

(DES)COBRINDO O EU: JOGOS ESPECULARES NO *NARCISSE OU L'AMANT DE LUI-MÊME* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Leila de Aguiar COSTA *

RESUMO: Em *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, comédia de Rousseau composta em 1752, lemos o diálogo seguinte: “*Valère, **considérant le portrait** : Mon coeur n'y résiste pas [...] Quoi, ne pourrai-je découvrir d'où vient ce portrait ? Le mystère et la difficulté irritent mon empressement. Car je te l'avoue, j'en suis très réellement épris. Frontin, **à part** : La chose est impayable ! Le voilà amoureux de lui-même.*” A passagem é paradigmática do viés temático a nortear toda a peça: em um sentido geral, ela consideraria a representação do eu como uma representação em representação, isto é, pela força do simulacro; em um sentido mais preciso, operaria tal representação pela idéia do eu como imagem do eu captada – e no caso de *Narcisse* obnubilada – pelo seu próprio olhar. Aceitando esse motivo, trabalhado textualmente e cenograficamente por essa dupla articulação, é objetivo deste artigo verificar os modos pelos quais Rousseau instancia uma dialética da imagem e do olhar, procurando reconhecer as armadilhas construídas pelo estilema “retrato” (*portrait*) e pelos jogos de travestimento que conduzem o leitor/espectador – assim como Valère, protagonista da comédia – pelos caminhos do (auto)conhecimento, do re-conhecimento, da semelhança e da dessemelhança.

PALAVRAS-CHAVE: *Narcisse*. Re-presentação. Retrato. Travestimento. Olhar.

No Prefácio a *Narcisse ou l'amant de lui-même*, paratexto composto em 1753, um ano após a representação da peça pelos comediantes do Rei, Rousseau define a sua comédia, composta aos dezoito anos, como um “divertimento de juventude”. Contudo, fiel à sua perspectiva crítica das artes e dos espetáculos, ele afirma que tal objeto de distração tem precisamente a finalidade de desviar os

* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 -leila.aguiar@unifesp.br

povos das ações viciosas, de afastá-los das más ações ocupando-os com o que não deixa de considerar “tolices”. Ao teatro cumpre, então,

[...] contenir pendant deux heures les mauvais desseins d'un seul des Spectateurs, et sauver l'honneur de la fille ou de la femme de son ami, le secret de son confident, ou la fortune de son créancier. Lorsqu'il n'y a plus de moeurs, il ne faut songer qu'à la police ; et l'on sait assez que la Musique et les Spectacles en sont un des plus importants objets. (ROUSSEAU, 1969, p.959)¹.

A comédia *Narcisse* não foge, pois, à regra. Trata-se de corrigir um defeito, uma extravagância, um capricho do protagonista chamado Valère: a esse *Chevalier* as demais personagens da peça repreendem sua “ vaidade ” e seu amor de si. O que reterá aqui minha atenção é menos o viés moralizante da comédia – que incide lateralmente, entretanto, sobre boa parte das réplicas das personagens – e mais o mecanismo que leva à correção dessa vaidade, que é considerada um *travers*.

Se esse *travers* interessa-me é porque constrói, como pretende Paul de Man (1989, p.204) em *Alegorias da leitura*, “ *le jeu entre l'amour de soi, l'amour-propre et l'amour d'autrui* ”. Toda a comédia estrutura-se em torno da questão do eu. Em um sentido geral, do eu como representação em representação, isto é, pela força do simulacro; em um sentido mais preciso, do eu como imagem do eu captada – e no caso de *Narcisse* obnubilada – pelo seu próprio olhar. Pois que tudo passa pela visão: apreensão, compreensão e, por vezes, perda de si, bem como constituição/ confirmação da paixão amorosa. E não há melhor objeto a dar conta das relações visuais do que a figura retórica conhecida como retrato.

O retrato é, pois, *topos* a ser atravessado e interpelado pelo imagético e pelo textual. Os quatro verbetes que, no século XVII, o *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, de Antoine Furetière, dedica ao termo *Portrait* – os verbetes são longos, mas merecem ser citados *in extenso* – apontam precisamente nessa direção:

[1o.] Représentation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel [...] Quand on regarde dans un miroir, on y voit son portrait ».

[2o] Se dit aussi de l'ouvrage d'un Peintre, qui par art fait l'image et la représentation d'une personne. On fait des portraits à l'huile avec des couleurs, avec la plume, le crayon, le pastel, en miniature [...] Voilà un portrait au naturel, vif et bien ressemblant [...] Ce portrait est bien fait, il n'y manque que la parole [...]

