

> Resenha de *Rousseau et le spectacle*

> Review of *Rousseau et le spectacle*

por Rafael de Araújo e Viana Leite

Bacharel em Filosofia pela UFPR. Mestrado em Filosofia pela UFPR, na linha de ética e filosofia política. Atualmente é doutorando em Filosofia pela mesma instituição com bolsa CAPES. É autor de artigos sobre o Iluminismo francês e inglês publicados em revistas de filosofia. Traduziu fragmentos de Rousseau que foram igualmente publicados em revistas de filosofia. É autor de um livro abordando a relação entre filosofia e literatura (Ed. Intersaberes, 2015). É membro da ABES (Associação brasileira de estudos sobre o século XVIII), do GIP-Rousseau (Grupo interdisciplinar de pesquisa Jean-Jacques Rousseau) e do Grupo de Estudos das Luzes - UFPR. E-mail: rafael_vianaleite@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1676-6428.

> Resenha recebida em 13.09.2018 e aceita em 10.01.2019

FICHA TÉCNICA DA OBRA

Rousseau et le spectacle.

Organização de Christophe Martin, Jacques Berchtold e Yannick Séité.

Paris: Armand Colin, 2014. 395p.

ISBN: 978-2-200-28919-5.

Formato: 153 x 235mm.

Normalmente, e não sem razão, presume-se que a vida se localize em um âmbito verídico, o da realidade ela mesma. Isso faz com que uma peça dramática seja a representação de algo, isto é, ela nos apresenta uma narrativa passível de ser compreendida precisamente como simulação de ações passionais, um faz de conta, mesmo que baseado em um acontecimento real. Jean-Jacques Rousseau elabora, a partir da distinção entre ser e parecer, uma oposição basilar capaz de nortear sua reflexão filosófica desde o *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750. Mais do que isso, essa oposição propriamente teatral entre o *o que é* e o *que parece ser* é um registro de onde se derivam outras oposições igualmente importantes, tal como *dizer e fazer*, *natural e artificial* ou ainda *autenticidade e alienação*, para escolher dois termos caros ao trabalho de Bronislaw Baczko (1974), mas poderia usar também o par *transparência e obstáculo*, subtítulo de um livro importante de Jean Starobinski (2011).¹ É nessa atmosfera ao mesmo tempo rica e ambivalente que podemos situar um novo livro sobre Jean-Jacques Rousseau, ao qual esta resenha se dedica.

Refiro-me à obra *Rousseau et le spectacle*, organizada por Christophe Martin (Universidade Paris-Ouest Nanterre *La Défense*), Jacques Berchtold (Universidade Paris-Sorbonne) e Yannick Séité (Universidade Paris VII-Diderot).

¹ Respectivamente, Bronislaw Baczko, *Rousseau: solitude et communauté*, 1974; e Jean Starobinski, *Transparência e obstáculo*, 2011.

O volume é fruto de um Colóquio internacional intitulado *Rousseau et le spectacle*, ocorrido entre 15 a 17 de março de 2012, na capital francesa, em ocasião das comemorações do tricentenário de nascimento de Rousseau.

Das vinte e sete palestras proferidas durante o evento, um total de vinte e quatro artigos compõe o livro. Quem percorrer esses textos poderá se beneficiar com os resultados de trabalhos de pesquisa responsáveis por ampliar o horizonte de estudos sobre a relação entre o filósofo genebrino e os espetáculos. O expressivo número de contribuições é ao mesmo tempo heterogêneo: pesquisadores da França, Estados Unidos, Alemanha e Bélgica exploram obras pouco comentadas como *Pigmalião*, melodrama composto em 1762, e apreciado por Goethe, mas também passagens famosas como a festa das Vindimas, presente em *A Nova Heloísa*. As obras autobiográficas rousseaunianas são bastante requisitadas assim como a *Carta a d'Alembert*, recorrentemente referida.

O objetivo do livro, grosso modo, é prestigiar a complementaridade entre o pensador e o criador de formas, como afirma a “Introdução” assinada pelos três organizadores (2014). Esse é um aspecto a partir do qual se promove o cruzamento de diferentes possibilidades temáticas, como, por exemplo, o intercâmbio entre literatura, música e filosofia, um dos grandes méritos da obra. No Brasil, onde as pesquisas sobre Rousseau tendem majoritariamente para o campo político, moral ou religioso da sua filosofia, um livro como esse tem muito a ajudar.

