

Rousseau e as Artes: Uma Leitura do Pigmaleão

[Rousseau and the Arts: A Reading from the Pygmalion]

Wilson Alves de Paiva*

Resumo: O presente texto apresenta uma tradução da peça *Pygmalion*, escrita pelo filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). A tradução foi feita direta do original em francês, o qual está contido nos “Contes et Apologues” (Contos e Apólogos) das *Œuvres Complètes* (Obras Completas), publicada em cinco volumes, na França, pelas Edições Gallimard, da coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, sob a direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Após a tradução, o artigo procura discutir que enquanto Rousseau condenava as artes, dentre elas o teatro, como um dos elementos causadores da corrupção humana, escreveu diversas obras artísticas, entre elas poesias, romances, óperas e peças de teatro. Aliás, o autor pode ser considerado como um dos precursores do romantismo, tendo influenciado nomes como o do grande escritor alemão Goethe. Entretanto, a estética rousseauniana tem a perspectiva de se encontrar o remédio no próprio veneno, isto é, a utilização das artes como remédio para os males que elas causaram no coração humano.

Palavras-chave: Rousseau. Romantismo. Pigmaleão. Artes. Teatro.

Abstract: This text presents a translation of the theatre play *Pygmalion*, written by the Swiss philosopher Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). The translation has been made directly from the original in French, which is part of the “Contes et Apologues” (Tales and Apologists) of the *Œuvres Complètes* (Complete Works), published in five volumes, in France, by the Gallimard Editions, of the *Bibliothèque de la collection Pléiade*, under the direction of Bernard Gagnebin and Marcel Raymond. Following the translation, a discussion is provided on the problem: while Rousseau condemned the arts, including theater, as one of the elements that have caused human corruption, he wrote several artistic works, including poetry, novels, operas and plays. In fact, the author can be considered as one of the precursors of romanticism, having influenced names like that of the great German writer Goethe. However, the Rousseauian aesthetic has the perspective of finding the remedy in the poison itself, that is, the use of the arts as a remedy for the ills they have caused in the human heart.

Keywords: Rousseau. Romanticism. Pygmalion. Arts. Theatre.

*Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em filosofia da educação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: scriswap@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5654-7193>.

Introdução

A produção acadêmica tem consagrado o nome de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) como um dos mais importantes precursores do romantismo. Entre sua produção encontram-se obras que ajudaram a configurar esse estilo literário, como o romance epistolar *Júlia ou a Nova Heloísa*, além de obras que não deixam de ter um sentido lírico, intimista e sentimental, como os *Devaneios do Caminhante Solitário*, as *Confissões* e inúmeras pequenas peças de poesia, música e teatro. Dentre esta última categoria se encontra a peça *Pygmalion* (Pigmaleão), a qual, embora pequena, possui uma riqueza estética que nos ajuda a entender o pensamento de Rousseau quanto à produção das artes e a compreendê-lo em seus posicionamentos filosóficos. Tendo em vista que não há nenhuma versão em português, pelo menos editada no Brasil, a tradução que se segue neste ensaio foi feita a partir do original francês, cujo texto original utilizado faz parte da sessão “Contes et Apologues” (Contos e Apólogos) das *Œuvres Complètes* (Obras Completas), publicada em cinco volumes, na França, pelas Edições Gallimard, da coleção Bibliothèque de la Pléiade, sob a direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond (O.C., T. II, 1964, pp. 1224-1231).

Pigmaleão é uma figura literária que

aparece em diversas obras da produção literária europeia, com forte recorrência sobretudo a partir do século XVII, destacando-se a peça do dramaturgo irlandês John Bernard Shaw, *Pygmalion*, mas que não segue os critérios estéticos da obra rousseauiana. Originalmente aparecem dois personagens com esse nome,¹ ambos de origem oriental, na mitologia grega, mas o mais conhecido é encontrado nos versos de alguns poetas, como Virgílio, que relatam a história de um escultor, rei celibatário da ilha de Chipre, que acabou apaixonando-se pela estátua feminina que criara, a Galateia. Deu-lhe esse nome em homenagem à nereida Galateia, filha de Nereu e Dóris, cuja beleza encantara o ciclope Polifemo (LICHT, 2018), e serviu de referência estética ao celibatário Pigmaleão. Seu celibato era motivado pela recusa de esposar as mulheres libertinas e sem virtudes de sua ilha. Em resposta às suas súplicas, a deusa Afrodite deu vida à estátua com a qual Pigmaleão contraiu núpcias e teve uma filha, a quem deu o nome de Pafos. Segundo Kerényi (2015), essa história ajudou a difundir o culto à Afrodite, como a deusa do amor.

A peça de Rousseau foi colocada na seção “Contos e apólogos”. Ora, um “apólogo” é uma narrativa em prosa ou verso, com o objetivo argumentativo e produzida geralmente de forma dialogada para expressar uma reflexão mo-

¹Sg. Brandão (2014), em seu *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*.