[3o] Portrait chargé est un portrait burlesque que fait un Peintre pour se divertir, en conservant quelques traits d'une personne, qu'il fait pourtant paraître difforme ou monstrueuse.

¹ Todas as citações relativas a *Narcisse* ou *l'amant de lui-même* serão emprestadas dessa edição.

[40] *Se dit aussi de la description qui se fait par le discours, ou par écrit d'une personne, dont on décrit si bien les traits et le caractère, qu'on la peut aisément reconnaître. Les Romans de Cyrus et de Clélie sont tous pleins de portraits que l'Auteur a fait de ses amis.* (FURETIÈRE, 1690).

A primeira definição é como que a moldura a enquadrar as três que se seguem, uma vez que parece definir a pedra-de-toque das letras e das artes seiscentistas e, mais tarde, setecentistas, qual seja, o motivo da representação. Para Furetière (1690), o que está em jogo é a re-presentação de uma pessoa – que cobre o campo semântico, importa assinalar, de *figura*, *effigie* e mesmo *speculum* –, representação esta que deve trabalhar a semelhança – e “*au naturel*”, “*vif*” e “*bien ressemblant*” do segundo verbete são os termos paradigmáticos desta busca. Os segundo e quarto verbetes tratam, respectivamente, do retrato visual (pictórico), e do retrato entendido não apenas como figura retórica de linguagem – da qual se conhece a ampla fortuna, as diversas declinações em Etopéia, Prosopopéia e, mesmo, Retrato² – mas igualmente como gênero literário. Observe-se que, no segundo verbete, Furetière insinua o mote multissecular que associa linguagem pictórica e linguagem literária – “*Ce portrait est bien fait, il n’y manque que la parole*”.

Ao motivo do *Portrait* igualmente se dedica a *Encyclopédie*³, que o circunscreve em dois verbetes, *Portrait (Peinture)* e *Portrait (Prose & Poésie)*. A ambos se reserva uma única entrada hermenêutica: “*Le portrait est uniquement pour la ressemblance*” – ao passo que, como aponta a primeira entrada do verbete (*Portrait, Image, Figure & Effigie*), a efigie tem a função de “*tenir la place de la chose même*”, a imagem de “*représenter simplement l'idée*” dessa coisa, a figura de “*montrer l'attitude & le dessein*”. Um procede por substituição, outro por representação, outro ainda por monstração. Somente o retrato é “*ressemblance*”. Na pintura, o retrato é “*exacte ressemblance*”, seu poder é aquele de permitir conhecer e reconhecer o que é retratado. Na prosa e na poesia, é preciso “caracterizar [da pessoa] o ar que forma a semelhança”. No final das contas, “*tout doit contribuer à la ressemblance d'un portrait*”, o que significa dizer que tudo é comandado pelo natural – como afirmará Rousseau, veremos a seguir, em *La Nouvelle Héloïse* e em *Narcisse ou l'amant de lui-même* – :

² Segundo Pierre Fontanier (1977, p.428), *Portrait* é “a Descrição tanto no moral quanto no físico de um ser animado, real ou fictício.”

³ Ver: Diderot e D'alembert (2011).

[...] plus on choisit dans la nature de circonstances approchantes de celles où la Peinture est assujettie, plus on se trouve avoir rassemblé de circonstances illusoires qui contribueront à la ressemblance du portrait à son original, ou, si l'on peut le dire, de l'original à son portrait. (DIDEROT; D'ALEMBERT, 2011, p.253).

É mesmo quando o retrato é tomado no sentido figurado, isto é, como “[...] *descriptions que les Orateurs & les Poètes font, soit des personnes, des caracteres, ou des actions [...]*”, seu objetivo é, unicamente, “*bien peindre les choses*” (DIDEROT; D'ALEMBERT, 2011, p.253). Nada, pois, de confusão com as “*images poétiques*”, cujo objetivo é causar “*l'étonnement & la surprise*”.

Não por acaso o verbete “*Encyclopédie*” da *Encyclopédie* reserva uma parte relevante ao motivo. O retrato, aqui, como claramente se perceberá, dá-se como tarefa aprisionar as tolices e as extravagâncias, e, por isso mesmo, denunciar os *travers* [...], de toda representação, seja ela pictórica, seja ela literária. Leia-se com proveito a passagem:

Un Espagnol ou un Italien pressé du désir de posséder un portrait de sa maîtresse [...] prit le parti de faire par écrit la description la plus étendue et la plus exacte; il commença par déterminer la juste proportion de la tête entière; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du coup; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux; il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère; plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant [...] Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maîtresse. (DIDEROT; D'ALEMBERT, 2011, p.356).