O compêndio de artigos se divide em três partes principais: a primeira, “Rousseau, contempteur des spectacles?”, reúne três artigos responsáveis por apresentar uma perspectiva atual sobre a crítica de Rousseau aos atores e o elogio feito ao teatro ateniense presente na *Carta a d'Alembert*. Outra faceta abordada é a da sua situação enquanto espectador, em uma análise de cunho biográfico, o que torna a leitura ainda mais saborosa. A posição crítica em relação ao teatro francês não faz com que os comentários se apressem em vincular Rousseau aos religiosos críticos da ribalta, como Pierre Nicole e Bossuet. De outro modo, vemos como a crítica aos atores, mas também o elogio ao espetáculo ateniense, espécie

de exceção no interior da crítica ao teatro francês, está fortemente apoiada no discurso sobre o homem exposto no *Discurso sobre a desigualdade*, de 1755.

A segunda divisão aborda a produção e recepção de alguns textos literários e peças musicais do cidadão de Genebra. Nessa parte chamada “Rousseau dramaturge et postérités dramaturgiques de Rousseau”, é possível inteirar-se sobre a situação histórica da França em relação à poesia dramática no século XVIII: as casas de teatro oficiais, como a *Comédie française*, os espetáculos de feira e aqueles privados, chamados de teatros de sociedade. Acompanha-se ainda, mais de perto ou mais de longe, a depender da capacidade de ler as partituras expostas, uma aproximação entre a cena lírica *Pigmalião* e *Manfred*, composto por Schumann, no artigo escrito por Érik Leborgne, cujo título é “L’autre scène de Pygmalion: l’espace du fantasme en musique, de Rousseau au Manfred de Schumann” (2014, pp. 163-187).

É divertido imaginar o que Rousseau pensaria da notícia de uma ópera rock baseada na comédia *Narciso, ou o amante de si mesmo*, representada em Nova Iorque e organizada por Anney Deney-Tunney, autora do artigo “La création de Narcisse, ópera rock, au Theater for the New City à New York, en avril 2015” (2014, pp. 199-211). Essas contribuições dão um tom que escapa à exegese tradicional dedicada à filosofia rousseauniana. Digno de nota é o artigo de Pauline Beaucé, “L’influence innatendue du Devin du village et de Pygmalion sur un pan du théâtre comique en musique” (2014, pp. 147-161). Conforme a autora, Rousseau teria sido bem-sucedido ao tentar reformar a cena lírica francesa fazendo com que, no caso de *Pigmalião*, música e texto concorressem com uma finalidade comum. Eis uma perspectiva cujo mérito é ajudar a derrubar o preconceito de um Rousseau inimigo do espetáculo.

Refutar essa perspectiva é desconstruir o espanto do leitor ou mesmo do comentador mais desavisado que encontra na filosofia rousseauniana a premissa (no mais, equivocada) conforme a qual se nega a cultura em uma estratégia primitivista cuja intenção seria restaurar finalmente a transparência da

natureza. A relação do filósofo genebrino com as artes foi por demais íntima para aceitarmos de antemão a ideia de uma recusa indignada de toda forma de cultura. É preciso lembrar que foi enquanto músico e autor dramático que um dia ele solicitou entrada na República das Letras? Tendo inclusive composto sete peças, em mais de um gênero, como a ópera-tragédia intitulada *Iphis*, que data provavelmente do início da década de trinta, contudo, nunca terminada; um balé heroico, *As musas galantes*; uma pastoral, *O adivinho da aldeia*; assim como uma comédia, *Narciso, ou o amante de si mesmo*, redigida em sua juventude. Essa peça, vale lembrar, foi representada por duas vezes em dezembro de 1752 pela *Comédie française*. Rousseau ainda produziu uma tragédia em prosa, inacabada, *Lucrecia*, redigida em 1754.

