

O ESPECTADOR COMO NARCISO, O TEATRO COMO ESPELHO

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PEÇAS *AMOR NO ESPELHO*, DE GIOVAN BATTISTA ANDREINI, E *NARCISO*, DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

ANA PORTICH

Universidade Estadual Paulista

Resumo

Peças de teatro como *Amor no espelho*, escrita por Giovan Battista Andreini em 1622, e *Narciso*, de Jean-Jacques Rousseau (1752), tematizam a condição de um espectador submetido à moral estabelecida ou inserido em determinada estrutura política. Portanto, aqui o mito de Narciso e o tema do espelhamento não se restringem ao âmbito da psique individualizada.

Abstract

Theatre plays as Amor nello specchio, written by Giovan Battista Andreini in 1622, and Jean-Jacques Rousseau's *Narcisse* (1752), thematize the condition of a spectator submitted to the established morality or inserted in a determinate political structure. Thus, here the myth of Narcissus and the theme of mirroring do not restrict themselves to the realm of individualized psyche.

Palavras-chave

Filosofia;
teatro;
Rousseau.

Keywords

Philosophy;
theatre;
Rousseau.

Já na segunda metade do século XVI são registrados argumentos moralizantes para justificar a eclosão do teatro profano ocorrida então. Como diz o mantua-no Leone de Sommi em seus *Quatro diálogos em matéria de representação cênica*, escritos por volta de 1570, para que se possa “retirar utilidade e prazer juntos, obtendo tanto proveito do exemplo de outrem”, é preciso “revelar as virtudes que se tem a imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar”.¹ Deve-se permitir que a comédia trate de todo tipo de assunto e mostre não somente as boas ações, mas também dê a ver os defeitos, as falhas morais das personagens.

Em um espetáculo mencionado por Sommi, “nada movia tanto ao riso prazeroso quanto certas coisas viciosas ou luxuriosas ou vis apresentadas, na maioria das vezes, por duas criaturas facetas (para não dizer dois bufões), um velho e um jovem”.² Nesse espetáculo, a grosseria e a lascívia foram introduzidas por bufões, personagens ridículas mas não malevolentes, que fazem rir com prazer, sem agressividade.

Ao levar à cena coisas vis ou luxuriosas, expõem-se erros que todo ser humano pode cometer como fruto da Queda. Desse modo, o ator presta um importante serviço religioso – por contribuir para a salvação das almas, ao promover o arrependimento – e civil, fomentando o ócio restaurador das forças, imprescindível ao exercício de profissões honestas. Paradoxalmente, o fator moralizante do teatro e sua contrapartida religiosa implicam que tenha um apelo erótico.

Em peças italianas como *La calandria*, escrita pelo cardeal Bibbiena em 1513, ou *A mandrágora*, de Maquiavel (1520), proliferam temas em torno da sensualidade, como adultério, violações e androginia. A sedução exercida por atores e

¹ Leone de Sommi, “Quatro diálogos em matéria de representação cênica”, trad. J. Guinsburg, in Jacó Guinsburg, *Leone de’ Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 58, “Aos leitores”.

² Leone de Sommi, “4º Diálogo”, in Jacó Guinsburg, *Leone de’ Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 123.

atrizes envolvidos nessas tramas garantia que os espectadores aderissem a elas, espelhando-se em defeitos morais que deveriam primeiro reconhecer em si mesmos, para depois conseguir superá-los.

O comediante *dell'arte* Giovan Battista Andreini, atuante no norte da Itália e na França durante a primeira metade do século XVII, considerava que seu ofício fosse digno de louvor justamente por empregar atrativos como esses, a fim de “medicar e consolar os ânimos cansados, revigorando a natureza e as propriedades do homem”. Entretanto, deleitar não é “o fim último e nobilíssimo [da comédia], mas purgar os afetos do espírito e comovê-los para o bem, instruir para que se fuja do vício e se abrace a virtude”.³

Para lograr esse intento, é necessário que atos pecaminosos sejam trazidos à cena, como contraexemplos. Mas o objeto da comédia não deve ser, segundo Andreini, escolhido entre pessoas totalmente abjetas. Em chave de comédia convém que sejam representadas pessoas sem “maiores vícios e pecados, ou piores ações”.⁴

Andreini interditava assim apenas os casos de atrocidades, de modo que fossem mostrados abertamente até mesmo pecados capitais como avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho e preguiça – contanto que as personagens se regenerassem no final. Assim, um complexo decoro, segundo o qual o clamor e a repulsa ao sexo fossem concomitantes, permitiu a Andreini abordar, sem os caracterizar como demoníacos e perversos, assuntos como o de sua peça *Amor no espelho*, representada e publicada em Paris em 1622.