Acompanhemos o motivo textual *Portrait*, motivo aliás recorrente, em Rousseau. Ele pode ser encontrado, por exemplo, e que me seja aqui permitido um longo *excursus*, no romance *Julie ou la nouvelle Héloïse*. As cartas XX, XXII, XXIV, XXV dão conta do retrato que Julie envia a Saint-Preux: o que ali retém nossa atenção é, sobretudo, o valor passional conferido ao que ambos consideram uma “*espèce d'amulette*”, de “*talisman*”, cuja principal virtude, segundo Julie, é comunicar, manter e consolidar, através de sua contemplação, a paixão amorosa que os une:

On attribue [...] à ces sortes de talismans une vertu électrique très singulière, mais qui n'agit qu'entre les amants fidèles ; c'est de communiquer à l'un l'impression des baisers de l'autre à plus de cent lieues de là (ROUSSEAU, 1967a, p.188-189).

Além disso, o retrato, em razão de sua natureza de talismã, tem o poder de ser presença *in absentia*: a imagem que ele oferece é, pois, re-presentação; através do olhar de Saint-Preux, de sua contemplação da figura de Julie, processa-se não apenas a presentificação do objeto amado mas, igualmente, o preenchimento de uma temporalidade perdida; nada mais se interpõe à visão e à união dos dois amantes – e observe-se a insistência sobre os sintagmas, nominais ou verbais, ligados à visão (*vois, yeux, voyant, revoir, regards*) :

Julie ! ô ma Julie ! le voile est déchiré ... je te vois ... je vois tes divins attraits ! [...] Charmes adorés, encore une fois vous aurez enchanté mes yeux ! [...] Avec quelle violence il me rappelle des temps qui ne sont plus ! Je crois, en le voyant, te revoir encore [...] Dieux ! quels torrents de flammes mes avides regards puisent dans cet objet inattendu ! (ROUSSEAU, 1967a, p.200).

Reafirme-se esse poder da imagem em apresentar aos olhos o que está ausente – e o motivo do retrato se apropria precisamente de tal tópica, pedra-de-toque da máquina retórica do patético que repercute infindavelmente nas Letras. Toda a Retórica Antiga, de Aristóteles a Quintiliano, passando por Cícero, insiste no efeito de *enargeia* ou de *evidentia*, efeito da imagem que põe sob os olhos incorporais da mente as coisas ausentes. Efeito de *enargeia* ou de *evidentia* que produziria uma ilusão completa. Na base de tal ilusão, as operações de monstração, de figuração, capazes de dinamizar e vivificar o discurso. Cícero, por exemplo, no *De Oratore*, afirmava que a linguagem é capaz de colocar as coisas sob os olhos, de tornar expressivos o caráter e a fisionomia da personagem com tamanha intensidade que o auditor-leitor tem a impressão de tê-los diante de si. Quintiliano, no capítulo 2 do Livro VIII de *Institutio Oratoria* é eloquente a propósito desse poder de monstração:

[Trata-se] de uma qualidade de apresentar as coisas das quais falamos com uma tal clareza que elas parecem estar sob nossos olhos. De fato, o discurso não produz um efeito apropriado e não exerce plenamente o império que deveria exercer se seu poder se limita aos ouvidos e se o juiz crê que lhe é apresentado apenas um relato dos fatos que conhece em vez de estes serem apresentados de modo saliente e tornados ostensivos aos olhos do espírito. (QUINTILIANO, 1976).

A ostensão é *topos* do semelhante, do natural, que dá a conhecer alguma coisa ou alguém através do detalhe de suas partes e de suas circunstâncias. Eis

porque com os Antigos e, na sequência, com os lógicos de Port-Royal, o retrato substitui-se à ausência, pondo em jogo/em cena/em narração uma entidade dupla: o indivíduo existente e sua figura – e/ou escrita, e/ou pintada, e/ou esculpida⁴.

Entretanto, se o retrato é semelhança, semelhança entre o original e seu modelo, a carta XXV (de Saint-Preux a Julie) em *La nouvelle Héloïse* introduz como que uma perturbação nesse jogo de re-presentation. Essa mesma semelhança carregaria em si a sua própria dessemelhança: o ser parece perder-se em sua imagem, traços e indivíduo não constituem uma única peça. A esse retrato, Saint-Preux repreende, pois, o afastamento que ele opera entre Julie-imagem viva e Julie-imagem pintada: “*La première chose que je lui reproche est de te ressembler et de n'être point toi, d'avoir ta figure et d'être insensible.*” (ROUSSEAU, 1967a, p.209).