O teatro constituiu o terreno onde a ambição literária do jovem aspirante a autor foi cultivada, e, já maduro, o célebre filósofo não renegou essas obras, como é verificado em uma carta endereçada ao seu editor, Marc-Michel Rey, datada de 24 de outubro de 1758, ano da publicação da *Carta a d'Alembert*, quando se comenta a respeito de um compêndio dos seus escritos no qual figuraria, no primeiro volume, o menos importante, contendo as peças de teatro.² Enquanto esteve em Paris, era nas salas da *Comédie française* e da *Comédie italienne*, dois teatros oficiais, onde ele buscava entretenimento enquanto espectador, e, para cortar gastos, nos idos de 1742, recém-chegado à cidade, frequentava os espetáculos somente duas vezes por semana, antes de obter ingressos gratuitos destinados aos autores cujas peças haviam sido aceitas na *Comédie italienne*.³ Durante dez anos, ele dirá em uma nota do parágrafo 166 da *Carta a d'Alembert*, frequentou os teatros parisienses nos dias bons e ruins.⁴

O teatro, de fato, era o entretenimento por excelência do meio culto francês setecentista, além de ser um tema responsável por promover intensa reflexão filosófica, arrebatando a atenção de vários dos mais proeminentes

² Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, 1967.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 1959.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, 1967.

pensadores da época. Esse fenômeno, normalmente chamado de *teatromania*, é brilhantemente manifestado pelo perfil intelectual de dois dos mais representativos filósofos do século XVIII francês: Voltaire e Diderot. Não só eles escreveram peças, como Rousseau, mas defenderam o benefício moral dessa arte, cada um a seu modo, além de mostrarem interesse pela vivência do ator. Voltaire, é verdade, contracenava em representações particulares e, no caso de Diderot, ele mesmo relata, no *Paradoxo sobre o comediante*, como teria balançado entre a filosofia e a profissão de ator.⁵ A glória na carreira de dramaturgo era o ápice da carreira literária e talvez isso ajude a entender porque tenha servido como uma espécie de operador retórico, não só para Rousseau, como para a filosofia do período.

Foi nas leituras de obras como as de Corneille, Racine, Molière e Voltaire, em conversas com Marivaux e Diderot, lendo textos teóricos como os de Horácio, Boileau ou Dubos que Rousseau buscou recursos como escritor: ele absorveu como poucos a atmosfera própria a esse universo, o que teve real importância para a formação do seu pensamento e construção do seu vocabulário filosófico, algo que poderia ser melhor explorado pelos artigos da obra.

Voltemos ao livro resenhado. Na terceira parte de *Rousseau et le spectacle*, chamada de “Le spectacle à l’oeuvre: dramaturgies de la pensée et scénographies du moi”, encontramos a maior parte dos artigos. Ela privilegia grandemente a teatralização empregada como parte da narrativa das obras autobiográficas, além da utilização da construção de cenas e de uma escrita do tipo espetacular em obras como a *Nova Heloísa*. Nada mais patético, no sentido de uma linguagem que se vale da emoção, do que o modo como Rousseau oferece sua descrição nas obras autobiográficas, textos carregados com um tom trágico e, por vezes, dramático, próximo mesmo do chamado drama burguês diderotiano.

⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédien*, 2005. R. S. Ridgway, no artigo intitulado *Voltaire as an actor*, comenta sobre as peças privadas nas quais Voltaire participava como ator. (Cf. RIDGWAY, R. S. *Voltaire as an actor*. In: *Eighteenth-century studies*, 1968).

O filósofo pinta de si um retrato psicológico\moral no qual a teatralização aparece não como mero mecanismo de camuflagem ou decoração, recurso do hipócrita e do poeta, porém, como o veículo privilegiado de explicitação do que podemos chamar de *personagem Rousseau*: colérico, apaixonado, sensível, paranoico, grandioso, baixo ou perseguido, foram vários os papéis com os quais se engajou. A literatura e o teatro estão presentes na descrição de sua personalidade e, aliás, forneceram a essa imaginação efervescente o veículo para catalisar sua energia criativa e filosófica. Rousseau pensa filosoficamente por meio do drama e ambienta sua vida e seus argumentos igualmente de modo dramático.

Essa publicação traz um novo fôlego aos estudos da relação entre Rousseau e a arte, seja no que diz respeito à sua produção literária, mas também o fato de que a política está em um registro a partir do qual se pode perceber a mediação de aspectos estéticos e afetivos essenciais, algo já mostrado, por exemplo, por Luiz Roberto Salinas Fortes, no livro *O paradoxo do espetáculo*⁶, e também no compêndio de artigos intitulado *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*⁷.

Na pena de Rousseau, o termo *espetáculo* trabalha em um campo semântico diversificado, na verdade bem rico, e pode se referir tanto ao teatro, à festa, à descrição feita de si nas obras autobiográficas como pode estar a serviço de outros vários usos possíveis, algo sobre o qual gostaria de comentar. Para nossos propósitos, importa dizer que teatro e espetáculo não são necessariamente a mesma coisa. Ora, se a prática teatral é uma forma de espetáculo ela não é a única possível e, mais do que isso, se Rousseau é contra a introdução de uma companhia de comédia francesa em Genebra, isso não significa que ele seja contra toda e qualquer forma de espetáculo. Sabe-se que ele tem muita estima pela festa pública sobre a qual fala no fim da *Carta a d'Alembert*, e pela festa

⁶ Luiz Salinas Fortes, *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*, 1997.

