

O DESENVOLVIMENTO DA MEMÓRIA NO PROCESSO PEDAGÓGICO DA CONSCIENTIZAÇÃO SEGUNDO JEAN-JACQUES ROUSSEAU ¹

THE DEVELOPMENT OF MEMORY IN THE PEDAGOGICAL PROCESS OF CONSCIENTIZATION ACCORDING TO JEAN-JACQUES ROUSSEAU

GERALDO MÁRCIO DA SILVA

Doutorando PPGE/FE/UFG – Bolsista da FAPEG/GO

geraldito.silva@seduc.go.gov.br

RESUMO

Este trabalho trata do desenvolvimento da memória no processo pedagógico da conscientização segundo Jean-Jacques Rousseau. Além das aquisições de memórias fisiológicas com o tempo cronológico da vida humana, investiga-se a ação delas no processo ensino-aprendizado do artista enquanto ser capaz de emprestar seu corpo para as personagens teatrais. Ele adquire a capacidade de aprender utilizar o corpo, seu instrumento de trabalho, para acessar diretamente as memórias na projeção temporal das personagens que figuram a cena teatral. Dadas as lembranças advindas do desenvolvimento sensorial, o corpo apreende no ato cênico o movimento para a transmutação da persona humana para a própria obra de arte teatral. Para que a ação cênica seja fiel à composição teatral cabe a memória tornar, no corpo do ator, expressões significativas da imitação com vistas à aparência. Neste intento investiga-se no *Emílio* o desenvolvimento pedagógico pensado por Rousseau afim de estabelecer o movimento físico e intelectual até o ápice cênico, seja ele dado no teatro ou na sociedade. Além do romance pedagógico utilizar-se-á a *Carta a D'Alembert sobre os Espetáculos Teatrais*; o *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*; o *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*; o *Contrato Social ou Princípios do Direito Político*. No íntimo das caracterizações das personagens utilizar-se-á a tríade que dá vida a personagem do compositor que é o próprio Rousseau em seus escritos: *Os Devaneios do Caminhante Solitário*; as *Confissões*; os *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* e por fim o conceito das palavras teatrais no *Dicionário de Música*. Assim, ver-se-á nestas obras uma abrangência de personagens que compõem a trama teatral rousseauista, que configura o pedagógico, o político e o estético. Como o teatro é limitado a um espaço temporal, textual e figurado, dada as circunstâncias prescritas para a sua existência, cabe entender o papel da consciência diante da educação estética.

Palavras-chave: Educação; Memória; Processo Pedagógico; Conscientização; Rousseau.

ABSTRACT

This work addresses the development of memory in the pedagogical process of conscientization (awareness/consciousness-raising) according to Jean-Jacques Rousseau. Beyond the acquisition of physiological memories over the chronological duration of human life, it investigates their action in the teaching-learning process of the artist as a being capable of lending their body to theatrical characters. The artist acquires the capacity to learn to use the body, their instrument of work, to directly access memories in the temporal projection of the characters that figure on the theatrical stage. Given the recollections stemming from sensory development, the body apprehends, in the scenic act, the movement for the transmutation of the human persona into the theatrical work of art itself. For the scenic action to be faithful to the theatrical composition, memory must, in the actor's body, make

¹ Recebido em 10/09/2025. Aprovado em 13/10/2025.



Este trabalho está licenciado sob CC BY. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

meaningful expressions of imitation aimed at appearance. In this endeavor, we investigate the pedagogical development conceived by Rousseau in *Émile, or On Education* to establish the physical and intellectual movement up to the scenic peak, whether it occurs in the theater or in society. In addition to the pedagogical novel, we will use the *Letter to D'Alembert on the Theater*, the *Essay on the Origin of Languages*, the *Discourse on the Origin and Basis of Inequality Among Men*, and *On the Social Contract*. For the intimate characterizations of the figures, we will use the triad that brings life to the persona of the composer who is Rousseau himself in his writings: *The Reveries of the Solitary Walker*, *The Confessions*, *Dialogues: Rousseau Judge of Jean-Jacques*, and finally, the concept of theatrical words in the *Dictionary of Music*. Thus, these works will reveal a wide range of characters that compose the Rousseauist theatrical plot, which configures the pedagogical, the political, and the aesthetic. Since the theater is limited to a temporal, textual, and figurative space, given the prescribed circumstances for its existence, it is necessary to understand the role of consciousness in the face of aesthetic education.

