

CARTA A D'ALEMBERT



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ALVARO PENTEADO CRÓSTA



Conselho Editorial

Presidente

EDUARDO GUIMARÃES

ELINTON ADAMI CHAIM – ESDRAS RODRIGUES SILVA
GUITA GRIN DEBERT – JULIO CESAR HADLER NETO
LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO
RICARDO ANTUNES – SEDI HIRANO

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

CARTA A D'ALEMBERT

TRADUÇÃO

ROBERTO LEAL FERREIRA

APÊNDICE

“GENEBRA” E “CARTA A J.-J. ROUSSEAU – CIDADÃO DE
GENEBRA”, DE D'ALEMBERT

EDITORIA UNICAMP

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

R762c Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778.
Carta a D'Alembert / Jean-Jacques Rousseau; tradução: Roberto Leal Ferreira. – 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

1. Alembert, Jean le Rond d', 1717-1783. 2. Filósofos – Correspondência. 3. Filosofia francesa. 4. Cartas francesas. I. Ferreira, Roberto Leal. II. Título.

ISBN 978-85-268-1273-4

CDD 194

846

Índices para catálogo sistemático:

1. Alembert, Jean le Rond d', 1717-1783	194
2. Filósofos – Correspondência	194
3. Filosofia francesa	194
4. Cartas francesas	846

Copyright © 2015 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1993

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	
<i>Franklin de Matos</i>	7
INTRODUÇÃO: TEATRO E AMOR-PRÓPRIO	
<i>Franklin de Matos</i>	11
J.-J. ROUSSEAU, CIDADÃO DE GENEBRA, AO SR. D'ALEMBERT	
PREFÁCIO	29
CARTA A D'ALEMBERT.....	35
APÊNDICE, TEXTOS DE D'ALEMBERT	
GENEBRA	173
CARTA A J.-J. ROUSSEAU – CIDADÃO DE GENEBRA.....	189

APRESENTAÇÃO

Franklin de Matos

Este volume oferece ao leitor as peças essenciais de um debate que envolveu Rousseau e os filósofos na segunda metade do século XVIII. O objeto da disputa: a função social dos espetáculos em geral e do teatro em particular.

O primeiro lance coube ao filósofo e matemático D'Alembert que, ao lado de Diderot, era codiretor da *Enciclopédia*: para o volume do dicionário publicado em 1757, ele escreveu o verbete *Genebra*, onde lembrava a importância do teatro a fim de aperfeiçoar o gosto e os costumes dos povos e exortava os genebrinos a revogar as leis que proibiam sua instalação na cidade. O que explicava a proibição, segundo D'Alembert, não era a desconfiança de Genebra em relação aos próprios espetáculos, mas o temor de que o gosto dos comediantes pelo luxo e pela libertinagem trouxesse prejuízos à juventude da cidade. Tal inconveniente, entretanto, continuava ele, poderia ser contornado pela promulgação de leis que contivessem os possíveis abusos. Genebra teria, assim, espetáculos e costumes, contribuindo, por outro lado, para a reabilitação do ofício de comediante, pois logo sua companhia de atores constituiria um modelo a ser imitado em toda a Europa.

Rousseau já tinha razões de sobra para opor-se aos enciclopedistas, dos quais vinha se afastando progressivamente nos últimos anos. Além disso, por detrás deles enxergou a sombra ameaçadora de Voltaire, o maior poeta dramático do século, naquele momento instalado nos arredores de Genebra e, quem sabe, pronto a invadi-la à frente de uma *troupe* de comediantes. Julgando que a pátria estivesse em perigo, o cidadão de Genebra tomou a palavra e em 1758 lançou à face do século mais um de seus estarrecedores paradoxos, dessa feita um terrível libelo contra o teatro: a *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*.