⁷ Organizado por Blaise Bachofen e Bruno Bernardi.

campestre das Vindimas, descrita na *Nova Heloísa*. Entretanto, existe um amplo espectro de acepções que são colocadas em marcha em outros textos.

O que é essencial ao espetáculo é guardar em si um poder, medido pela carga de expressividade, de excitar alguma paixão, de tal maneira que pode tanto atrair os olhares de uma multidão quanto de apenas um indivíduo. O termo, tal qual usado por Rousseau, está bem próximo da acepção latina de *spetaculum*, ou seja, *vista, algo para se observar visualmente*. Esse aspecto propriamente visual do termo é privilegiado por três artigos do livro resenhado: "Liaisons et déliaisons du visible chez Rousseau", de Laurance Mall (2014, pp. 297-310), "Jean-Jacques Rousseau en habit aménien: exhibition de l'homme dans toute sa vérité" (2014, pp. 355-370), de Chakè Matossian, e também pelo artigo intitulado "Le philosophe et ses masques: statut du visible et mise en scène de la sincérité chez Rousseau", de Masano Yamashita (2014, pp. 371-386).

Algo é espetacular caso envolva ações extraordinárias que concentrem a atenção de todas as testemunhas presentes, sem necessidade de que seja coreografado, teatral ou operístico: é a expressividade que conta. Parece esse o caso de uma erupção vulcânica ou a travessia perigosa sobre o precipício em cima de uma ponte já decrépita. Há um segundo modo de espetáculo mais subjetivo, ainda que continue mantendo a ideia de expressividade. A diferença é a de que ele afeta apenas um indivíduo, já que está nele a inscrição do código de relações que intensifica o valor de uma expressão, por exemplo, facial. O olhar de reprovação de um pai afeta, por vezes até mesmo de modo terrível, apenas o filho que se crê em falta. Apesar de atingir somente uma pessoa, a expressividade do olhar transforma-o em espetáculo.

São muitos e variados os tipos de espetáculos que Rousseau oferece para a apreciação do leitor de suas obras: doces ou sombrios, naturais ou humanos, esse termo é frequentemente utilizado, e de modo ambivalente. A multiplicidade de usos liga-se à sua característica essencial, a saber, a capacidade expressiva, algo responsável por permitir que o campo semântico do termo seja passível de atingir

tanto uma conotação positiva quanto negativa. Ele ainda pode, a despeito da tentativa de definição anterior, ser algo em relação ao qual nos tornamos indiferentes por excesso de familiaridade.

Imaginemos um caso relatado no *Discurso sobre a desigualdade*, de 1755, em que a natureza e seus processos físico-químicos são vistos como espetaculares. Sobre o homem natural descrito na Primeira Parte da obra e sua relação cada vez mais íntima com o seu entorno, pode-se ler como “o espetáculo da natureza tornasse-lhe indiferente porque passou a ser familiar. É sempre a mesma ordem e as mesmas revoluções (...)”.⁸ As diferenças de costumes entre os povos podem ser tão tremendas a ponto de alguns aspectos sociais responsáveis por pautar a vida dos europeus assolarem um selvagem em forma de um “espetáculo horrendo”.⁹ Acepção capaz de nos lançar em um registro negativo.

Na *Nova Heloísa*, principalmente na Carta 22 do Livro I, o espetáculo é associado à caminhada e à paisagem oferecida pela natureza, mutável sob o ritmo de quem se locomove.¹⁰ A vista das montanhas aparece na descrição como uma série de cenas pautadas pelas diversas formações rochosas. Essa estratégia narrativa em um movimento que leva os olhos para o baixo, o alto, mas também pelas oscilações de luminosidade causadas pelo trajeto do sol e pela passagem das

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'inégalité*, 1964, p. 144.