ral. A pequena obra rousseauniana que leva esse nome é, como o leitor pode verificar nesta tradução, um monólogo de um escultor chamado Pigmaleão. O texto é intercalado por pantomimas e interrompido apenas no final, quando sua escultura ganha vida e emite algumas palavras de auto reconhecimento. O subtítulo “Cena lírica”, colocado pelo autor, também pode ser traduzido por “Melodrama”, um estilo novo para o qual a peça contribuiu significativamente, apresentando de forma sucessiva o monólogo declamado e a música instrumental. Embora Rousseau tenha feito somente a letra e deixada a música para outro músico amador, chamado Horace Coignet (1735-1821), a obra foi composta provavelmente em seu exílio em Neuchâtel, em 1762, quando faziam quase dez anos que sua *Carta sobre a música francesa* havia sido publicada, pela qual recebera inúmeras críticas. Os ataques contra sua obra e sua

pessoa já tinham se intensificado depois das leituras públicas e da publicação do romance *A Nova Heloísa*, bem como com a produção do *Emílio* e do *Contrato Social*. Mesmo assim, após uma longa viagem de fuga, Rousseau chega a Lyon, em 1770, e sua peça é apresentada no pequeno teatro da prefeitura, com grande sucesso. Em janeiro de 1771 foi publicada no jornal *Mercure de France* e se difundiu por toda Europa, ganhando versões em outros idiomas. Diante da “guerra” travada contra ele, podemos questionar, por que dar aos inimigos mais munição? E só o espírito inquieto de Rousseau e sua incansável genialidade podem servir de resposta. Mas ainda há de se questionar que, resultando desse contexto, o Pigmaleão seria uma arma nas mãos de seu criador ou de seus inimigos? É um dos pontos que este pequeno artigo pretende discutir. Primeiro, vamos à tradução.

Tradução

PIGMALEÃO, Cena lírica.

No palco, o ateliê de um escultor. Dos lados, blocos de mármore e grupos de estátuas inacabadas. Ao fundo, outra estátua, escondida sob um manto de tecido leve e brilhante, decorado com franjas e guirlandas.

Pigmaleão, sentado e inclinado, devaneia com o ar de um homem preocupado e triste; Eis que, de repente, levanta-se, pega de uma mesa as ferramentas de sua arte e começa a dar golpes intervalados de formão em algumas de suas peças; depois, recua e as observa insatisfeito e desanimado.

PIGMALEÃO.

Não há nelas nada de alma ou de vida; não passam de pedra. Jamais farei alguma coisa de tudo isso.

Oh! Meu gênio, onde tu estás? Meu talento, para onde foste? Todo meu fervor se apagou, minha imaginação ficou congelada, o mármore sai frio de minhas mãos.

Pigmaleão, não intentes fazer mais deuses: tu não passas de um artista vulgar... Vis instrumentos que não sois mais os da minha glória, vamos, não desonre minhas mãos.

Ele lança fora suas ferramentas com desdém, em seguida caminha pensativo por um pouco de tempo, com os braços cruzados.

O que eu me tornei? que revolução estranha ocorreu em mim?...

Tiro, cidade opulenta e soberba, os monumentos de arte que te fazem brilhar não me encantam mais, perdi o gosto que eu tinha em admirá-los: o comércio de artistas e filósofos se tornou insípido para mim; a conversa de pintores e de poetas não me é atrativa; o louvor e a glória não elevam mais minha alma; os elogios daqueles que serão aclamados não me tocam mais; até mesmo a amizade perdeu para mim seu charme.

E vós, jovens objetos, obras-primas da natureza que minha arte ousou imitar, e em cujos passos os prazeres me atraíam sem cessar, vós, meus modelos encantadores, que me incendiastes ao mesmo tempo com o fogo do amor e do gênio, desde que vos superei, sois todos para mim indiferentes.

Ele se senta e contempla tudo ao seu redor.

Preso nesse ateliê por um encanto inconcebível, não consigo fazer nada e não posso me afastar. Vagueio de grupo em grupo, de figura em figura. Meu formão debilitado, errático, não reconhece mais seu guia: essas obras grosseiras, deixadas em seu tímido esboço, não sentem mais a mão que antes as animava...

Ele se levanta impetuosamente.

Não adianta mais! Não adianta mais! Perdi meu gênio... Tão jovem ainda, eu perdi meu talento.

Mas o que é então esse ardor interno que me devora? O que tenho em mim que parece me incendiar? O quê! Na languidez de um gênio apagado, sentem-se essas emoções, sentem-se esses impulsos de paixões impetuosas, essa ansiedade intransponível, essa agitação secreta que me atormenta cuja causa não consigo desvendar?

Receio que a admiração da minha própria obra não tenha causado a distração que acabei trazendo ao meu trabalho. Eu o escondi sob esse véu... minhas profanas mãos ousaram cobrir esse monumento de sua glória. Desde que não posso mais vê-lo, estou mais triste e menos atento do que antes.

Como me será cara, como me será preciosa essa obra imortal! Quando minha mente apagada não produzir mais nada de grandioso, belo e digno de mim, mostrarei minha Galateia e direi: eis minha criação! Ó minha Galateia! Quando eu tiver perdido tudo, tu me restarás e então serei consolado.

Ele se aproxima da tenda e depois recua, vai e vem e às vezes para suspirando para contemplá-la.

Mas por que escondê-la? O que ganho com isso? Reduzido à ociosidade, por que me privar do prazer de contemplar a mais bela das minhas obras?... Talvez ainda resta nela algum defeito que eu não tenha notado. Talvez pudesse ainda acrescentar algum ornamento ao seu esplendor; pois nenhuma graça que se imagine deve faltar em um objeto tão encantador... Talvez esse objeto

reanimará minha imaginação enfraquecida. É preciso revê-la, examiná-la novamente. Ei! O que estou dizendo? Ainda não a examinei: até agora o que fiz foi admirá-la.

Ele vai levantar o véu e o deixa cair como assustado.

Não sei que emoção eu sinto ao tocar esse véu; um pavor me toma; acho que toco o santuário de alguma divindade... Pigmaleão! Mas é uma pedra, criação tua. E o que importa?

Em nossos templos, servimos aos deuses que não são diferentes: feitos do mesmo material e pela mesma mão humana.