A *Carta* começa problematizando uma porção de questões que, segundo Rousseau, D'Alembert considera resolvidas de antemão. São os espetáculos bons ou maus em si mesmos? Podem ser compatíveis com os costumes? Uma República deve comportá-los? E deve tolerá-los uma pequena cidade? Pode ser honesta a profissão de comediante? Podem as comediantes ser tão recatadas quanto as outras mulheres? São as boas leis suficientes para conter os abusos? E, uma vez promulgadas, podem elas ser bem observadas? Ao longo do texto, Rousseau examinará sistematicamente cada uma dessas questões. A primeira, que ocupa boa parte da *Carta*, compreende o essencial de sua reflexão sobre a função dos espetáculos em geral e o lugar do teatro no mundo contemporâneo. Rousseau sustenta que o espetáculo teatral não é bom em si mesmo, pois, além de ser incapaz de transformar em bons os maus costumes, pode muito bem provocar o efeito inverso, quer dizer, transformar em maus os bons costumes. É importante destacar também as páginas que consagra aos espetáculos adequados a uma República. Segundo Rousseau, os povos republicanos não devem adotar “esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro”; a esses povos convêm, ao contrário, festas “ao ar livre”, “sob o céu” e “iluminadas pelo sol”. Quais serão os objetos de tais espetáculos? “Nada, se quisermos”, responde. Ou melhor: “Ofereci os próprios espec-

tadores como espetáculo; tornai-os eles próprios atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que todos fiquem mais unidos”. É então que Rousseau, opondo-se ao etnocentrismo dos filósofos, insiste na especificidade da tradição cultural de Genebra e exalta as festas cívicas da cidade.

A *Carta a D'Alembert* provocou de imediato várias reações, das mais diferentes procedências, e boa parte dessas respostas não passa de literatura satírica de gosto duvidoso. Em 1759, aparece a tréplica de D'Alembert, também incluída nesta edição. Conforme se poderá ver, ela representa uma reafirmação dos postulados iluministas e testemunha o enorme respeito e admiração que o autor dedicava ao seu adversário, o que, de resto, era recíproco.

À guisa de introdução ao presente volume, um pequeno ensaio sobre uma das etapas fundamentais da primeira parte da *Carta*: a teoria rousseuniana da tragédia e da comédia.

INTRODUÇÃO:
TEATRO E AMOR-PRÓPRIO

Franklin de Matos

À memória de L. R. Salinas

A *Carta a D'Alembert* mereceu, entre nós, dois notáveis ensaios: um, de Bento Prado Jr.; o outro, de Luís Roberto Salinas¹.

O primeiro determinou precisamente o sentido da crítica de Rousseau. Nem desqualificação teológico-moral do teatro, como quiseram alguns, nem crítica metafísica da representação, conforme outros, a *Carta* é um exame da função social e política dos espetáculos, cuja originalidade, entretanto, só aparece no interior da antropologia e da filosofia da história rousseaunianas. Essa antropologia e essa filosofia denunciam o procedimento metodológico dos iluministas, cujo etnocentrismo, no caso, pretende resolver a questão do teatro sem passar pelo “inventário das diferenças” que as formas teatrais assumem ao longo da história. Tal inventário mostra, entretanto, que a *posição* da cena no interior de cada cidade jamais é a mesma; que essa posição varia segundo o caráter, os costumes e o temperamento de cada

¹ Ver Bento Prado Jr., “Gênese e estrutura dos espetáculos”, *Estudos Cebrap*, n. 14. São Paulo, Brasiliense, 1975; e Luís Roberto Salinas, *Paradoxo do espetáculo*. Tese de livre-docência. São Paulo, USP, 1983.

povo, ou seja, de acordo com o tempo e o espaço. Isso não quer dizer, porém, que Rousseau oponha ao etnocentrismo das Luzes os tradicionais argumentos do ceticismo, pois, se a posição da cena varia, sua *função* é uma só: espelhar justamente o caráter, o temperamento e os costumes do povo para o qual é feita. Para além do que se empresta a Platão, o que há de novo aqui, conforme Bento Prado, “é o uso que se dá a essa proposição, como preparação de uma genealogia dos valores: ela torna possível uma hierarquização das diferentes formas de espetáculo mediante um diagnóstico da qualidade do público”. A desqualificação do teatro clássico francês implica, pois, a desqualificação do público para o qual ele é feito.

