques Rousseau. *Cadernos de Ética e Filosofia política*, São Paulo, 1999, n. 01.