Amor no espelho centra-se no lesbianismo de Florinda e Lídia, duas nobres donzelas protagonistas de uma intriga semelhante às que Marivaux irá conceber no século XVIII.

Desde o início da peça, Florinda rejeita qualquer proposta de seus admiradores e declara odiar os homens por diversas razões, dentre as quais o medo de ser abandonada, caso se apaixone, e o pavor de um dia engravidar, perdendo a forma e talvez a vida na hora do parto. Por isso, Florinda tem verdadeira adoração à sua imagem no espelho, o que a leva a recusar o primeiro pretendente, Guerindo, para correr de volta ao espelho e representar uma espécie de masturbação, perceptível em sua fala pelo teor e pela aceleração dos versos, que finalizam com a seguinte copla: “*O vetro non vetro, ma fiamma dov'ardendo fenice, e nasco, e moro [...] e grido ognor felice*”.⁵

Na dedicatória da peça, Andreini comenta que “Narciso, espelhado numa fonte, apaixonou-se loucamente por si mesmo”,⁶ como Florinda. Como nota o estudioso de literatura dramática Piermario Vescovo, na tradição grega o mito se relaciona à tendência homossexual. Ao rejeitar seus parceiros, levando um jovem

³ Giovan Battista Andreini, “Prologo in dialogo fra Momo e la Verità”. in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei (cura) *La commedia dell'arte e la società barocca – la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 477.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 480.

⁵ Giovan Battista Andreini, *Amor nello specchio*, Roma, Bulzoni, 1997, ato I, cena 3, p. 65: “Ó vidro que não é vidro, mas chama em que, ardendo como Fênix, nasço, morro [...] e grito, agora feliz”.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 55.

inconsolável ao suicídio, Narciso é punido por Eros, cativando-se pela própria imagem refletida na água, como se fosse a de outro homem.⁷

É essa a situação inicial de Florinda, morrendo de amores por si mesma, abraçada como uma fênix diversas vezes por dia, o que fica patente após dispensar o segundo pretendente, Lélío, quando volta a se mirar no espelho, dizendo: “Eu, Florinda, [...] toda hora gozo com ela, estreitando-a em meu peito. Abraça-me apertado, meu bem, para que eu nunca te abandone. Vamos a outro lugar para gritar juntas ‘eu te amo, eu te amo!’”.⁸

Por ter sido desprezada pelo galante Sílvio, Lília também detesta os homens. É então que ela entra no campo de visão de Florinda; enquanto se contempla novamente no espelho, Florinda percebe, ao lado da sua, a imagem de alguém que se parece com um mancebo – trata-se de Lília, com os cabelos presos sob um chapuzinho –, mancebo desolado, com lágrimas nos olhos. Lília, magoada por Sílvio, desiludida e chorosa, vagava triste pela rua quando passou pela janela de Florinda e parou para espia-la. Florinda se entenece com a tristeza da misteriosa imagem vista em seu espelho, sentindo muita pena e vontade de ajudá-la. Descoberta Lília, as duas se olham diretamente, não mais pelo espelho, e entre elas desperta o primeiro amor correspondido. Embora se tenha libertado da obsessão por si mesma, Florinda passa a ter afeição por uma só pessoa, Lília: “ardo em fogo, mas meu ardor só de ti, belíssima fronte, deriva”.⁹

Em seguida, Andreini utiliza uma linguagem bastante direta para descrever o consórcio amoroso das duas.

Florinda: de vossa boca de rosas um só beijo peço.

Lília: Se um beijo [...] é o único remédio para teu mal, uno meu peito ao teu e boca a boca.

[*Após o beijo*]

Florinda: Ó mel, ó maná, sois amargos depois de Florinda, abelha que estou no céu, ter sorvido rosas com as quais o Amor se engrinalda. [...]