Admitindo os resultados desse ensaio, Salinas procurou entender a complexidade do juízo rousseauiano sobre o teatro a partir de sua crítica à representação em geral e, ainda, à representação política. A fim de compreender a crítica da representação, é preciso lembrar que, segundo algumas interpretações, a Natureza para Rousseau é uma ideia reguladora que jamais pode ser apreendida absolutamente, mas da qual as representações podem aproximar-se ou afastar-se; conseqüentemente, a Natureza pode ser tomada como o ponto de referência de uma escala capaz de medir os graus de afastamento e aproximação de cada forma de expressão humana. Num dos extremos da escala está a *mathesis*, discurso “perverso” que faz da própria representação o valor supremo, substituindo a ordem natural por uma ordem postíça; no extremo oposto, o discurso “autêntico”, “um circunlôquio, um rodeio em torno da obscura origem”, no dizer de Salinas, e cujo modelo ideal é a música. Esse esquema, que recusa as condenações absolutas e opera com a ideia de escala, reapareceria na crítica rousseauiana da representação política. O ponto de referência agora é a ideia reguladora de Vontade, que está “para além de qualquer representante”, mas funda a escala que mede as formas de governo e as situações políticas concretas segundo

seu grau de aproximação ou afastamento em relação à Vontade. Num extremo, a República ideal, onde a vontade geral se expressa diretamente por intermédio de assembleias populares; no extremo oposto, a morte do corpo político, o despotismo, no qual, segundo Salinas, “um só Protagonista usurpa todos os demais papéis e rouba para si o espetáculo”. Se projetarmos o mesmo esquema sobre a *Carta a D’Alembert*, compreenderemos melhor as nuances do seu juízo sobre os espetáculos. O teatro clássico francês, cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a plateia, é o grau máximo de afastamento em relação à unidade da Natureza, enquanto a festa cívica espartana é a aproximação máxima, pois aqui cada espectador é ao mesmo tempo ator e, portanto, o próprio espetáculo. Em algum lugar da escala, próximas deste “grau zero da representação”, será preciso situar as duas outras formas de espetáculo elogiadas na *Carta*: a tragédia grega e a festa cívica genebrina.

Não é demais, entretanto, voltar a falar da *Carta*, visto que os ensaios de Bento Prado e Salinas não têm a finalidade de tratar em detalhe certas passagens, por assim dizer, “técnicas”, e que talvez não fosse inútil esclarecer no pormenor. Por exemplo, as análises que Rousseau empreende de algumas tragédias francesas contemporâneas, da comédia de Molière (especialmente do *Misantropo*) ou ainda de sua teoria dos gêneros maiores do teatro, a tragédia e a comédia. O presente ensaio pretende explicitar essa teoria e mostrar que: (1) ela está assentada nas concepções psicológicas desenvolvidas no *Discurso sobre a desigualdade* e no *Emílio*; (2) mas nem por isso sacrifica a “estética” à psicologia, pois se inscreve nos mais “atualizados” pressupostos estéticos do tempo. Se fosse preciso justificar a importância da teoria, bastaria lembrar que ela constitui uma etapa fundamental da argumentação de Rousseau, pois, após a sua exposição, ele escreve a respeito dos efeitos morais do teatro: “Ora, se o bem é nulo, resta o mal, e

como este não é duvidoso, a questão me parece decidida”². É preciso, porém, refazer sumariamente todo o caminho antes percorrido por Rousseau.

A *Carta* está dividida, como se sabe, em dois grandes momentos: primeiramente examina a questão dos efeitos do teatro do ponto de vista das “coisas representadas” (quer dizer, da perspectiva de seu conteúdo); em seguida aborda tais efeitos, considerando-os a partir da “cena e das personagens representantes”. Esta segunda parte do texto — enumeração das razões específicas que desaconselham a instalação do teatro de comédia numa cidade como Genebra — não nos interessa. De enorme importância para o presente ensaio é a primeira etapa, que expõe uma teoria geral do espetáculo e, em seguida, uma teoria do teatro e de seus gêneros maiores, a tragédia e a comédia.