Se tal ocorre, é porque o retrato de Julie, apesar de algumas infidelidades – Saint-Preux enumera certos aspectos de sua amada que não teriam sido bem trabalhados pelo autor do retrato –, imita tão somente seu exterior, enquanto para Saint-Preux a verdadeira Julie é aquela da interioridade, que é, como não poderia deixar de ser, inimitável:

Vainement le peintre a cru rendre exactement tes yeux et tes traits ; il n'a point rendu ce doux sentiment qui les vivifie, et sans lequel, tout charmant qu'ils sont, ils ne seraient rien. C'est dans ton coeur, ma Julie, qu'est le fard de ton visage, et celui-là ne s'imité point. (DE MAN, 1989, p.204).

No fim das contas, o que se proclama aqui é a falência do retrato em geral (e do retrato feminino em particular), pois que ele participa de um jogo que privilegia a aparência, o parecer, em detrimento da interioridade e do ser. Não surpreende, pois, que Rousseau faça ali convergir os perigos da sedução e, em maior medida, sua condenação das artes visuais. É como diz com propriedade Bernardette Fort (2004, p.394): “*Dans l'ordre ontologique, le portrait s'avère être un succédané de présence aussi vain que dangereux, ce qui correspond parfaitement*

⁴ A *Logique de Port-Royal* fundamenta essa questão do signo/da representação de modo determinante, não apenas para o século XVII, quando de sua composição, mas para todos os séculos vindouros que ainda deambulam em torno da noção de *mimesis*. Segundo Arnaud e Nicole, “[...] quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être sans porter la vue à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose comme l'idée de terre, du soleil. Mais quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe et ce premier objet s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde les cartes et les tableaux. Ainsi le signe enferme deux idées, l'une de la chose qu'il représente, et l'autre de la chose représentée et sa nature consiste à exciter la seconde par la première.” (ARNAULD; NICOLE, 1992, p.46).

à la vision platonicienne de Rousseau sur les prestiges fallacieux de l'image et du spectacle."

Fechemos o parêntesis e voltemos à comédia juvenil de Rousseau. Aqui também o estilema "retrato" (*portrait*) nos loca nos caminhos da semelhança e da dessemelhança, do (auto)conhecimento e do re-conhecimento. Trata-se, de modo inegável, como se poderá observar, de uma comédia que põe em cena uma experiência visual. O *motus* primeiro do retrato é, segundo os dizeres de Paul de Man, "[...] *révéler une conscience; cette conscience s'avérant fausse, le portrait remplit également la fonction rectificative de révéler cette fausseté au sujet dans l'espoir qu'il s'amendera. Le portrait joue un rôle satirique et didactique et les effets comiques sont de cette nature.*" (DE MAN, 1989, p.206). É o que diz Lucinde, irmã de Valère, o nosso Narciso:

[Mon frère] sentira qu'en lui faisant par ce portrait un reproche muet et badin, je n'ai songé qu'à le guérir d'un travers qui choque jusqu'à cette tendre Angélique [...] C'est lui rendre service que de corriger les défauts de son amant. (ROUSSEAU, 1969, p.978).

Como então se apresenta esse Valère-imagem, esse retrato? Seu traço primeiro é a *méconnaissance*, que tem, paradoxalmente, a propriedade de revelar a sua mais plena identidade, sua verdadeira natureza.

Marton: *Le voilà, Mademoiselle, changé dans ses ajustements de manière à le rendre méconnaissable. Quoiqu'il soit le plus joli homme du monde, il brille ici en femme encore avec de nouvelles grâces.*

Lucinde: *Valère est, par sa délicatesse et par l'affectation de sa parure, une espèce de femme cachée sous des habits d'homme, et ce portrait ainsi travesti, semble moins le déguiser que le rendre à son état naturel.* (ROUSSEAU, 1969, p.978).