Lília: Juremos pois desprezar os homens e somente entre nós gozar de amorosa estima.¹⁰

Pouco depois, Florinda vai passar a noite na casa de Lília, e de manhã a criada comenta que

devem ter-se divertido muito daqui para cima, tocando peitos e tetas, acariciando o pescoço, dando beijos e dizendo coisas ao ouvido; mas daqui para baixo não podia ser pior; ou então fizeram como os bons tocadores de alaúde, que tanto melhores são, quanto mais dedilham sobre a roseta.¹¹

Aqui, o emprego de linguagem explícita nada tem a ver com um pretensão realismo. A homossexualidade não era abertamente aceita nem hipocritamente tole-

⁷ Cf. Piermario Vescovo, “Narciso, Psiche e Marte ‘mestruato’. Una lettura di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini”, *Lettere Italiane*, Firenze, anno LVI, n. 1, p. 53, gennaio-marzo 2004.

⁸ Andreini, *Amor nello specchio*, op. cit., I, 1, p. 81.

⁹ *Idem, ibidem*, III, 1, p. 96.

¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹ *Idem, ibidem*, IV, 3, p. 118.

rada, pelo contrário, chegava a ser castigada com pena de morte. Em seu curso sobre *Os anormais*, Foucault observa que em geral os homossexuais se incluíam na categoria de hermafroditas, os quais na França durante a Idade Média e até fins do século XVI eram executados, queimados e tinham suas cinzas jogadas ao vento, para que não ressuscitassem no Juízo Final.

Alguns anos antes de *Amor no espelho* ser representada e publicada em Paris, denunciou-se em Rouen o lesbianismo de Marie Lemarcis, que, travestida de homem e usando o prenome Marin, havia se casado com uma viúva. “Marie Lemarcis é condenada a ser enforcada, queimada e suas cinzas jogadas ao vento. Quanto à sua mulher [...], é condenada a assistir ao suplício do marido e a ser fustigada na encruzilhada da cidade”.¹²

O procurador entrou com um recurso e novos exames médicos constataram em Marie Lemarcis sinais anatômicos de virilidade, de modo que a pena capital fosse revogada. O hermafroditismo, sendo a partir de então considerado uma deformidade orgânica – isento, portanto, de dolo –, salva Lemarcis, que foi solta com a condição de que vestisse roupas femininas e que, sob pena de morte, não mantivesse relações com mulheres.

É de pensar que, para atrair a atenção sobre sua peça, Giovan Battista Andreini tivesse levado em conta a curiosidade sobre o assunto, que estava na ordem do dia e era amplamente noticiado quando aconteciam denúncias. Além disso, o teatro só faria efeito se conseguisse envolver o espectador, para o que concorria fortemente a troca de beijos e abraços entre duas das mais belas atrizes do mundo – Virgínia Ramponi e Virgínia Rotari, respectivamente a esposa e a amante de Andreini na vida real. Nesse sentido, a beleza e o erotismo trazidos à cena eram lícitos, pois funcionavam como revigorantes para a retomada da fadiga constitutiva da vida civil.

Florinda e Lídia não são representadas como caricaturas, e mesmo o desenlace que as separa ocorre com o efetivo envolvimento de Florinda com um homem, não pela ameaça de punição contra o crime de lesbianismo, ou por medo do ridículo. Mostrar ambas as personagens como beldades atraentes e não como tipos grotescos tinha ainda a função de perorar contra o isolamento, promovendo prazerosamente a convivência, sem castigar os faltosos.

A opção é programática, como consta da apologia que Andreini publicou em Paris, em 1625, definindo a comédia como “espelho das humanas ações, livro da virtude [...], cuja finalidade é, ao modo de um límpido cristal, dar a ver nossos atos, como sábio e douto volume que ensina remédios para adversidades”.¹³ Remédios administrados com mel, para disfarçar o gosto amargo da lição.

Aos detratores que condenavam a comédia por assim incentivar o vício e a libidinagem, Andreini contesta: mesmo que a comédia “mostrasse o mal ou talvez licenciosamente se adornasse com algum ato lascivo ou palavra amorosa”, isso se fazia para evitar o pior. Ora, “como vos protegereis do mal se não o conhecerdes?”,

¹² Michel Foucault, *Os anormais* – Curso no Collège de France (1974-1975), trad. E. Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 85.