Tais teorias estão apresentadas na problematização e na desmontagem da evidência iluminista de que os espetáculos sejam bons por definição, pois, aliando o útil ao agradável, constituem o melhor modo de agir sobre os costumes dos homens. Ora, diz Rousseau, só nos é possível afirmar que os espetáculos são bons em si mesmos se operarmos abusivamente com as ideias de natureza humana e espetáculo em geral, e esquecermos que, se o homem é uno, a história de cada povo o torna múltiplo, o que também multiplica as espécies de espetáculo. Devem-se, portanto, considerar os espetáculos e os povos, na pluralidade da história. Ao deslocar a questão para esse terreno, Rousseau poderá afirmar que cada espetáculo só será bom ou mau segundo os efeitos provocados sobre o povo para o qual é feito e, ainda, que a diversidade dos espetáculos é determinada pelos “gostos diversos das nações”, quer dizer, porque cada povo possui uma paixão dominante que o distingue de todos os demais. Isso implica duas coisas:

2 Rousseau, *Carta a D'Alembert*, pp. 52-53.

em primeiro lugar, que a espécie dos espetáculos é determinada pelo prazer que proporcionam e não pela sua eventual utilidade; em seguida, que, para ser bem-sucedido, o espetáculo precisa tratar de satisfazer a paixão dominante do povo para o qual se destina, pois, caso contrário, provocará desprazer e fracassará. O que quer dizer que a “ideia de perfeição” que alguns fazem dos espetáculos — ideia que alia o divertimento à instrução — é uma quimera que jamais poderá ser posta “em prática”: ao agradar, o espetáculo não ensina, e, ao ensinar, não agrada.

O efeito geral do espetáculo, portanto, “é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar uma nova energia a todas as paixões”³, e a cena teatral não foge à regra. De fato, o teatro é um quadro das paixões humanas, cujo original está em todos os corações, de tal modo que existe uma relação de espelhamento e cumplicidade entre o palco e a plateia. Se quiser permanecer vivo, o teatro deverá bajular as paixões pregadas pelo público, tornando detestáveis apenas as odiadas de antemão. O teatro não tem, pois, nenhum poder de corrigir os costumes. Se pretender agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência.

Ao que tudo indica, portanto, o espetáculo em geral e o teatro em particular não têm qualquer poder para transformar os maus costumes em bons, e vice-versa. É de perguntar, entretanto, ressalva Rousseau, se, quanto ao segundo caso, as paixões, irritadas em demasia, não degeneram em vícios. Antes de examinar essa suspeita, Rousseau refina a análise e reafirma a conclusão, acertando contas com “a poética do teatro”, cuja tradição remonta à autoridade de Aristóteles. Segundo ela, de fato, a cena teatral não procuraria reforçar as paixões, mas justamente o contrário:

3 *Idem*, p. 24.

“purgar as paixões excitando-as”, o que não significaria que, para tanto, se entregasse o espectador, indiscriminadamente, a todas elas. Se é verdade que a tragédia pretende nos interessar por todas as paixões que põe em cena, argumentam os defensores do teatro, não é menos verdade que nem sempre procura nos fazer tomar partido daquilo que sentem suas personagens e, frequentemente, quer mesmo provocar sentimentos opostos. Além disso, continuam eles, “a pintura fiel das paixões e dos males que as acompanham” é bastante para despertar em nós o desejo de evitá-las a qualquer preço. A fim de rebater o segundo argumento, Rousseau recorrerá, em resumo, ao mesmo esquema utilizado, páginas adiante, para contestar os pretensos efeitos de *Bérénice*. Antes de mais nada, o argumento dos defensores do teatro parece desconhecer que “os quadros” das paixões em geral (assim como os do amor em particular, no caso de Racine) “causam sempre maior impressão que as máximas da sabedoria”. Parece ignorar ainda “que o efeito de uma tragédia e o de seu desfecho são completamente independentes”⁴: se não, por que supor que a imagem dos males das paixões, dada no desenlace, possa prevalecer sobre a imagem dos seus prazeres, embelezada com tanto esmero no desenvolvimento da peça? Para fazer frente ao primeiro argumento, por outro lado, Rousseau não fará mais que reafirmar, a propósito do interesse de uma peça, o mesmo princípio estabelecido quanto ao gênero dos espetáculos. É bem verdade que não partilhemos os sentimentos de todas as personagens de uma tragédia, e que o poeta nos faz preferir estes àqueles; mas não é verdade que essa escolha seja feita a seu bel-prazer, pois ele é obrigado a nos fazer escolher as paixões que amamos de antemão. Eis, pois, em fórmula lapidar, em que consiste a catarse tão celebrada pela