Tremendo, ele tira o véu e se inclina. Vê-se a estátua de Galateia posta sobre um pedestal muito pequeno, mas elevada por uma plataforma de mármore, formada por alguns degraus semicirculares.

Ó, Galateia! Recebei minha reverência. Sim, eu estava enganado: queria fazer de vós uma ninfa, mas vos fiz uma Deusa: A própria Vênus é menos bela que vós.

Vaidade, fraqueza humana! Não posso deixar de admirar meu trabalho! Eu me embebedo de amor-próprio; adoro a mim mesmo naquilo que fiz... Não, nada assim tão belo apareceu na natureza; superei a criação dos deuses...

Quê! tantas belezas saem de minhas mãos? Minhas mãos logo as tocaram? Minha boca então poderia... Pigmaleão! Vejo um defeito. Esse vestuário cobre demasiado o nu; é preciso talhá-lo mais; os encantos que ele esconde devem ser melhor revelados.

Ele pega o martelo e o formão, depois avançando devagar, hesitante, sobe os degraus da estátua que parece não ousar tocar. Finalmente, com o formão já levantado, ele se detém.

Que tremor! Que perturbação! Seguro o formão com uma mão insegura... não posso... não ousar... estragarei tudo.

Ele se encoraja e, finalmente, apresentando seu formão, dá um único golpe e, tomado de pavor, deixa-o cair, emitindo um alto grito.

Deuses! sinto a carne palpitante empurrando o formão!...

Ele desce de volta, tremendo e confuso.

Terror vão, cegueira tola!... Não, não tocarei em nada; os deuses me apavoraram. Sem dúvida já está a eles consagrada.

Ele a analisa de novo.

O que queres mudar? olha; que novos encantos queres lhe dar?... Ah! É a perfeição que é o seu defeito... Divina Galateia! fosseis menos perfeita, nada vos faltaria.

Ternamente.

Mas vos falta uma alma: vossa figura não pode ficar sem.

Com ainda mais ternura.

Quão bela deve ser a alma feita para dar vida a um corpo assim!

Ele se detém por um longo tempo, depois voltando a sentar-se, diz com uma voz lenta e alterada.

Que desejos ousos formar? Que anseios insensatos! O que é isso que eu sinto? Oh, céu! O véu da ilusão tomba e eu não ousou ver o que está no meu coração: teria muito a me indignar.

Longa pausa num estado de profunda consternação.

... Eis então a nobre paixão que me ilude! E é por causa desse objeto inanimado que não ousou sair daqui!... Um mármore! Uma pedra! Uma massa disforme e dura, talhada por este ferro!... Insensato, retorna a ti mesmo; pranteia, encara teu erro... contemple tua loucura... Mas não...

Impetuosamente.

Não, não fiquei louco; não estou delirando; não posso me culpar de nada. Não é por esse mármore sem vida que estou enamorado, mas de um ser vivente que a ele se assemelha; da imagem que ele projeta em meus olhos. Em qualquer lugar que esteja essa imagem adorável, qualquer corpo que a porte, e qualquer mão que a faça, ela terá todos os votos do meu coração. Sim, minha única loucura é a de discernir a beleza e meu único crime é de poder senti-la. Não há nada nisso que me possa envergonhar.

Menos vivaz, mas ainda com paixão.

Quantas labaredas parecem sair desse objeto para inflamar meus sentidos e retornar com minha alma à sua fonte! Infelizmente ele permanece imóvel e frio, enquanto meu coração arde por seus encantos. Quisera eu sair de meu corpo para ir aquecer o seu. Eu creio, nesse meu delírio, poder lançar-me fora de mim; creio poder lhe dar minha vida e animá-la com a minha alma. Ah! Que Pigmeleão morra para viver em Galateia!... Oh, céus! O que estou dizendo? Se eu fosse ela, não mais a veria, não seria mais aquele que a ama! Não, que minha Galateia viva e eu não seja ela. Ah! Que eu seja sempre um outro, para desejar sempre ser ela, para vê-la, para amá-la, para ser amado por ela...

Com entusiasmo.

Tormentos, vontades, desejos, raiva, impotência, amor terrível, amor fúnebre... oh! O inferno inteiro está no meu coração agitado... Deuses poderosos! Deuses benevolentes! Deuses do povo, que conheceis as paixões dos homens! Ah! Vós haveis operado tantos prodígios por causas menores! Vejais esse objeto, vejais meu coração; sejais justos e mereceis nossos altares!

Com entusiasmo mais trágico.

E tu, essência sublime, que te escondes dos sentidos e te projetas nos corações! alma do universo, princípio de toda a existência; tu que pelo amor concedes harmonia aos elementos, vida à matéria, sentimento aos corpos e a forma a todos os seres; fogo sagrado! Vênus celeste, por quem tudo se conserva e se reproduz sem cessar! Ah! Onde está teu equilíbrio? Onde está tua força expansiva? Onde está a lei da natureza neste sentimento que sinto? Onde está tua flama vivificante na inutilidade de meus vãos desejos? Todo teu calor está concentrado no meu coração e o frio da morte permanece nesse mármore; pereço pelo excesso de vida que lhe falta. Ai! Não espero nenhum prodígio; existe, mas deve cessar; pois a ordem está perturbada, a natureza está ultrajada; restaures o domínio deles à suas leis, restabeleças seu curso benfazejo e despejes igualmente tua divina influência. Sim, faltam dois seres à plenitude das coisas. Compartilhes entre eles esse ardor devorador que consome um sem aquecer o outro. És tu que formaste, por minha mão, esses encantos e traços que aguardam tão só o sentimento e a vida... Dá-lhe a metade da minha, dá-lhe toda, se for necessário, pois me bastará viver nela. Oh, tu que te satisfazes das homenagens dos mortais! Aquele que não sente nada não te adora. Amplia tua glória com tuas obras. Deusa da beleza, poupes a natureza dessa afronta, a de que um modelo tão perfeito seja a imagem do que não é.