¹³ Giovan Battista Andreini, “La ferza”, in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei (cura) *La commedia dell'arte e la società barocca – la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 490.

indaga Andreini. É preciso mostrar abertamente os defeitos das personagens, pois somente nessa medida a comédia pode ser definida como “verdadeira representação da vida humana”.¹⁴

Porque derivam da falibilidade de todo ser humano, Andreini não considera que esses defeitos sejam monstruosos, portanto as cenas devem ser agradáveis, as personagens, belas. Assim, as lições que se aprendem no teatro são transmitidas com suavidade, pois o dramaturgo e o ator não fazem duras repreensões contra o espectador nem escarnecem de seus defeitos. Segundo Andreini, fustigar ou ridicularizar não ensina.

É com doçura que no último ato de *Amor no espelho* Florinda encontra-se com o irmão gêmeo de Lídia e o leva para a cama, excitada por ver a pretensa amada vestida de soldado. Até então ninguém, nem mesmo Lídia, sabia da existência desse gêmeo que aparece *ex-machina* para solucionar a trama. Posteriormente a própria Florinda vai narrar o incidente: vendo Lídia disfarçada,

eu a abraço, a conduzo à casa, dispenso as criadas, fechamo-nos no quarto, [...] tiro aos poucos sua roupa; deitando-se na cama, ele diz ao me ver desnuda: [...] não sou mulher como tu, mas um hermafrodita [...], tanto disse e tanto fez, que continuei em seus braços e me tornei sua esposa, ao descobrir na prática que era homem por inteiro.¹⁵

Na peça de Andreini, a sexualidade, mesmo quando invertida, não repugna nem é motivo de zombaria. O desvio moral, ainda que necessite ser justificado por uma conformação fisiológica como o hermafroditismo, tem recuperação. Embora reitere a definição atribuída a Cícero,¹⁶ de que a comédia imita a vida na medida em que espelha os costumes, Andreini realiza um retrato da homossexualidade diferente daquele que se apresenta em seu tempo.

Conforme o relato de Foucault, fora do palco o lesbianismo não ocorria abertamente nem com a liberalidade demonstrada por conhecidos, parentes e até pelo governador de Florença – onde ocorre a ação cênica –, para com o caso de Florinda e Lídia. Portanto, para Andreini, a homossexualidade não passa de uma etapa em um percurso que culmina necessariamente no casamento heterossexual, como núcleo básico de qualquer coletividade. Propagar a tolerância de gênero, embora seja um dos pontos programáticos da arte atual, seria avesso à pedagogia de cena do século XVII.

Qual é então a função didática que Andreini atribui a uma peça libertina como *Amor no espelho*? Nesse caso, especialmente moral, na medida em que a boa conduta não está, segundo Andreini, diretamente subordinada à forçosa obediência às leis, consistindo, antes, na promoção de um contato interpessoal agradável e pacífico.

Inicialmente Florinda é uma misantropa, embora não irrecuperável. Porque sua solidão lhe é prazerosa, o amor de si lhe serve de exemplo, abre caminho para

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 493, 492 e 491.

¹⁵ Andreini, *Amor nello specchio*, *op. cit.*, V, 7, p. 136.

¹⁶ Cf. Marco Túlio Cícero. *Tratado da república*, trad. F de Oliveira, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2008, 4.13, p. 210: “Afirma Cícero que a comédia é a imitação da vida, o espelho dos costumes, a imagem da verdade (Donato. *Excertos sobre comédia*, p. 22, 19, Wessner)”.

que possa amar os outros, como seus semelhantes. Nesse sentido, a peça se coadunaria com a filosofia política articulada por Rousseau mais de cem anos depois.

A trajetória de Florinda, do autoconhecimento a um convívio harmonioso, implica reafirmar as diversas faces do mesmo – em primeiro lugar a exclusiva autoestima, em segundo, a atração pelo mesmo sexo, depois, pelo símile (o gêmeo). Sem violência, conciliam-se então a identidade e a alteridade, o indivíduo e a sociedade.