Keywords: Education. Memory. Pedagogical Process. Conscientization. Rousseau.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho trata do desenvolvimento da memória no processo pedagógico da conscientização segundo Jean-Jacques Rousseau. A memória, segundo o *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, é a “[possibilidade] de dispor dos conhecimentos passados. Por conhecimentos passados é preciso entender os conhecimentos disponíveis, e não já simplesmente conhecimentos do passado” (Abbagnano, 2000, p. 657).² Parece existir dois caminhos percorridos por ela: o primeiro é a via da *retentiva*, ou seja, são os conhecimentos passados que existem na vida cotidiana, mas que não são visíveis, o segundo é a “recordação”, ou seja: a evocação, a qualquer momento do conhecimento passado, a fim de torná-lo presente.³

Para pensar a memória na construção da tradição filosófica ocidental é necessário encontrar pontos em comum no entendimento do termo. Tanto para Platão quanto para Aristóteles os dois caminhos precedentes foram distinguidos. Platão denominou-os de “conservação de sensações” e “reminiscência. Aristóteles observa um problema que decorre da conservação da representação, como uma impressão de um conhecimento anterior, ou seja, a marca da alma como um quadro possível de ser considerado, tanto por si quanto pelo objeto que ele representa. Para Aristóteles, tanto a retentiva quanto a recordação são memórias inteiramente físicas, ambas decorrem de um movimento, porém a recordação é uma espécie

² Na continuação Abbagnano afirma: “O conhecimento do passado também pode ter formação nova: p. ex., dispomos agora de informações acerca do passado de nosso planeta ou de nosso universo que não são recordações. Conhecimento passado também não simplesmente marca, vestígio, pois estas são coisas presentes, não passadas. A tristeza ou a imperfeição física causadas por um acidente não são a M. desse acidente, apesar de serem vestígios dele, ao passo que a recordação pode estar disponível e pronta, sem precisar da ajuda de nenhum vestígio, como no caso da fórmula para o matemático e, em geral, das lembranças decorrentes da formação ou de hábitos profissionais.” (Abbagnano, 2000, p. 657).

³ Ver: (Abbagnano, 2000, p. 657).

de dedução silogística, a busca por algo que já aconteceu anteriormente, deste modo, recordar é inerente e unicamente do ser humano. Portanto, Aristóteles evidencia a memória como recordação, ela possui a capacidade de ativar no humano a deliberação e a possibilidade de fazer escolhas.

Outros pensadores trataram do tema, tais como: Plotino que negou a base física da memória e considerou o corpo como obstáculo tratando-o como prejudicial.⁴ Agostinho de Hipona e Tomás de Aquino que afirmaram ser a memória como retentiva, ou seja, como receptáculo dos conhecimentos.⁵ Locke que concebeu a memória como conservadora de todos os atos ou manifestações do espírito, este sendo justamente a autoconservação. Bergson que entendeu a memória não como regressão do presente para o passado, mas, pelo contrário, como o progresso do passado no presente. Outros filósofos abordaram o tema como: Descartes, Husserl, Hobbes, Hegel, Spinoza, Nietzsche e Kant. Para Kant, a memória é diferente de uma simples imaginação reprodutiva, porque ela pode imitar representações passadas, isso implica em dizer, que a alma não está sob o domínio dela. Porém, estamos aqui para falar do pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

2. DESENVOLVIMENTO

Este trabalho trata de investigar, além das aquisições de memórias fisiológicas, dadas na cronologia da vida humana, a ação delas, no processo ensino-aprendizado do artista, enquanto ser capaz de emprestar seu corpo, para a existência das personagens teatrais. No *Dicionário de Música* no verbete sobre a “imitação” Rousseau afirma:

Ainda que toda a natureza esteja adormecida, aquele que a contempla não dorme; e a arte do músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto aquela dos movimentos que a sua presença suscita no coração do contemplador. Não somente agitará o mar, atizará a chama de um incêndio, fará fluir os regatos, chover e avolumar as torrentes; mas pintará o horror de um deserto medonho, sombrejará os muros de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e espargirá, da orquestra, um novo frescor sobre os arvoredos. Ele não representará essas coisas diretamente, mas excitará na alma os mesmos movimentos que se experimenta ao vê-las. (Rousseau, 2021, p. 99).