Ele volta a si gradualmente com um movimento de segurança e alegria.

Recupero meus sentidos. Que calma súbita! Que coragem inesperada me reanima! Uma febre mortal abrasava meu sangue; mas um bálsamo de confiança e esperança agora flui em minhas veias; Acho que me sinto renascido.

É assim que o sentimento de nossa dependência serve às vezes para nosso consolo. Por mais infelizes que sejam os mortais, quando invocam os deuses, ficam mais tranquilos...

Mas essa confiança injusta engana aqueles que fazem desejos tolos... Infelizmente! No estado em que me encontro invocamos de tudo e ninguém nos escuta. A esperança que nos abusa é mais insensata que o desejo.

Envergonhado com tantos erros, não ousa mais contemplar a causa. Quando quero elevar meus olhos para esse objeto fatal, sinto uma nova perturbação, uma palpitação me sufoca, um medo secreto me impede...

Com amarga ironia.

... Ei! Olha, miserável! Sê corajoso, ousa mirar uma estátua.

*Ele a vê ganhar vida e se afasta, tomado de medo
com o coração apertado de dor.*

O que foi que vi? Pelos deuses! O que acho que eu vi? A cor da carne... um fogo nos olhos... ou mesmo um movimento... Não bastava esperar pelo milagre; para piorar o estado de miséria, ao final, eu a vi...

Em extrema prostração.

Infeliz! Então é isso... teu delírio atingiu seu clímax; tua razão te abandona assim como teu gênio!... Não te lamentes, ó Pigmaleão! Tua desrazão cobrirá teu opróbrio...

Com viva indignação.

É muita felicidade para um apaixonado por uma pedra em se tornar um homem de visões.

Ele se vira e vê a estátua se mover e descer por força própria os degraus sobre os quais ele subiu para colocá-la sobre o pedestal. Ele cai de joelhos e levanta as mãos e os olhos ao céu.

Deuses imortais! Vênus! Galateia! Oh, é a vantagem de um amor frenético!

Galateia se toca e diz.

Eu.

Pigmaleão, emocionado.

Eu!

Galateia se toca novamente.

Isto sou eu!

Pigmaleão.

Adorável ilusão que passa pelos meus ouvidos, ah! nunca abandones meus sentidos.

Galateia dá alguns passos e toca um mármore.

Isso não é mais eu.

Pigmaleão, numa agitação e numa emoção que quase não consegue controlar, segue todos os movimentos da estátua, ouvindo-a, observando-a com uma atenção tão ávida que quase não consegue respirar.

Gatateia se avança até ele e o observa.

Ele se levanta apressadamente, estende seus braços a ela, observando-a extasiado. Ela coloca uma mão sobre ele; ele estremece, pega essa mão, coloca-a sobre seu coração e depois a cobre com beijos ardentes.

Gatateia com um suspiro.

Ah! ainda sou eu.

Pigmaleão.

Sim, caro e encantado objeto: sim, a mais digna obra-prima de minhas mãos, do meu coração e dos deuses... Es tu, es tu só: Eu te dei todo o meu ser; não viverei mais a não ser por ti.

Discussão

Tanto a peça de Rousseau quanto o mito grego apresentam um artista que se apaixona por sua obra, dada sua perfeição e sua beleza. No caso do mítico rei de Chipre, sua súplica foi tão intensa que não pôde descansar enquanto

a deusa Afrodite não veio atender ao seu pedido e, assim, dar vida à estátua. Entre os gregos antigos o valor estético gozava de um estatuto próprio e fundamentava a vida social em toda sua maneira de viver. O amor dedicado a uma obra de arte teve até correspondentes na vida concreta de tal modo que Licht

(2018) chega a relatar alguns casos de “pigmaleonismo” reais que ocorreram no mundo helênico, devidamente documentados por alguns escritores, como um jovem de uma família abastada de Cnido, no golfo de Cós, o qual se apaixonou pela estátua de Afrodite feita por Praxiteles (395-330 a.C.), um dos maiores escultores da Grécia Antiga, que ficava no templo daquela cidade. Diz Licht (2108, p. 502) que o jovem “passava dias no templo e nunca se cansava de contemplar sem cessar a imagem divina”.

Ao chamar a experiência desse jovem grego de “estética”, estamos longe do sentido epistemológico dado por Baumgarten (1936) de reflexão sobre o belo. Tal perspectiva só ganha estatuto no século XVIII, embora Aristóteles já tivesse introduzido ambas as perspectivas, isto é, tanto a da reflexão sobre o belo quanto à da experiência sensitiva. Porém, desde o mundo antigo ao início do moderno é a perspectiva das sensações e da contemplação que sempre esteve em destaque. Tanto no jovem de Cnido, quanto no Pigmaleão dos mitos helênicos ou mesmo no Pigmaleão da obra de Rousseau o que há é uma demonstração de uma experiência sensitiva que resulta da contemplação do belo. Porém, uma sutil diferença entre os antigos e Rousseau deve ser destacada: Se o fanatismo órfico do jovem grego se fia, como nos demais mitos, na metempsicose sobre o mármore para, a partir dela, operar uma fusão do hu-

mano à *psiqué*, a entrega final que o Pigmaleão de Rousseau dedica à sua obra, mesmo que animada pela força dos deuses, tem a ver mais com a fusão do humano ao *eros*.