4 *Idem*, p. 53.

tradição aristotélica: “o teatro purga as paixões que não temos, e fomenta as que temos”⁵.

À etapa seguinte do texto caberá mostrar que a suspeita expressa há pouco tem razão de ser, que os espetáculos podem alterar os costumes para pior, embora (devido às causas gerais e particulares já examinadas) sejam ineficazes para provocar o efeito inverso.

A nova argumentação começará por reafirmar essa ineficácia, examinando uma outra certeza das poéticas: a de que o teatro, “dirigido como pode e deve sê-lo”, torna o vício odioso e a virtude amável, agindo, assim, positivamente sobre os costumes. Ora, Rousseau pretende mostrar que tal prodígio é, na verdade, enganoso. Recorrendo ao pressuposto da bondade natural do homem, sustenta que o teatro não faz mais que reforçar aquilo que a natureza inculcou — e a razão fortificou à sua maneira — no coração humano: o amor do bem. É esse sentimento inato, e não o arranjo de cenas promovido pelo teatro, que nos leva a ter interesse por aquilo que é honesto. Aliás, nada mais fácil que despertar bons sentimentos numa plateia de teatro, dado o *desinteresse* que a condição de espectador proporciona: passivamente instalados em seus lugares, todos são meros observadores de disputas que não lhes concernem diretamente, ninguém corre o risco de preferir o mal que lhe é útil ao bem que a natureza faz amar e, por isso, cada um toma logo o partido da justiça. Na melhor das hipóteses, pois, o pretense bem promovido pelo teatro é “nulo”, deixando como estão as coisas que pretende mudar. Não teremos dúvidas, entretanto, quanto ao mal que pode provocar, se considerarmos as leis dos seus gêneros maiores, a tragédia e a comédia.

A partir da autoridade de Aristóteles, a poética do teatro sustenta os efeitos benéficos da tragédia ao afirmar que, por in-

5 *Idem*, p. 26.

termédio do terror, ela leva o espectador a experimentar o sentimento da piedade. “Seja”, rebate Rousseau, “mas que piedade é essa? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões; uma piedade estéril que se nutre de algumas lágrimas, e nunca produziu o menor ato de humanidade”⁶. Assim, a piedade que se experimenta no teatro, passageira e estéril, é apenas uma sombra da piedade natural, aquele poderoso sentimento que, no segundo *Discurso*, modera o amor de si mesmo e concorre para a conservação da espécie, fazendo as vezes das leis, dos costumes e da virtude no estado de natureza. Para mostrar que assim é, Rousseau recorre aos exemplos do “sanguinário Sila” e do “tirano de Feres”, já mencionados, aliás, no *Discurso*: capazes de se comover com a narrativa ou representação de atrocidades, eles eram, entretanto, insensíveis aos gemidos de suas próprias vítimas.

Em seguida, Rousseau deverá enfrentar dois problemas distintos: (1) explicar a força aparente da piedade teatral e (2) sua inutilidade real. A primeira questão é incontornável, suscitada pelos próprios exemplos a que recorre: as reações de Sila e Alexandre não mostrariam justamente a força da piedade provocada pelo teatro, capaz de humanizar os piores celerados, podendo assim ser invocadas para ilustrar a tese oposta? Mas a aparente força da piedade no teatro se explica pela evocação de uma lei psicológica geral: nós nos comovemos mais facilmente diante de “males fingidos” que diante de “males verdadeiros”, pois os primeiros provocam emoções “puras e sem mistura de inquietação por nós mesmos”. É como se nos entregássemos a elas por cálculo, pois sabemos de antemão que nada nos custarão, proporcionando-nos por isso mesmo um benefício inestimável: descarregamo-nos de