Segundo diz Louis Marin (1993, p.53) em *Des pouvoirs de l'image*, essa *méconnaissance* diz precisamente respeito à diferença, que é a um tempo genérica, sexual e originária. Essa diferença, eis o que mais importa para Marin, faz com que o retrato de Valère desloque seu modelo – pela simples modificação da indumentária – para o Outro. Ora, retrato e travestimento conduzirão essencialmente a uma perturbação no estatuto mesmo da representação, pois que introduzem a ambivalência no próprio interior do processo de identidade: o Valère do retrato é, pois, masculino e feminino, imagem e objeto, eu e outro. E é justamente essa perturbação figural – pois que o Eu seria aqui metáfora – que acarretará a perturbação dos sentidos que dominam Valère no instante em que passa a contemplar o retrato colocado

por sua irmã junto às suas roupas. Tudo passa, inicialmente, e como era de se esperar, pela visão:

Valère: La matinée s'avance ; il est temps de m'habiller pour aller voir Angélique. Allons. (Il se met à sa toilette). Comment me trouves-tu ce matin ? Je n'ai point de feu dans les yeux ; j'ai le teint battu ; il me semble que je ne suis point à l'ordinaire [...] C'est une fort méchante habitude que l'usage du rouge ; à la fin je ne pourrai m'en passer et je serai du dernier mal sans cela. Où est donc ma boîte à mouches ? ... Mais que vois-je là ? un portrait ... Ah ! Frontin, le charmant objet [...] (ROUSSEAU, 1969, p.983, grifo nosso).

O que inicialmente retém a atenção de Valère diante de seu espelho é precisamente o pouco brilho de seus olhos, que não o assemelha à sua aparência habitual – “*je ne suis point à l'ordinaire*” – ; é pois aos olhos que a personagem parece pedir o reconhecimento de sua figura que, naquele instante da toilette, é irreconhecível. Ora, no momento seguinte, esse mesmo olhar deparar-se-á com um retrato – “*que vois-je là? un portrait [...]*.” Ainda: o primeiro elemento igualmente observado desse “*charmant objet*” – e vale notar que em diversas passagens o retrato é dito “objeto”, objeto de desejo, que pode ser masculino ou feminino a carregar em si todo um poder erótico e erotizante – é precisamente outros olhos, outro olhar: “*Quels yeux, Frontin ! ... Je crois qu'ils ressemblent aux miens*” (ROUSSEAU, 1969, p.984).

Do registro da dessemelhança passa-se então ao registro da semelhança: o encontro de Valère com a imagem do retrato, sua imagem, imagem própria que ele desconhece ou ainda não re-conhece, opera a armadilha da identidade. Ao ver esses olhos, e “*quels yeux !*” exclama Valère, o Narciso de Rousseau vê-se preso à sua própria semelhança que é, para ele, não mais semelhança consigo mas com um outro, outro que somente mais tarde ele descobrirá ser o mesmo. Incapaz de re-conhecer o ser na imagem, de associar imagem a modelo, apesar da observação da semelhança, Valère não pode senão tornar essa imagem desejo: não apenas desejo de conhecer a figura que lhe é desconhecida, mas desejo de se tornar objeto de desejo do objeto “retrato”, dessa “*plus belle figure*” que jamais viu e que buscará por toda Paris antes de decidir esposar a “*tendre Angélique*”. É questão então de se perguntar, aproveitando-se da inquietação que assombrou o Stendhal (1973) de *Vie de Henry Brulard*: “*Quel oeil peut se voir soi-même?*”⁵ Um outro olhar que loca o sujeito de olhar no registro da ipseidade e da alteridade

⁵ A frase, proferida pelo eu narrador de *Vie de Henry Brulard* (STENDHAL, 1973, p.31), insere-se em todo o processo de reconhecimento de si, e da subjetividade, que norteia a escrita autográfica stendhaliana.

e que reenvia indiretamente ao amor de si e de outrem, ao desejo do Outro retratado, representado, e, segundo os termos de Paul de Man (1989, p.209), à “*séduction de sa ressemblance reflétée*”. Como não poderia deixar de ser, os olhos de Valère apaixonam-se pela imagem, pela sua própria imagem, pela (sua) figura que contempla no retrato. O amor que Valère nutre por si próprio – e não nos esqueçamos que é bem esse o seu *travers* – é tão somente reconhecível se transformado em amor de outrem, em amor de si como outro. E, como era de se esperar – Rousseau mostra-se assim fiel a toda uma tradição cômica que confere ao tipo do criado uma plena lucidez e clarividência –, é Frontin, que em momento algum caíra na cilada da representação “*Ne me trompé-je point ! C’est lui ... c’est lui-même*” (ROUSSEAU, 1969, p.985) – quem explicita, em aparte, a perturbação dos sentidos, a obnubilação do olhar de Valère, no momento em que este confessa sua repentina paixão: “**Valère** : [...] *Je te l’avoue, j’en suis très-réellement épris. Frontin* : *La chose est impayable ! Le voilà amoureux de lui-même*” (ROUSSEAU, 1969, p.988).