Além disso, são bons sentimentos para consigo e para com os outros que a unem a uma companheira e posteriormente a um esposo, e não a repressão ou a obrigação. Em última instância, o teatro contribui para os bons costumes na medida em que celebra a interioridade prazerosa e pinta uma autoimagem agradável, não de flagelo e angústia, que posteriormente se estenda a uma convivência regida pela concórdia – não a uma associação mantida à base de medo e tortura.¹⁷

Antes de passar à análise da peça de Rousseau, quero lembrar que em *Amor no espelho* a condição para que aconteça o contato de Florinda com outra pessoa é o sentimento de piedade. Com efeito, Florinda só abandona o isolamento por se compadecer de Lídia, o que é mostrado de modo tão agradável e positivo que o espectador sai do teatro com a impressão de que a compaixão seja uma virtude, e que sentirá o mesmo prazer em imitá-la na vida real. Os bons costumes forjam-se assim voluntariamente, sem dor, em oposição à anuência obrigatória às leis, vigentes sob a ameaça de castigo aos infratores.

Como escreverá o comediante *dell'arte* Nicolò Barbieri em 1636,

não há homem tão estúpido que não se aperceba da reforma que no curso dos anos está sendo feita, em parte devido ao crescente zelo da religião, em parte por ordem de superiores que vigiam tudo, em parte pelo cumprimento do dever civil que os gentis-homens abraçam; e a comédia a todas estas reformas subjaz.¹⁸

Embora o entretenimento, como todos os setores da vida civil, também se dobre às leis, o dever se encontra numa esfera distinta do gosto proporcionado pelas artes.

Uma vez que “ter gosto é via e condimento de todas as humanas ações”,¹⁹ ninguém estudaria, guerrearía ou trabalharia, nem se dedicaria à espiritualidade, sem

¹⁷ Nesse sentido, a peça de Andreini se oporia a teorias tais como as que Hobbes vai expor em seu *Leviatã*, de 1651, sobre o contrato social ter de ser estabelecido necessariamente à força, fazendo frente à tendência natural egoísta e violenta de todo homem. Como a filosofia política rousseauísta tem como fundamento a contestação da noção de estado de natureza caracterizado pelo conflito, ou pela guerra de todos contra todos, aqui Andreini também poderia contribuir para pensar a distinção entre amor de si e amor-próprio (cf. J.-J. Rousseau, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, trad. L. S. Machado, São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 312-313 – Col. Os Pensadores –, nota: “Não se deve confundir o amor-próprio com o amor de si mesmo; são duas paixões bastante diferentes tanto pela sua natureza quanto pelos seus efeitos. O amor de si mesmo é um sentimento natural que leva todo animal a velar pela própria conservação e que, no homem dirigido pela razão e modificado pela piedade, produz a humanidade e a virtude. O amor-próprio não passa de um sentimento relativo, fictício e nascido na sociedade, que leva cada indivíduo a fazer mais caso de si mesmo do que de qualquer outro”.

¹⁸ Nicolò Barbieri, “La supplica, discorso familiare”. in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei (cura) *La commedia dell'arte e la società barocca – la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 583.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 578.

a perspectiva de gozo do fruto dessas atividades. O teatro cumpre a função de pre-nunciar as delícias experimentadas por quem realize seus deveres. Além disso, pode tematizar mudanças de gosto, especialmente as que conduzam à correção moral, ao passo que leis civis e dogmas religiosos não são passíveis de contradição.

Em fins de 1752, a Comédie Française realiza duas apresentações de *Narciso ou O amante de si mesmo*, comédia de Rousseau semelhante às de Marivaux quanto à intriga centrada em jovens nobres e enamorados, mas também, quanto ao protagonista, Valério, semelhante à comédia de caracteres de Molière.

Logo de início sabemos pela descrição de Lucinda e sua criada que Valério é “*le plus joli homme du monde*” [“o homem mais lindo do mundo”], além de delicado e afetado, o que prenuncia a caracterização caricatural da personagem. Lucinda, a maquinista da peça e irmã do protagonista, manda fazer uma pintura de Valério com aspecto de mulher (penteadado, maquiagem, enfeites, laços de fitas e elegante vestido), que, nas palavras de Lucinda, “mais do que um disfarce, parece ter-lhe restituído o estado natural”.²⁰ O retrato servirá de lição a Valério no dia de seu casamento com Angélica, uma moça apaixonada a quem ele não parece desejar tanto quanto a si mesmo.