6 *Idem*, p. 28.

nossos deveres para com a virtude e a humanidade. Por isso, a “humanização” provocada pela piedade teatral é passageira, incapaz de transformar os maus costumes. Aliás, é preciso ainda lembrar que os exemplos acima mostram antes a força da piedade *natural* que da piedade teatral: como já afirmava o *Discurso*⁷, tão forte é o sentimento inato da comiseração “que até os costumes mais depravados têm dificuldade em destruir” tal sentimento.

Por outro lado, para explicar a razão da inutilidade da piedade teatral, é preciso dizer que, segundo Rousseau, a comiseração é “um sentimento que nos coloca no lugar daquele que sofre” e “mostrar-se-á tanto mais enérgica quanto mais intimamente se identificar o animal espectador com o animal que sofre”⁸. Como se vê, a piedade supõe a identificação, e seu grau de energia depende do grau de identificação entre o espectador e o objeto da comiseração. Ora, se a piedade no teatro é passageira e vã, tal coisa se deve à precariedade da identificação teatral. De fato, conforme lembra Rousseau, a cena jamais mostra de modo fiel “as verdadeiras relações das coisas”, antes afastando que aproximando as coisas de nós. Na tragédia, tal afastamento se manifesta como amplificação: conforme a regra estabelecida desde a *Poética* de Aristóteles, aqui os homens são pintados “melhores do que são” e as coisas são postas “acima da humanidade”. Se assim é, se a tragédia jamais nos apresenta seres “semelhantes” a nós, como podemos nos *interessar* por eles, senão de modo passageiro e vão?

A conclusão que daqui se extrai é simples: o distanciamento da tragédia acaba por fazer da virtude “um jogo de teatro, bom para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade”⁹. E o inconveniente que daqui re-

7 Rousseau. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 197.

8 *Idem*, p. 198.

9 *Lettre*, p. 29.

sulta é o inquietante “efeito de substituição” (Salinas): de tanto admirar belas ações em fábulas e chorar por males imaginários, o espectador pode se sentir desobrigado com a prática efetiva do bem, encarando-a como assunto a ser tratado entre comediantes. O grande efeito provocado pela tragédia não é propriamente despertar em nós a piedade, mas lisonjear nosso *amor-próprio*, fazendo com que nos acreditemos melhores do que realmente somos.

Entretanto, argumentam ao admirador do teatro, a comédia é inegavelmente útil para os costumes, pois sua finalidade é corrigir os vícios dos homens. Tal objetivo pode ser garantido através de um grotesco exagero desses vícios (é o caso da comédia de caracteres) ou ainda por meio de uma simplificação da cena, isto é, reaproximando o tom do teatro e o do mundo (é o caso da comédia de costumes, do tipo Dancourt). Porém, contesta Rousseau, não é difícil provar que, nos dois casos, a comédia não consegue corrigir os costumes. Senão, vejamos. Se aproximar o tom do mundo e o da cena, ela não fará mais que “pintar” (ou espelhar) os costumes, renunciando, assim, a corrigi-los. Se pretender corrigi-los pela caricatura, mostrando os homens “piores” do que são, abdicará da verossimilhança e da natureza, e, também nesse caso, o quadro já não terá o efeito pretendido. A razão para tanto é simples: “A caricatura”, diz Rousseau, “não torna odiosos os objetos, só ridículos: e daí, decorre um imenso inconveniente: de tanto temer os ridículos, os vícios não amedrontam mais, e não podemos curar os primeiros sem fomentar os segundos”¹⁰.

Demoremo-nos um pouco sobre esse texto, que condensa toda a concepção rousseauiana do riso. Em outros termos, o que ele diz é o seguinte: a comédia pretende ensinar a amar a virtude, mas na verdade ensina apenas a temer o ridículo: ora, o ridículo só pode ser evitado através do vício; portanto, a comédia acaba fa-

¹⁰ *Ibidem*.