Observe-se, contudo, que esse momento de narcisismo de um Valère que se apaixona pela própria imagem representada no retrato não é, como bem assinala Paul de Man (1989, p.208), um “*moment de pur amour-propre*”, pois que, e é o lúcido criado Frontin quem mais uma vez nos esclarece, Valère “*est devenu amoureux de sa ressemblance*” (ROUSSEAU, 1969, p.1006). Ora, não há amor próprio, já que o protagonista não se apaixonou realmente por si próprio, mas por um eu que se a-presenta como outro, tanto mais porque se está em situação de simulacro. Como diz muito propriamente Paul de Man (1989, p.208),

Le portrait ressemble suffisamment au moi pour admettre la possibilité de l’amour de soi, mais en même temps il en diffère assez pour admettre l’alterité, la ‘pieuse distance’ [...] Qui fait partie intégrante de toute passion. Valère [...] pourrait aussi bien être amoureux de la différence que de la ressemblance ; la ressemblance, qui est ‘aimée’ parce qu’elle se laisse interpréter également comme identité ou comme différence, reste donc insaisissable.

Esse amor por um outro (des)conhecido, amor que se inscreve no registro do extraordinário, “*amour extravagant*” segundo a noiva de Valère, que participa da armadilha que sua irmã construíra, inegavelmente transforma o retrato em metáfora, em substituição apoiada em uma semelhança refletida que transpõe a imagem do eu (masculino) para a imagem de outrem (feminino). É ainda Frontin, em conversação com Lucinde, quem explicita a transferência passional e quem faz referência ao jogo figural: “*C’est un portrait ... métamor ... non, métaphor*

... oui, métaphorisé. C'est mon maître, c'est une fille ... vous avez fait un certain mélange [...]" (ROUSSEAU, 1969, p.1006).

O jogo metafórico, ou o retrato "metamorfizado" como quer Frontin, aponta pois tanto para a questão do eu (e do amor de si) quanto para a questão do olhar - já sabemos que paixão e visão constituem uma única peça do circuito amoroso. Ora, cumpre ainda notar que no objeto de desejo representado no retrato incide igualmente o olhar do outro, mais precisamente aquele de Angélique. Em troca verbal com sua criada, de nome Marton, a noiva de Valère explicita toda a obnubilação sofrida pelo *Chevalier*:

Marton : Ah ! ah, ah, ah ! la plaisante scène ! qui l'eût jamais prévue ? Que vous avez perdu, Mademoiselle, à n'être point ici cachée avec moi quand il s'est si bien épris de ses propres charmes !

Angélique : Il s'est vu par mes yeux (ROUSSEAU, 1969, p.995).

O que Angélique reconhece é, então, não o objeto-Valère feminino, ou o objeto feminino que a imagem do retrato oferece; ela reconhece, na verdade, através de seus olhos – talvez o olhar próprio não possa realmente reconhecer senão a alteridade dentro da identidade – , o Valère-objeto-verdadeiro em toda sua dessemelhança e diferença.

Diga-se também que há ainda uma última metamorfose efetuada pelo retrato do Narciso, à qual tão pertinentemente se refere Paul de Man no texto já diversas vezes citado. Leiamos a cena XVII, onde enfim se prepara o desenlace da intriga e da armadilha. Angélique pede a Valère que observe o retrato com maior atenção:

Angélique : Vous devriez d'autant moins méconnaître cet objet que vous avez eu avec lui le commerce le plus intime, et qu'assurément on ne vous accusera pas de l'avoir négligé. Otez à cette tête cette parure étrange que votre soeur y a fait ajouter ...

Valère : Ah ! que vois-je ?

Angélique : La chose n'est pas claire ? vous voyez le portrait et voilà l'original.

Valère : O ciel ! et je ne meurs pas de honte !

Marton : Eh, Monsieur, vous êtes peut-être le seul de votre ordre qui la connoissiez.

Angélique : Ingrat ! avois-je tort de vous dire que j'aimois l'original de ce portrait ?

Valère : Et moi je ne veux plus l'aimer que parce qu'il vous adore. (ROUSSEAU, 1969, p.1016).