Não é fortuita a opção de Rousseau por um homem afeminado para representar Narciso, e não uma mulher de tendência sáfica. Nas primeiras quatro falas da peça, Rousseau apresenta sua peça como emblema de uma sociedade em que varões assumiram o *éthos* feminino. Segundo Lucinda, ao fazer isso os homens “esperam agradar mais às mulheres, esforçando-se por se assemelhar a elas”. Agradar tornou-se sinônimo de emasculação, um vício, “um desvio, que choca inclusive a Angélica”,²¹ a noiva de Valério. Mas em *Narciso*, o recurso moralizante, o espelho dos costumes que ajuda a discriminar vícios e virtudes, consiste no escárnio, de que o teatro nos ensina assim a fugir.

E quem preside à falseta é justamente uma mulher, que encara a correção moral e o desafio da boa convivência como frívolo jogo de salão. Como se fosse brincadeira, Lucinda coloca o retrato travestido no lugar da casa em que Valério passa mais tempo, não um gabinete de leitura, um escritório ou a sala de estar, mas seu toucador, para onde ele de fato se dirige assim que aparece no palco.

Valério, ao retornar de um passeio pelo jardim, faz sua entrada em cena entoando uma ária de ópera, provavelmente em falsete. Diz em seguida que seu casamento lhe dará muito prazer, porque fará Angélica feliz. Isso não quer dizer que *ele* esteja feliz. Senta-se de pronto ao toucador para se arrumar e dar bom-dia à noiva com uma boa aparência. Acha-se pálido, retoca o *rouge* e coloca uma pinta postiça no rosto, quando repentinamente percebe o porta-retratos ali deixado por Lucinda com a imagem, segundo sua própria descrição, da “mais bela figura que já vi em minha vida. Que olhos [...]! Creio que se assemelham aos meus”.²²

²⁰ J.-J. Rousseau, “Narcisse ou Lamant de lui-même”, in ———. *Oeuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1964, cena 1, p. 977 (Bibliothèque de la Pléiade).

²¹ *Idem, ibidem*, p. 978.

²² *Idem, ibidem*, 3, p. 984.

Valério, sempre perfumado, penteado e polvilhado para deslumbrar as pessoas que o rodeiam, fascina-se pelo retrato que deveria acusar sua insensatez. Só se apercebe da armadilha em que havia caído porque Angélica, na penúltima cena da peça, diz com todas as letras que o retrato é uma pintura dele mesmo: “Angélica: Tirai dessa cabeça o estranho atavio que vossa irmã mandou colocar... Valério: Ó, o que estou vendo? [...] Ó céus, estou morto de vergonha!”.²³ Antes de cair o pano, Valério se diz curado da conduta vergonhosa e se arrepende, mais para evitar o ridículo e manter as aparências do que por amar a virtude.

O retrato de Valério disfarçado de mulher exacerba sua vaidade, em vez de mitigá-la. Duplica-se, por intermédio da pintura, a paixão que já sentia por si mesmo. “Que graça, que belos traços, que encanto. Como é divino!”, exclama Valério ao ver sua própria imagem alterada, chegando ao ponto, em determinada cena da peça, de desistir do casamento com Angélica para perseguir seu objeto do desejo, ou seja, para ficar consigo mesmo. Igualmente, o amor-próprio que nutre o isolamento do espectador acaba fortalecido após a representação teatral, como num círculo vicioso.

Assim como a simpatia do retrato não funciona, a comédia reforça os costumes corrompidos de um povo. É impotente para corrigi-los, justamente pelo recurso utilizado para atrair o público aos espetáculos, uma vez que o teatro excita o desejo do espectador mediante o apelo sexual de atrizes paramentadas, muitas vezes com pouca roupa, para atrair todos os olhares. Ser o centro das atenções, como pretendem as mulheres, é, segundo Rousseau, a verdadeira mensagem de toda peça teatral. Tudo o que extrapole esse padrão de beleza e comportamento será considerado ridículo. Aqui o erotismo nada tem de instintivo, na medida em que se baseia numa prática política perversa, servindo de instrumento para, ao modo dos caprichos de um monarca, manter uma corte de admiradores e assim subjugar todos os que estão ao seu redor.²⁴

Na *Carta a d’Alembert*, que Rousseau publicará em 1758, diz-se que Molière, em sua comédia de caracteres, a que *Narciso* se assemelha, “não pretendeu formar um homem de bem, mas um homem de sociedade; por conseguinte, não quis corrigir os vícios, mas os ridículos”. Molière e seus imitadores “são, no máximo, pessoas que ridicularizam por vezes os vícios, sem nunca fazer amar a virtude”.²⁵

O cotejo de *Narciso* com *Amor no espelho* talvez indique a possibilidade de uma cena alternativa à comédia ridícula, alternativa que fomente agradavelmente os bons costumes e impeça que se oculte o ridículo sem corrigir o vício visado, fazendo que o espectador ame de fato a virtude. Para Rousseau, entretanto, ainda que a comédia abdique do recurso à ridicularização, deixando de castigar o espectador para indicar-lhe o prazeroso caminho do bem comum, a promessa de reconciliação jamais se cumprirá.