Diferente da clara intervenção divina que acontece nos mitos gregos, na peça de Rousseau a animação da pedra mais parece um delírio do escultor, sua imaginação que responde ao estado de desespero no qual se encontrava por ter perdido a inspiração. Assim, diante da impaciência, da angústia, da tristeza, da irritação e do medo, seu personagem pode ter apenas imaginado a reação de sua obra. Um estado psicológico que vai da mais profunda tristeza à euforia de poder contemplar seu esforço sendo recompensado pelo fato de que sua obra criou vida. Ademais, como cristão, Rousseau não lança mão dos mitos gregos a não ser como metáfora e recurso retórico. Portanto, longe de ser um deus, *eros* é, para Rousseau uma força que canaliza um retorno à unidade. É nesse sentido que o personagem escultor emprega suas palavras finais de seu monólogo: “Sim, caro e encantado objeto: sim, a mais digna obra-prima de minhas mãos, do meu coração e dos deuses... Es tu, es tu só: Eu te dei todo o meu ser; não viverei mais a não ser por ti”.

Entretanto, admitindo que, no final da peça, os deuses realmente tenham atendido o clamor de Pigmaleão, o artista não assume a estátua animada como resultado de uma metempsicose,

mas como uma obra-prima que, dada sua beleza, bem como a evocação do próprio escultor, recebeu uma intervenção divina, ganhando *anima* com uma parte de sua própria alma para se mover e se sentir viva. Junção da *Psiqué*, representada pela ação divina, com o *eros*, representado pela ação humana do escultor, num ato conjunto de amor: “do meu coração e dos deuses”. E, em vez de exaltar alguma divindade, Pigmalião afirma, dirigindo-se à própria estátua: “Es tu” e “Eu te dei todo meu ser”. Portanto, se no encerramento da peça o artista se entrega, dizendo: “não viverei mais a não ser por ti”, é porque a obra é, primeiramente, manifestação do trabalho humano sobre a natureza, isto é, o mármore, e pela qual o humano viverá. Não é, portanto, o triunfo do humano sobre a natureza, nem o contrário, mas o triunfo de ambos, fundidos numa unidade estética. Como diz Starobinski (1991, p. 81), “Galatéia viva não será mais uma obra, mas uma consciência. Pigmalião, feliz, abandona seus instrumentos; o amor de Galatéia lhe bastará; não esculpirá mais estátuas...”. E o interessante é que o primeiro ato de Galateia, depois que ganha vida, é reconhecer-se, tomar consciência de si mesma, mas também tendo consciência que é fruto do trabalho humano. Ao tocar-se, ela diz: “eu”, mas ao tocar Pigmalião, diz “ainda sou eu”: a suprema fusão do amor. A grande jogada aqui, como bem a capta Starobinski (1991, p. 82), é a seguinte: “O milagre está

na substituição de um objeto por uma consciência”.

A relação de Rousseau com as artes é emblemática e se desenvolve na contramão do pensamento iluminista. Já é bastante conhecido seu posicionamento a esse respeito e a obra que talvez tenha chamado mais atenção tenha sido o *Primeiro Discurso*, isto é, o *Discurso sobre as ciências e as artes*. Nela, Rousseau responde negativamente à questão proposta pela Academia de Dijon, se o restabelecimento das ciências e das artes teriam contribuído para melhorar os costumes. Seu discurso, premiado em 1750 e publicado no *Mercure de France* no ano seguinte, contrariava o ideário iluminista com sua supervalorização do conhecimento racional e seu papel no desenvolvimento moral. Então o que as artes proporcionam aos homens? Para que servem? A resposta de Rousseau é incisiva: Tão somente para criar “guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original, para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados” (ROUSSEAU, 1999b, p. 190).

Para ele, então, o refinamento da cultura se desenvolveu a partir do luxo, dos vícios e da ociosidade. Consequentemente, provocou o afastamento da simplicidade e das disposições naturais, nada acrescentando à verdadeira felicidade, acabou criando situações nas

quais o parecer sobrepôs-se ao ser, num conjunto de relações artificiais e enganosas que, como um “véu, espesso” (ROUSSEAU, 1999b, p. 198), cobrindo a verdadeira natureza humana. Utilizando ainda a mesma metáfora dos deuses, foi o que aconteceu à Galateia e, igualmente, a Glauco. Por sua vez, o deus marinho, como Rousseau relata no prefácio do *Segundo Discurso*, sofreu o efeito do tempo, das águas do mar e das intempéries, desfigurando-se de tal modo que ficou parecendo mais a um animal feroz do que a um deus. Do mesmo modo, a alma humana foi alterada no seio da sociedade pela ação corrosiva das paixões, mudando de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível. Do mesmo modo era a estátua de Galateia, coberta com o véu.

A presença de um “quase” devolve a esperança. Isto é, se não ficou totalmente irreconhecível, bastou retirar-lhe o “véu” das algas e da crosta criada pelos sais e efeitos marinhos para que sua originalidade se revelasse. Retirado o véu de Galateia, revelada sua essência animada, dotada de consciência, o artista quer participar dessa consciência e, certamente não quer voltar às estátuas frias inanimadas que não receberam vida, não quer voltar às imagens simples e à pura representação. Trata-se agora de reprodução, tal como ocorre em sua teoria do jardim cuja virtude

está na reprodução da própria natureza, mesmo que em um espaço delimitado, de modo a não negar as disposições naturais e proporcionar um ambiente no qual o visitante sinta como parte dessa natureza em toda sua originalidade. Paradoxalmente, a virtude do jardineiro está na arte de apagar os traços de seu trabalho (PAIVA, 2009),² de modo que a exuberância de seu trabalho possa provocar um arrebatamento, uma sensação mágica e sobrenatural semelhante à que Pigmeleão teve com a pedra animada. Saint-Preux, na *Nova Heloísa*, ao visitar o jardim Eliseu, confessa sentir-se surpreso, impressionado, extasiado e, enfim, arrebatado por aquele lugar encantador (ROUSSEAU, 2006).