Rousseau aqui, descreve sobre a capacidade da obra de arte musical possibilitar a fruição para mundos imaginativos diversos conforme a intensão do compositor. Isso pode ser reportado para além da dramaticidade musical, ou seja, para as outras artes e principalmente ao teatro. Esta paisagem sonora descrita é por sinal cênica. Neste cenário, ele dita as múltiplas possibilidades que o ator possuirá diante das coisas dadas no mundo, diversos modos de representar estará disponível como ferramenta cênica. Surge disso, as disponibilidades para o ato cênico, porém, cabe ao ator conhecer o que se encena, deste modo, a ação do físico e do

⁴ Ver: (Abbagnano, 2000, p. 658).

⁵ Ver: (Abbagnano, 2000, p. 658).

racional é o combustível utilizado para esta profissão. E mesmo que o “contemplador” não veja na cena teatral os elementos que constituem o enredo, a ação cênica o portará para a memória e ele poderá suscitá-la por meio das lembranças. Eis o papel do teatro na vida social dos homens: ativar a memória e suscitar lembranças.

Para que o ator possa fazer com que o receptor teatral adquira lembranças, faz-se necessário a formação deste ator, haja vistas que este trabalho fala sobre o teatro para adultos, visto que as crianças ainda não possuem a capacidade de ter ativa as lembranças na memória.⁶ Pois bem, o ator adquire a capacidade de aprender utilizar o corpo, seu instrumento de trabalho, para acessar diretamente as memórias na projeção temporal das personagens que figuram a cena teatral. Deste modo, ele, em sua formação, passa por fases. A pergunta inicial é: o corpo possui memória? A resposta para esta pergunta é afirmativa, exemplifica-se pelo canto, toda a musculatura dele é treinada para a execução das notas musicais que a laringe projeta, deste modo, pelo treino contínuo da musculatura fonadora, o cantor-ator pode estabelecer, por vias musculares, a intensão que lhe permite emitir a sonoridade que se pretende projetar. O grito é projetado conforme a ação muscular prescrita pelo corpo do ator, que pela experiência prepara a musculatura para a emissão da projeção conforme a necessidade da personagem.

Segundo Rousseau, a primeira fase é a construção do desenvolvimento físico da criança, em um segundo momento da formação, trabalha-se tanto a razão quanto a formação estética. Quando o ser humano, ativa tanto a sensibilidade física quanto a estético-moral, adquire a capacidade de senti-las, portanto, tanto fisicamente quanto racionalmente. Sob este assunto, Rousseau, além de pensar como se deu a sua autoformação, por via da formação da sensibilidade física, aborda a formação da sensibilidade moral que lhe possibilitou compreender-se no mundo e o papel significativo da educação em seu processo formador. Este caminho lhe rendeu a possibilidade de pensar a formação de seu aluno imaginário descrita pedagogicamente no *Emílio ou Da Educação*. Nas Confissões (2008) ele relata:

Não sei por que fantasia, Rey me pedia havia muito tempo que escrevesse as memórias da minha vida. Embora, até então, não fossem muito interessantes pelos fatos, senti que poderiam chegar a o ser pela franqueza que eu nelas poria; e resolvi fazer uma obra única, de uma veracidade sem exemplo, a fim de que, pelo menos uma vez, se pudesse ver um homem tal como ele é interiormente. Eu rira sempre da falsa ingenuidade de Montaigne, que, fingindo confessar seus defeitos, tem cuidado em só se atribuir pequenos defeitos amáveis; enquanto eu, que sempre me supus o

⁶ Segundo Rousseau “Emílio jamais aprenderá nada de cor, nem mesmo fábulas, nem mesmo as de La Fontaine, por mais ingênuas e encantadoras que sejam; pois as palavras das fábulas são as fábulas tanto quanto as palavras da história são a história” (Rousseau, 2004, p. 128). Emílio, não irá decorar, o ator precisa decorar os textos, imagina uma criança tendo que decorar o texto para encenar, isso é inadmissível para Rousseau.