O retrato de um Narciso-feminino metamorfoseia-se no retrato de um Narciso-masculino, que transfere seu amor de seu verdadeiro estado natural – a que se referia sua irmã logo no início da comédia – para um mais lógico objeto de amor, Angélique. A ordem está então restabelecida, distendeu-se a tensão masculino/feminino. É como diz a lúcida Angélique : *“Angélique : Oui, Valère ; c'étoit une femme jusqu'ici : mais j'espère que ce sera désormais un homme, supérieur à ces petites foiblesses qui dégradent son sexe et son caractère.”* (ROUSSEAU, 1969, p.1015).

Cumpra-se assim o objeto primeiro da comédia: corrigir Valère de seu *travers*. E à comédia igualmente de respeitar a exigência de Rousseau de desviar os homens de erros e faltas, de censurar o jogo das aparências⁶. Valère parece ter bem aprendido a lição:

Valère : Venez, belle Angélique ; vous m'avez guéri d'un ridicule⁷ qui faisait la honte de ma jeunesse, et je vais désormais éprouver près de vous que quand on aime bien, on ne songe plus à soi-même (ROUSSEAU, 1969, p.1018).

⁶ Embora sejam conhecidíssimas as páginas em *Lettre à d'Alembert* em que se enuncia um vigoroso anátema do teatro, nunca é demais lembrá-las, tanto mais porque, vinte anos mais tarde, em seu Prefácio a *Narcisse*, Rousseau – que não por acaso recorre de modo vertiginoso ao pronome pessoal *Je* – convida seu leitor/espectador a se perguntar pelas razões de semelhantes enganos e ridículos. Que então se releia. Inicialmente, a condenação do gênero teatral como um todo: *“Le théâtre, me dit-on, dirigé comme il peut et doit l'être, rend la vertu aimable et le vice odieux. Quoi donc? avant qu'il y eût des comédies n'aimait-on point les gens de bien, ne haïssait-on point les méchants, et ce sentiments sont-ils plus faibles dans les lieux dépourvus de spectacles? Le théâtre rend la vertu aimable... Il opère un grand prodige de faire ce que la nature et la raison font avant lui! Les méchants sont haïs sur la scène... Sont-ils aimés dans la société, quand on les y connaît pour tels? Est-il bien sûr que cette haine soit plutôt l'ouvrage de l'auteur que des forfaits qu'il leur fait commettre? Est-il bien sûr que le simple récit de ces forfaits nous en donnerait moins d'horreur que toutes les couleurs dont il nous les peint? Si tout son art consiste à nous montrer les malfaiteurs pour nous les rendre odieux, je ne vois point ce que cet art a de si admirable, et l'on ne prend là-dessus que trop d'autres leçons sans celle-là [...]”* (ROUSSEAU, 1967b, p.75). Em seguida, a condenação da comédia: ali, *“[...] tout est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les spectateurs; et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du coeur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux moeurs.”* (ROUSSEAU, 1967b, p.92).

⁷ Convém assinalar que o termo *ridicule*, em sua forma substantivada, designa todos aqueles traços de caracteres que, de um modo ou de outro, desviam o humano da virtude, da norma. E, mais ainda, sobretudo em termos teatrais, *“[...] ce qui prête au comique”* (LITTRÉ, [19–]). Tais acepções são muito bem descritas por um dramaturgo setecentista, Jean-Baptiste-Louis Gresset. Em sua comédia intitulada *Le méchant*, algumas réplicas de personagens dão precisamente conta do sentido que o século XVIII atribui ao termo. Uma das personagens femininas, Florise, aponta para sua função teatral – *“Le ridicule est fait pour notre amusement”* (GRESSET, 1747, I, 4, p.20) –; outra, personagem masculina, Cléon, indica a gravidade de se dar mostras de um *ridicule* – *“Ce n'est pas sur les moeurs que je veux qu'on en cause, / Un vice, un déshonneur sont assez peu de chose, / Tout cela dans le monde est oublié bientôt, / Un ridicule reste, & c'est ce qu'il leur faut”* (GRESSET, 1747, II, 3, p.49).

In extremis

"*Quand on aime bien, on ne songe plus à soi-même*". A última frase pronunciada por Valère parece ecoar no Rousseau da maturidade, naquele que compõe entre 1776 e 1778 *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Em *Narcisse ou l'amant de lui-même*, a condenação rousseauísta seria aquela, não do amor próprio, mas do amor de si; em *Les rêveries*, nessa escrita autobiográfica que trata da relação de si a si – pois que o que a voz autoral conta, ela o conta para si e para mais ninguém, afastada que está do mundo⁸ –, o que parece ser (re) considerado, recuperado, e perdoado, é, justamente, mas não paradoxalmente, esse amor de si. O protagonista das *Rêveries* é um *ego* em busca de sua construção e, por isso mesmo, da elaboração de uma precisa imagem de si a partir do *motus* da imaginação – para isso aponta a sexta *promenade*:

Mais je n'ai point regret à ces mêmes expériences, puisqu'elles m'ont procuré par la réflexion de nouvelles lumières sur la connaissance de moi-même et sur les vrais motifs de ma conduite en mille circonstances sur lesquelles je me suis si souvent fait illusion. (ROUSSEAU, 1997, p.123).