Em sua hipótese antropológica, tal como Rousseau a descreve no *Segundo Discurso*, o homem saiu do estado de natureza para nunca mais voltar e o processo foi acelerado pela capacidade inata de aperfeiçoamento que, lamentavelmente, foi alimentada pelos vícios e pelas paixões, encaminhando a humanidade a um estado geral de corrupção social. Portanto, à parte do problema ético sobre a forma como a propriedade privada foi estabelecida a disjunção se deu por um problema estético: “Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente, passou a ser o mais considerado, e foi esse

²“Tudo é verdejante, fresco, vigoroso e a mão do jardineiro não aparece: nada desmente a ideia de uma Ilha deserta que me veio à mente ao entrar e não percebo nenhum passo humano” (ROUSSEAU, 2006, p. 416).

o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício” (ROUSSEAU, 1999b, p. 92). E foi nesse sentido que as ciências e as artes aprofundaram o fosso moral e contribuíram para a decrepitude da espécie. Se a arte teve esse poder avassalador e Rousseau era consciente disso, por que, então, dedicou-se tanto à arte? Afinal, desde a sua juventude era um amante da literatura, da música e do teatro. Quando residiu na Itália, como secretário da Embaixada Francesa junto à República de Veneza, entre 1743 a 1744, apreendeu, assim que lá chegou, a *joie de vivre* da cidade e soube aproveitar como ninguém o refinamento cultural desse lugar. Depois, de volta à França, escreveu diversas composições teatrais e musicais, além de um romance que o colocou como um dos pais do romantismo literário, vindo a influenciar inclusive Goethe e os demais representantes do movimento proto-romântico alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto).

Quanto a isso há várias considerações. A primeira, é que, como diz como diz Cranston (1982), o Rousseau solitário, devaneador e amante da natureza, qualificativos pelos quais ficou tão conhecido, não é o mesmo Rousseau que desembarcou em Veneza, no Palácio da Embaixada. Afinal, esse período de êxtase pela arquitetura, pela ópera, pelas danças, pela pintura e por todo esse modo de vida refinado que foi encon-

trar em Veneza, foi anterior à sua “conversão” no caminho de Vincennes, em 1749, quando foi visitar o amigo Diderot, encarcerado, e teve sua epifania. Ao escrever seu *Primeiro Discurso*, já era um homem novo, alguém que, pela iluminação que tivera, passou a defender outro ponto de vista, aquele pelo qual ficou conhecido, ou seja, o do crítico das artes e denunciador de seus males.

Diante da questão, se o restabelecimento das ciências e das artes teria contribuído para aprimorar os costumes, proposta pela Academia de Dijon para seu concurso, a opção de Rousseau pela resposta negativa é, na escrita do *Discurso sobre as ciências e as artes*, o ponto de partida de uma relação complexa entre natureza e cultura que o autor vai desenvolver em outros escritos. De um lado, a proposição interpretativa de que tudo é certo ao sair das mãos da natureza, por outro a de que o homem tudo degenera e corrompe. De modo que as artes são impuras em suas origens, pois são geradas pelos vícios e paixões.³ São elementos substantivos, como o luxo, a ociosidade, a vaidade e o desejo de reconhecimento e exaltação sobre os demais, que dão sustentação às artes e até à ciência.

O problema da degenerescência não está na arte em si, mas na forma como historicamente ela se desenvolveu. No início, nos primórdios da humanidade, os povos simples souberam utilizar da

³“As ciências e as artes devem, portanto, seu nascimento a nossos vícios” (ROUSSEAU, 1999b, p. 203).

arte, como a dança, para o fortalecimento dos laços humanitários e sociais. Como ele diz, no *Ensaio sobre a origem das línguas*: “Reúnem-se em torno de uma fogueira comum, aí se fazem festins, aí se dança. Os agradáveis laços do hábito aí aproximam, insensivelmente o homem de seus semelhantes e, nessa fogueira rústica, queima o fogo sagrado que leva ao fundo dos corações o primeiro sentimento de humanidade” (ROUSSEAU, 1999a, p. 295). O que não durou muito, pois logo desenvolveu-se o *amor-próprio*. Naquele que queria se destacar, ser superior, ter privilégio e ter o domínio sobre os demais. Desse ponto em diante, o processo foi, lamentavelmente, para a decrepitude da espécie.

Assim, tendo a humanidade adentrado um processo social de corrupção, a arte deixou de representar os estados do coração e os sentimentos advindos da alma. Mas passou a mascarar a infelicidade e disfarçar as injustiças e a escravidão. Isto é, passou a estender “guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados” (ROUSSEAU, 1999b, p. 190).