melhor dos homens, sempre acreditei que não há interior humano, por mais puro, que não esconda algum vício odioso. Sabia que me pintavam em publico em traços tão pouco semelhantes a mim mesmo e às vezes tão disformes, que, apesar de todo o mal que eu não queria calar, só poderia lucrar em me mostrar tal como o era. E ademais, como não poderia fazer isso sem por a nu muitas outras pessoas, e por consequência a obra só podendo aparecer muito depois da minha morte e da de muitos outros, isso mais me atrevia a fazer minhas confissões, das quais nunca teria que corar diante de ninguém. Resolvi, pois, consagrar meus lazeres a executar essa tarefa, e pus-me a recolher as cartas e os papéis que poderiam guiar ou despertar minha memória, lamentando tudo que eu rasgara, perdera ou queimara até então. (Rousseau, 2008, p. 466).

Rousseau no livro: *Diálogos, Rousseau Juiz de Jean-Jacques*, apresenta a própria autoimagem projetada em uma descrição impecável de como ele quer que as pessoas o vejam. Por quê? Porque ao se descrever, ele não cede a terceiros a possibilidade de o descrever, evita, assim, a descrição aos olhos outros. Ele interfere nas descrições errôneas a seu respeito, já que o revelar-se ao espectador é dito detalhadamente, por meio de uma “lupa” própria e focada, do qual amplia as possibilidades de se autojulgar. O processo descrito na Inscrição de Gálio, fragmentada de um escrito maior, do imperador romano Cláudio à Delfos:⁷ “conheça-te a ti mesmo” é levada ao *mise en scene* da ação literária, tanto quanto compositor quanto literato. Deste modo, a autodescrição, para a ação do compositor, reflete a capacidade de memorar fatos, pensamentos e sobretudo a dor de estar em si mesmo sob o crivo da existência.

Para Rousseau, dadas as lembranças advindas do desenvolvimento sensorial, o corpo apreende no ato cênico o movimento para a transmutação da persona humana para a própria obra de arte teatral. Em sua peça *Narciso*, Rousseau retrata a personagem do herói: Valére, que se apaixona por um retrato, diante desta paisagem cênica, das duas frases descritas, já se imagina: Rousseau compositor; um teatro; a personagem: Valére; a paixão por uma imagem em um quadro e tantas outras imagens que a “lente” individual dá-se a perceber. Isso porque, neste momento ativou-se em nossa memória, as lembranças que estas personificações e estes objetos significam individualmente em nós. Do mesmo modo que a longa citação anterior das *Confissões* expõe a necessidade dos documentos históricos dadas por meio das “cartas” e dos “papeis” que supostamente ativam as memórias.

O ator é um profissional formado para emprestar seu corpo, sua voz, seus gestos, para a personagem que ele interpreta, ou seja, representa. Sendo assim, no ato da representação, ele deixa momentaneamente de ser ele e tornar-se outro. Esta fuga voluntária de si mesmo, é, aos olhos de Rousseau, a possibilidade de autodestruir-se. Por quê? Porque, deixar de ser aquilo que é, para parecer outro, é afastar-se, cada vez mais, daquilo que originalmente é bom. Isso porque, o ator, ou seja, o profissional comediante, para ele, é “[um] ofício pelo qual ele se dá

⁷ Inscrição do Templo de Apolo em Delfos. Ver: (Platão, 1965, p. 92 – 343b).

como espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas de que se compra o direito de lhe fazer, e põe publicamente sua pessoa à venda.” (Rousseau, 1993, p. 92). Além de mascarar o ser humano da verdade de si mesmo, politicamente, o teatro suscita os maus exemplos, amplia e difunde ainda mais a corruptibilidade humana e a perversidade social. Ora, pergunta-se: não é essa, a real função do teatro? Ora, Rousseau se volta para aquilo que forma o homem em sua totalidade, o teatro torna-se um perigo quando atribui valores morais corrompidos e que por conseguinte são imitados pelo homem social.⁸

Para que a ação cênica seja fiel à composição teatral cabe a memória tornar, no corpo do ator, expressões significativas da imitação com vistas à aparência. Fora das questões políticas retratadas por Rousseau na *Carta a D'Alembert sobre os Espetáculos Teatrais*, contrárias à presença do teatro em Genebra, é justamente isso que chama atenção, pois, para ele, o teatro possui um peso enorme na formação do ser humano. A imitação faz parte da formação humana, seja ela na primeira fase quando Emílio aprende a imitar a natureza, (formação física), seja na segunda fase, quando ele aprende a imitar seu semelhante, (formação social). Assim, ela forma o homem para viver na sociedade e, encenar a todo o tempo, a personagem criada para representar a si mesmo. O problema consiste, segundo ele, que na sociedade, o homem está, a todo o tempo, encenando o outro. Segundo Rousseau (1993):

A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro. (Rousseau, 1993, p. 92).