⁹ *Ibidem*, p. 192. Nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mais especificamente na sexta “Caminhada”, vemos que a injustiça e a própria malignidade – *méchanceté* – podem ser descritas como formas terríveis de espetáculo (ROUSSEAU, 1959). Já na sétima “Caminhada”, o termo é revestido por outra valoração, o que mostra bem como ele é passível de certa ambiguidade. As árvores, arbustos e plantas que acompanham a chegada da primavera, quando a paisagem se veste com um manto floral faz parte de um espetáculo digno dos amantes, “(...) espetáculo cheio de vida, de interesse e de charmes, o único espetáculo do mundo que seus olhos e seu coração [dos homens] não se desfazem jamais.” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1062). Um espetáculo não precisa necessariamente tocar os olhos com seu brilho, pois pode, de modo mais sutil, apresentar-se ao coração por sua leveza. É assim que, segundo Rousseau, um dos espetáculos mais doces consiste na união entre a alegria e a inocência (ROUSSEAU, 1959). Se formos a fundo nos usos que o filósofo faz do termo, construindo uma espécie de inventário de acepções, perceberemos a pluralidade de possibilidades envolvendo os espetáculos, ou seja, seu campo semântico é surpreendentemente amplo. Somente nas *Confissões* temos mais de vinte ocorrências do termo, com diversas valorações. Um espetáculo pode ser, enfim, e para ficar com alguns exemplos, “perigoso” (1959, t. I, p. 73), “risível” (1959, t. I, p. 89), “cruel” (1959, t. I, p. 620) e também – por que não? – “positivo” (1959, t. I, p. 642). ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1959. Ver também *Confessions*, 1959.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Heloise*, 1964.

nuvens no céu amplia os pontos de vista, como indica Michel Delon no belo artigo “Le paysage comme spectacle”, que se encontra na Terceira Parte de *Rousseau et le spectacle* (2014, p. 217-226).

O *espetáculo da natureza*, positivamente adjetivado, é recorrentemente referido. Que se tome nas mãos o relato do personagem Saint-Preux diante das montanhas do Valais, na *Nova Heloísa*, especificamente na Primeira Parte, Carta 23. O personagem Emílio no Livro III da obra homônima é outro exemplo, quando se depara com a floresta de Montmorency ou, ainda, a imagem dos Alpes no início da Profissão de fé do Vigário de Saboiano, no Livro IV do *Emílio*. Essa breve sondagem, cujo objetivo não era tanto buscar definir, mas antes abrir o horizonte de significações de *espetáculo*, tem o interesse de evidenciar como o termo se insere em um amplo campo semântico, podendo ser gracioso, mas igualmente miserável (*miserum spectaculum*) ou desagradável (*minime gratum spectaculum*).

As referências diretas à poesia dramática se multiplicam na letra de Rousseau, apresentando-se incessantemente em seu horizonte de reflexão e aparecem na forma de exemplos, metáforas ou recursos de escrita. Mais do que isso, o espetáculo ou a noção de teatralidade funciona também enquanto categoria a partir da qual o escritor ambientou sua vida, o filósofo refletiu sobre temas políticos e buscou um vocabulário para lhe dar forma: temos diante de nós, portanto, um conceito que não deve ser simplesmente definido em sua complexidade, porém, uma noção que mobiliza os pontos mais essenciais do sistema filosófico de Rousseau.

Referências

BACHOFEN, Blaise e BERNARDI, Bruno (Orgs). *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d’Alembert*. Lyon: ENS Édition, 2011.

BACZKO, Bronislaw. *Rousseau: solitude et communauté*. Paris: École pratique des hautes études et Mouton & Co, 1974.

DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédien*. Paris: Flammarion, 2005.

RIDGWAY, R. S. Voltaire as an actor. *Eighteenth-century studies*, John Hopkins University Press, vol. 1, n° 3, p. 261-276, 1968.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. R. A. Leigh (Org). Tomo V – 1758. Genebra: DROZ, 1967, Carta 716.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Tomo I. Paris: Pléiade, Livro VII, 1959.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*. In: *Oeuvres Complètes*. Tomo I. Dijon: Galimard, 1959.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La nouvelle Heloïse*. In: *Oeuvres Complètes*. Tomo II. Dijon: Galimard, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'inégalité*. In: *Oeuvres complètes*. Tomo III. Dijon: Gallimard, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Paris: Flammarion, 1967.

SALINAS FORTES, Luiz. *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: FAPESP, 1997.

STAROBINSKI, Jean. *Transparência e obstáculo*. Trad. Maria Lúcia M. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

Referência para citação desta resenha

LEITE, R. Resenha de *Rousseau et le spectacle*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 1, número 1, 276 – 286, fevereiro de 2019.