Entretanto, seu posicionamento contrário não fez dele um inimigo das artes, mas alguém que soube utilizar-se delas para atacar seu efeito devastador. Como ele diz no *Emílio* (p. 134), “a descoberta da causa do mal indica o remédio” (ROUSSEAU, 1973, p. 134). Ou seja, como um princípio ativo de um remédio, as artes podem ser utilizadas para o

malefício ou a cura dos males. Tal perspectiva reafirma o princípio do veneno como remédio e deixa claro que o problema não está na substância, mas na prescrição. Nesse aspecto, o mal contém seu remédio na medida em que for utilizado para evitar um mal pior, como um antídoto, em benefício público. Se o veneno contém o seu antídoto, evidentemente que ele não pode ser condenado ou banido, mas bem utilizado para os fins de cura. Ou seja, as artes, a ciência e a própria razão na verdade desfiguram o homem, pois o distanciam da natureza e de suas disposições originais. mas, também pode redefinir o destino da humanidade e propiciar o reencontro do homem com seu valor absoluto ou, melhor dizendo, com sua autenticidade e consigo mesmo, desde que emulada por nobres propósitos. Como diz ele, “as mesmas causas que corromperam os povos servem algumas vezes para prevenir uma corrupção maior” (ROUSSEAU, 1999a, p. 300).

Rousseau reconhece a utilidade que as artes têm na implementação da vida cotidiana. Na *Última resposta ao Sr. Bordes*, uma das diversas refutações aos ataques recebidos pelo *Discursos sobre as ciências e as artes*, publicada no *Mercurio de France*, diz que:

As ciências são a obra-prima do gênio e da razão. O espírito de imitação produziu as belas-artes, e a experiência as aperfeiçoou. Devemos às artes mecâ-

nicas um grande número de invenções úteis que aumentaram os encantos e as comodidades da vida. Eis verdades com as quais de bom grado concordo. (Idem, p. 262)

Além de ter escrito algumas óperas, Rousseau foi autor da peça *Narciso, ou o amante de si mesmo*, na qual procura demonstrar que o efeito catártico é ilusório. Para ele, a capacidade de se pôr no lugar do outro deve ser real e não apenas imitativa. Se essa transposição é feita de forma apenas imaginária, no âmbito do teatro, acaba-se por fazer como Narciso, o qual usurpou o lugar do outro somente pelo prazer de viver a personagem. Mas no *Prefácio* da obra Rousseau coloca uma nota contra a desesperança que tais afirmações possam gerar, fazendo-nos lembrar que a aparência bem intencionada pode conter virtude. Principalmente a afirmação de que um povo uma vez corrompido nunca mais volta à virtude. Quanto a isso Rousseau faz um comentário que deixa clara a importância pedagógica das ciências e das artes e o papel que a educação tem na preparação das gerações futuras:

Mas, quando um povo já se corrompeu até um certo ponto, quer as ciências tenham, quer não, contribuído para tanto, será preciso bani-las ou se preservar delas para torná-lo me-

lhor ou impedi-lo de tornar-se ainda pior? Esta é outra questão, em relação à qual me declarei positivamente pela negativa. Pois, em primeiro lugar, uma vez que um povo corrupto nunca mais volta à virtude, não se trata de tornar bons aqueles que não o são, mas de conservar assim aqueles que têm a felicidade de sê-lo. Em segundo lugar, as mesmas causas que corromperam os povos servem algumas vezes para prevenir uma corrupção maior. (ROUSSEAU, 1999a, p. 300).

Emílio é um belo exemplo da arte literária do século XVIII como um remédio contra os males da civilização, principalmente o afastamento do homem para com a natureza. Em que sentido a obra é um remédio? Basicamente no sentido da aquisição cultural e na ampliação das possibilidades humanas de uma forma nova, distinta da realidade dada, que possibilite a plena realização do homem em sua verdadeira natureza. Vemos que do início ao fim do *Emílio*, a criança é preparada para desenvolver sua sensibilidade, suas disposições naturais e suas possibilidades criativas (para si e para os outros) para, ao fim, tornar-se o homem pleno, preparado para viver em qualquer sociedade sem se corromper.

Porém, o “bárbaro”⁴ não se fez inimigo das artes e do conhecimento em geral, como podemos verificar mais à frente quando comenta que: “as ciências são a obra-prima do gênio e da razão. O espírito de imitação produziu as belas-artes, e a experiência as aperfeiçoou. (...) Eis as verdades com as quais de bom grado concordo”. E, por fim, completa: “Já afirmei, em outro lugar, que não me propunha a abalar a sociedade atual, a queimar as bibliotecas e todos os livros, a destruir os colégios e as academias” (Idem, p. 281). Ainda que as ciências e as artes tenham causado mais mal do que bem, mesmo assim é um contrassenso pensar em eliminá-las. É preciso considerar todos os conhecimentos, habilidades e progresso do ponto de vista moral.

De onde podemos inferir que essas manifestações artísticas bem encaminhadas podem evitar a ociosidade e serem bem utilizadas com o propósito de infundir nas mentalidades a virtude necessária ao pleno desenvolvimento do homem em suas disposições civis, bem como em suas necessidades pessoais. Provavelmente influenciada por Platão, essa perspectiva se reveste de uma finalidade pedagógica com vistas a evitar a corrupção e a redirecionar o labor artístico no sentido de melhor conduzir o desenvolvimento das paixões e bem en-

caminhar as emoções.

Tendo em vista o homem civil na perspectiva rousseauniana dos *Discursos*, isto é, corrompido pelas ciências, pelas artes e pelo progresso das paixões, a ação reparadora deve ser tão radical que possa ser chamada de um “segundo nascimento” no qual o homem não renasce apenas para si, mas para os outros. Como diz no final do *Primeiro discurso* (p. 259 – grifo meu):

Deixemos, pois, as ciências e as artes adoçarem, de qualquer modo, a ferocidade dos homens que corromperam; procuremos *disfarçar prudentemente* e esforcemo-nos por mudar suas paixões. Oferecemos algum alimento a esses tigres, para que não devorem nossos filhos.