Na contramão da educação positiva, ou seja, daquela que trata a criança como um adulto em miniatura e que aligeira a formação do aluno, intenta-se investigar no *Emílio* o desenvolvimento pedagógico pensado por Rousseau. Afim, de estabelecer o movimento físico e intelectual até o ápice cênico, seja ele dado no teatro ou na sociedade. Rousseau, critica a sociedade de sua época, pois, ela forma o homem egoísta e mascarado. Nas palavras dele: “[não] posso encarar como instituição pública esses ridículos estabelecimentos chamados colégios. Tampouco considero a educação da sociedade, pois, tendendo essa educação a dois fins contrários, não atinge nenhum dos dois: só serve para criar homens de duas faces”

⁸ Sob a visão de Rousseau, os meios com que o teatro utiliza de comunicação é de promoção da civilização, torna-se um meio de agradar. Ora, se ele ensina ele não agrada, o teatro não tem compromisso com a moralidade e sim com a diversão. No contexto do século XVIII o teatro não tem poder de intervir na moralidade das pessoas, por só possuir a função de divertir, ele não purga as paixões, simplesmente ele exalta-as, pois a realidade dos gregos não é a mesma realidade dos homens no século XVIII. Sendo assim, ele não tem poder de interferir nas paixões que os homens já possuem. Rousseau critica tudo aquilo que é representação, não seria diferente com a profissão de ator e com tudo o que aparenta ser aquilo que não é.

(Rousseau, 2004, p. 13). O “homem de duas faces” no teatro é a representação fiel do *mise en scene*, ou seja, da atuação com a máscara.

A “máscara” é tudo o que compreende a mudança física e corporal para assumir uma outra personagem. Isso se dá por elementos cênicos como: a peruca, a maquiagem, a vestimenta, o tom da voz e tudo o que a personagem se compõe. Os elementos fisiológicos tornam-se fundamentais para dizer as características que empregam a identidade cênica, tais como: o andar, a rouquidão, o grito, a voz esganiçada, o soluço, os trejeitos e tudo aquilo que de alguma forma os espectadores identificam os outros ou a si mesmo na ação cênica. Na plateia tem sempre alguém que conhece uma pessoa manca, ou por vizinhança ou da mesma família. Tem sempre aquela pessoa que tem um cabelo avoado, ou fala alto demais, ou muito tímida. Estes acidentes são necessários para composição teatral. Neste processo interpretativo, as características morais aparecem quando a personagem é cruel ou vítima da maldade humana e compõe o drama na trama teatral. Alia-se acidentes fisiológicos aos comportamentos das personificações no teatro e assim, de modo não aleatório surge, por meio do texto e da dramaturgia, o que se espera de extasia em relação ao que a plateia sente, é de modo abrangente, aquilo que reage enquanto memória.

A memória está no fato de se reconhecer na obra de arte, porque identificar-se é compreender o que a encenação tem por finalidade. Rousseau não está avesso ao que impregna o coração humano, ele sabe que o teatro quando não administrado para os fins formativos legais, resultam em adestramento para aqueles que imitam os costumes indevidos para a comunidade. A aprovação ou a desaprovação do teatro por ele se dá por sua finalidade, se a bravura esperada para os espectadores em Roma e na Grécia não tem o efeito benéfico em Genebra, é porque a identidade não corresponde a necessidade. O homem que vive em Genebra não é o mesmo que vive em Paris, assim como aquilo que fortificavam os sentimentos dos romanos e dos gregos não tocam mais os homens no tempo histórico de Rousseau. Para ele, a formação humana, afasta o homem da “Natureza”⁹ e assim, deixa de formar o sentimento físico e o estético-moral.