²³ *Idem, ibidem*, 17, p. 1016.

²⁴ Cf. Rousseau, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, *op. cit.*, segunda parte, p. 287: “nossas necessidades e nossos prazeres mudam de objeto com o decorrer dos tempos; porque, desaparecendo gradativamente o homem natural, a sociedade só oferece aos olhos do sábio uma reunião de homens artificiais e de paixões factícias que são obra de todas essas relações novas e não têm nenhum fundamento na natureza”.

²⁵ J.-J. Rousseau, *Carta a d’Alembert*, trad. R. L. Ferreira, Campinas, Unicamp, 1993, p. 55 e 54.

Isso porque o teatro não é capaz de, como quer Andreini, promover a boa convivência do ponto de vista moral, à revelia de regimes políticos opressores. Segundo Rousseau, o gosto do público não é neutro ou isento, não consiste em aderir a um não-sei-quê ou à nossa tendência natural, mas deriva de regras ou medidas surgidas no mesmo âmbito do direito positivo.

O teatro no século XVIII cumpre uma função determinada por um regime político específico, o absolutista, que não visa ao bem comum, mas ao interesse particular daquele que se encontra em seu vértice. Posto que a atração erótica exercida pelas mulheres monopoliza todas as atenções, não há equanimidade em um tipo de relação dominada pela vaidade, que tanto nos afasta de nós mesmos quanto nos distancia dos demais.

Além disso, ao fazer de tudo para ter sucesso, os atores continuarão, como lobo em pele de cordeiro, dando maus exemplos. Por tomá-los como modelo, fora do teatro cada espectador quer ter uma posição de destaque, quer se tornar melhor que os outros, em vez de conviver em igualdade de condições com seus concidadãos. Valério, por exemplo, se acredita uma criatura tão especial, que lamenta “fazer tanta gente definhar de tristeza com [seu] casamento”.²⁶

Porque o afã em distinguir-se está na base da política francesa, o teatro é a manifestação artística mais adequada para sustentar essa estrutura. No prefácio à peça *Narciso*, Rousseau declara que o gosto pelas letras e pelas artes, dentre as quais as cênicas, nasce “do desejo de distinguir-se, [e] produz, necessariamente, males de perigo infinitamente maior do que a utilidade do bem que causa, porque, afinal, torna aqueles que se entregam a ele muito pouco escrupulosos quanto aos meios de vencer”.²⁷

Segundo Rousseau, se o teatro tem alguma utilidade, é o manutenção do Estado absolutista, que patrocina a comédia como sua ponta-de-lança no campo da moral. Aqueles que se encontram satisfeitos com o regime acreditam que o teatro dê bons exemplos aos espectadores. Quem não estiver satisfeito, que se cale. Pois, como consta do *Ensaio sobre a origem das línguas*, escrito por Rousseau entre 1754 e 1761 mas impresso postumamente em 1781,

as sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser daí dinheiro, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. Não se deve reunir ninguém para isso; pelo contrário, é preciso manter as pessoas separadas; é a primeira máxima da política moderna.²⁸

Visto que, para Rousseau, a arte jamais se desvincula da política, peças como *Amor no espelho* e mesmo *Narciso* mantêm as pessoas separadas, ainda que pareçam tirá-las do isolamento por força da fábula e por juntá-las no recinto teatral. Mas o teatro, fazendo que todos almejem destacar-se e não unir-se, não passa de um espelho que iguala todo espectador à condição de Narciso.

²⁶ Rousseau, *Narcisse*, *op. cit.*, cena 3, p. 983.

²⁷ Rousseau, “Prefácio” de *Narciso ou O amante de si mesmo*, *op. cit.*, p. 429.

²⁸ J.-J. Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, trad. F. L. Moretto, 2. ed., Campinas, Unicamp, 2003, p. 177.