Rousseau encarna essa ideia com muita paixão e, ciente da utilidade das artes, encerra suas refutações dizendo:

Esperando, escreverei livros, comporei versos e música, caso tenha para isso talento, tempo, força e vontade, e continuarei a dizer, com toda a franqueza, todo o mal que penso das letras e daqueles que as cultivam,

⁴Rousseau usa a palavra “barbárie” para diversos sentidos. No *Primeiro discurso* o termo se refere ao período da Idade Média: “A Europa tinha tornado a cair na barbárie dos primeiros tempos”. Mas, ao colocar como epígrafe do mesmo discurso a frase de Ovídio: *Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis* que significa: “Aqui estou, o bárbaro, porque ninguém me entende” (Ovídio, *Tristes*, v. Elegia 10, vl. 57, 1987), está sendo irônico e fazendo referência às críticas que recebeu de muitos de seus contemporâneos.

tendo certeza de não valer menos por isso. É verdade que um dia poderão dizer: ‘Esse inimigo tão declarado das ciências e das artes, todavia, fez e publicou peças de teatro’, e tal discurso constituirá, confesso, uma sátira muito amarga, não a mim, mas a meu século” (ROUSSEAU 1999b, p. 302).

Considerações finais

Portanto, como Rousseau diz nas *Confissões*, que os passeios de gôndola pelo rio, que ele realizava quando era jovem e secretário da Embaixada, em Veneza, bem como as caminhadas que realizava pelas ruas da cidade lhe davam muito prazer, mas bem mais atrativas e apaixonantes eram, segundo ele, as canções melodiosas que se ouviam por toda parte, na boca de todos. Então, embora essas cenas se reportam à época vivenciada antes de sua “conversão”, no caminho de Vincennes, já havia em sua alma, no âmago de seu pensamento uma estética do comum, do cotidiano, do simples, do corriqueiro, do popular. Nesse sentido, as festas camponesas são mais autênticas que as festas luxuosas ou o teatro citadino. Mas, se a cura de um mal pode ser encontrada no próprio veneno, isso nos leva compreender que todas as artes, inclusive o teatro, podem ser usadas de forma pedagógica.

Se o teatro não tem um efeito peda-

gógico, por que o preceptor de Emílio o levou a um local desses? Ora, o poder pedagógico do teatro foi o “nervo do debate” (MATTOS, 2009, p. 8) entre Voltaire, Diderot e Rousseau. E, enquanto os dois primeiros valorizaram a pedagogia catártica dos palcos, Rousseau só o via como vacina. Desde cedo ele pôde perceber os efeitos maléficos do teatro. Isso é claro quando ele adverte D’Alembert (O.C., T. V, p. 24), dizendo: “Quanto mais reflito sobre isso, mais descubro que tudo que se coloca em representação no teatro não se aproxima de nós, mas se distancia”.

No entanto, a representação teatral pode ser válida somente, segundo Naito (2014, p. 170) “se o que é representado no palco corresponde a uma realidade”. Desse modo, qual realidade podemos visualizar na cena lírica cuja tradução aqui apresento? Na peça *Pigmaleão*, Rousseau retira a dimensão erótica, a interferência de Vênus e a história da mulher depravada, do mito original, para ressaltar o poder criativo do artista, sua imaginação e sua paixão. Vedrini (1989, p. 113) nos diz que “se a *Nova Heloísa* foi um dos maiores sucessos de livraria do século, talvez seja porque Rousseau havia escrito o que vivenciou, ou melhor, viveu o que havia escrito”. Rousseau escreveu *Pigmaleão* durante um período de exaustiva depressão. Portanto, escreveu o que estava vivenciando e vivenciava o que escrevia. Nesse sentido, as palavras que encerram a peça: “Es tu, es tu só: Eu te

dei todo o meu ser; não viverei mais a não ser por ti”, pode nos remeter a um diálogo profundo entre Rousseau e sua própria obra, pois é por ela que ele vive até hoje entre nós.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos* (3 volumes). Trad. Octavio Mendes Cajado. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.
- LICHT, Hans. *Sexual life in ancient Greece*. USA: Read Books, 2018.
- MATTOS, Franklin. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. São Paulo: *Rev. O que nos faz pensar*, no 25, agosto de 2009.
- NAITO, Yoshihiro. Le Pygmalion de Rousseau et son esthétique de l'opéra. *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, 25-2, 2014, p. 167-180. Disponível em: https://www.academia.edu/6300615/Le_Pygmalion_de_Rousseau_et_son_esthétique_de_l'opéra. Acessado em 15/02/2020.
- OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques Andre. Paris: Belles Lettres, 1987.
- PAIVA, Wilson Alves de. O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro. *Cadernos De Ética e Filosofia Política*, 1(14), 147-178. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/83324>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres Complètes*, 5v. Paris: Pleiade, 1959-1960.
- _____. *Do contrato social e Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Introduções e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. S. Paulo: Nova Cultural, 1999a. (Coleção Os Pensadores; volume I)
- _____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens / Discurso sobre as ciências e as artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Introduções e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. S. Paulo: Nova Cultural, 1999b. (Coleção Os Pensadores; volume II)
- STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Trad. Lúcia Maria Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VEDRINI, Mireille. *Les jardins secrets de Jean-Jacques Rousseau*, préface de Bernard Gagnebin Chambery: Agraf, 1989.

Recebido: 04/06/2020

Aprovado: 01/01/2021

Publicado: 31/01/2021