Contra este homem mascarado, formado na sociedade corrompida, fundada sob um contrato ilegítimo, descrito no *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, há de se estabelecer um novo contrato social legítimo fundado sob leis justas, em que existirá a possibilidade de educar homens para representarem a si mesmos. Não

⁹ Neste caso, a “Natureza” refere-se a “natureza humana”, a que dita as capacidades de formar o homem conforme a sua condição natural, aquilo que lhe é inerente, longe dos holofotes da teatralidade social.

é por acaso que Rousseau compõe: *Do Contrato Social ou Princípios do Direito Político*, nele está a construção de uma nova cena para a sociedade. Se por um lado, Emilio é formado para garantir a personificação do ser humano em sua totalidade, por outro lado, no *Contrato Social* vê-se a representação cênica da personificação do homem moderno diante um novo acordo social. Rousseau não afirmou que Emilio foi formado para viver na sociedade do *Contrato Social*, porque, sabe-se, como afirma Paiva (2021) que: “todo o desenvolvimento completo do homem tem em vistas, como no *Emilio*, o convívio social, as trocas do mundo civil e o advento do Estado democrático” (Paiva, 2021, p. 149). Para que isso seja de fato personificado, o que por sinal corrobora para a ativação da educação negativa, aquela que forma conforme a prescrição natural, tornar-se-á o meio eficaz para que o homem não utilize as máscaras sociais.

Rousseau no *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*; afirma que: tanto os desejos e a imitação suscitam no ser humano as paixões, pois os sentimentos possuem sinais e imagens e por conseguinte “seus efeitos morais também possuem causas morais” (Rousseau, 1983c, p. 188). Nos escritos: *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, em *Confissões* e nos *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques*, encontra-se a personagem do compositor, que por sinal é o próprio Rousseau. No quarto livro de *Confissões* ele afirma: “[uma] ação má não é logo que acaba de ser feita que nos atormenta: é quando muito tempo depois a gente a recorda, porque a lembrança não se extingue” (Rousseau, 2008, p. 139). Eis o quanto a memória é tratada por ele como ferramenta indivisível da formação, pois ela, quando mal direcionada, causa a inflamação do amor-próprio, ou seja, do sentimento social corrompido e ampliado sob as asas do egoísmo e da ganância. Assim, ver-se-á nestas obras uma abrangência de personagens que compõem a trama teatral rousseauiana, que configura o pedagógico, o político e o estético.

Em *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, a personagem, que é o próprio Rousseau, devaneia. Privada em uma ilha, de tudo que existe exterior a ela, ele transporta-se, pela imaginação até este lugar imaginário. Ele está diante do gosto natural, da luta pelo meio ambiente, do ócio criativo, da necessidade de que o esqueçam, que o libertem dos sofrimentos, das lembranças malignas e das perversidades. Ele se conecta à botânica, aos devaneios da solidão, na vida presente e nas delícias da possibilidade de estar com a natureza. Permite-se, ao devanear, viver a existência plena, no contato com a música, com a religião, com os sonhos e assim, estar de frente aos elementos cênicos que compõem a ilha. Local em que Rousseau está na primavera de 1777. Essa ilha, denominada “*La Motte*” é a casa, o

coração e a vida nua de Rousseau, local onde os livros estão encaixotados, porque eles não possuem função no mundo da vida.

O teatro é limitado a um espaço temporal, textual e figurado, dada as circunstâncias prescritas para a sua existência, deste modo, o papel da consciência diante da educação estética dá-se por intermédio da formação. Rousseau nos *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* afirma que: “[o] gosto de J. J., apegando-o à solidão, atesta, pelas produções com as quais se ocupou no retiro, que tipo de encanto pôde atraí-lo e retê-lo lá” (Rousseau, 2022, p. 297). Do mesmo modo se dá o desenvolvimento da memória no processo pedagógico da conscientização, já que ela só pode desenvolver-se individualmente e sob o prisma individual de cada “lente”. Cada corpo é único, cada experiência sensorial é única, cabe na formação do ator, seja ele qualquer vertente artística, dramaturgical ou cômica, se conscientizar por meio, tanto da formação física quanto racional, que para compor personagens é necessário construir memórias. Diante disso, Façanha (2024) afirma: “[se], ter gosto pode representar acúmulo de experiências que promovem significações, pode também, a partir de Rousseau apontar para uma preocupante degeneração própria do afastamento da natureza.” (Façanha, 2024, p. 333). Diante disso, pode-se entender que quanto mais memórias naturais o homem tem de si, mais ele estará longe das máscaras, das perucas, das desconstruções de si para a representação alheia.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo sem frequentar os tetos de Paris ou Genebra, o teatro não sai da mente de Rousseau. Por quê? Porque é no teatro que ele é de fato o que a arte o faz ser: compositor, o agente de criatividade, o artífice. No final de sua vida ele se veste de todas as memórias que compõem sua caminhada existencial. E a tríade confessada de seus sentimentos se consolidaram nas *Confissões*, nos *Diálogos* e nos *Devaneios*, tornando-se assim, um modelo único que o personifica em sua autoleitura. A consciência de si e a fusão entre, sentimento físico, moral e estético, o possibilita a relatar detalhes que até então não eram ditos por pensadores. Se por um lado, ele faz jus à tradição filosófica contemplando o título do livro confesso de seus dias, do outro lado, não existe uma divindade para se esconder em sombras, diferente de Agostinho de Hipona, ele fala consigo mesmo e em sinal de respeito com o seu leitor, explica os motivos de seus atos. A atuação consciente não o moraliza melhor ou pior do que os outros, mas o permite ser autêntico. Esta autenticidade é o que se busca na representação cênica, no exercício da função e da fundamentação moral dos atos, na construção do auto memória e na ação personificada da personagem formada para “Ser”.

Rousseau não permite que os outros deem o tom da ação cênica da personagem que ele tornou-se. Deste modo, encenar a si mesmo não é aparente, torna-se a autenticidade, porque não existe máscaras onde o que é não poder não ser. Este princípio parmenediano torna-se a expressão máxima das artes cênicas na vida social rousseauniana, já que J. J. dos *Diálogos* é o interlocutor e o próprio compositor. Ele nos ensina que toda a composição dele é dada por uma unicidade e que as personagens que a compõe revelam em si o pensamento movido por memórias. A autenticidade das memórias transcritas na Obra dele é o reflexo da multiplicidade e complexidade para ler um homem múltiplo que vive intensamente a vida no século XVIII.

Assim como não se pode ter memória do não vivido, torna-se possível criar, por meio imaginativo, aquilo que se faz memória. Eis a oportunidade que o compositor possui na vida prática. Rousseau não conviveu com os filhos, mas teve a oportunidade de compor *Emílio* e fornecer aos leitores a possibilidade de criar um conceito para a infância. Compor torna-se um meio para criar memórias por vias da criatividade, da imaginação e do relato daquilo que sentiu da vida. Sendo assim, o humano torna-se único dentre os seres vivos por diferenciar-se pelo fato de possuir memória, sem ela não existe a identidade. Um humano reconhece o outro pela memória, do autodescrever relata-se o que se é. As três perguntas memoráveis da filosofia relatam aquilo que se espera identificar-se, do lugar do qual se vem, daquilo que se é e o para onde irá, somente a memória pode direcionar estas questões humanas. Rousseau faz este exercício todo o tempo na construção de memórias.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. Tradução dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo. Martins Fontes, 2000.
- FAÇANHA, Luciano da Silva. **Filosofia e Literatura: da antiguidade clássica à modernidade da ilustração**. São Luís. EDUFMA, 2024.
- PAIVA, Wilson Alves de. **O Emílio de Rousseau: e a formação do cidadão do mundo moderno**. Belo Horizonte. Editora Dialética, 2021.
- PLATÃO. **Protágoras: Diálogos Sobre os “Sofistas Gênero Demonstrativo”**. Tradução, notas e comentários: Mario Ferreira dos Santos. Editora: MATESE. São Paulo, 1965.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D’Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Tradução livros I a X: Raquel de Queiroz; livros XI e XII: José Benedicto Pinto. Bauru, SP. EDIPRO, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques**. Tradução: Jacira de Freitas e Claudio A. Reis. São Paulo. Editora da UNESP, 2022.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicionário de Música**. Tradução, apresentação e notas por Fabio Stieltjes Yashshima. Editora Unesp. São Paulo, 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. Introduções e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo. Abril Cultural, 1983b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo. Martins Fontes, 2004.