Por isso mesmo, a autografia rousseauísta é, nos termos de Jean Starobinski (1971, p.7), uma "*fiction vécue*", não de um *ego* imerso em um *bios*, mas de um *ego* que se dá a conhecer e a ler na e pela obra. De um *ego* entregue aos fluxos e aos refluxos da experiência de viver e de ser. Não surpreende que alguns motivos como das amizades vegetais e das águas sejam com frequência convocados para ilustrar esse *ego* em busca de sua *ipseidade*. Águas como espelhos – e os ecos de um *Narcisse* entregue aos prazeres da auto-contemplação parecem aqui ressoar – que marcam um tempo cíclico, assimilado aos movimentos anímicos e do coração – e quiçá aos movimentos do universo:

J'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac quand l'eau était calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses, mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie [...]

⁸ É célebre a frase de abertura de *Revêries du promeneur solitaire*: "Me voici seul sur la terre" (ROUSSEAU, 1997, p.56). E um pouco mais adiante, na mesma primeira *promenade*: "Tout ce qui m'est extérieur m'est étranger désormais [...] Seul pour le reste de ma vie, puisque je ne trouve qu'en moi la consolation, l'espérance et la paix, je ne dois ni ne veux plus m'occuper que de moi [...] Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même et à préparer d'avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi. Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon âme puisqu'elle est la seule que les hommes ne puissent m'ôter." (ROUSSEAU, 1997, p.60).

D'autres fois, au lieu de m'écarter en pleine eau je me plaisais à côtoyer les verdoyantes rives de l'île dont les limpides eaux et les ombrages frais m'ont souvent engagé à m'y baigner [...]

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse[...] Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. (ROUSSEAU, 1997, p.113-114).

Um *ego* que, de certo modo, somente encontra seu *ipse* em pleno movimento. Ao *motus* (motivo em sua concretude etimológica) da água corresponde aquele (motivo em sua metaforicidade) do devaneio. E o devaneio não seria outro senão o espelho lacustre em que se reconhecem os *moti* do sujeito que experimenta e não pensa⁹. Espelho lacustre que é, entretanto, precisa espacialidade na qual se loca o sujeito para alcançar sua plenitude. Espacialidade que faz interagir o sujeito com o mundo, mesmo que este seja fantasmático, mesmo que este seja denegado.

É inegável, pois, que conhecer-se é estar-no-mundo e que estar-no-mundo passa, por exemplo, pela experiência amorosa. É graças à rememoração de um afeto – de um “momento” que determinou todo um futuro –, de uma relação, pois, que o *ego* conheceu a completude. Mme de Warens. *Maman*, como a denomina a voz rememorativa. Figura feminina que atua como *medium* entre eu e o mundo, entre eu e ser. Inter-essere, ser-com – cumpre lembrar a etimologia.

Il n'y a pas de jour où je ne me rappelle avec joie et attendrissement cet unique et court temps de ma vie où je fus moi pleinement, sans mélange et sans obstacle, et où je puis véritablement dire avoir vécu [...] Sans ce court mais précieux espace je serais resté peut-être incertain sur moi ; car tout le reste de ma vie, faible et sans résistance, j'ai été tellement agité, ballotté, tiraillé par les passions d'autrui, que presque passif dans une vie aussi orageuse j'aurai peine à démêler ce qu'il y a du mien dans ma propre conduite [...] Mais durant ce petit nombre

⁹ É como parece concluir, a cinco parágrafos do final da quinta promenade, o sujeito entregue ao far-niente: “Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier.” (ROUSSEAU, 1997, p.116).

d'années, aimé d'une femme pleine de complaisance et de douceur, je fis ce que je voulais faire, je fus ce que je voudrais être, et par l'emploi que je fis de mes loisirs. (ROUSSEAU, 1997, p.177).

Mme de Warens e o amor dão assim a conhecer ao *ego* o que se é, o que se deve ser, e o que se deseja ser – e chame-se a atenção para o *index* espacial. O diálogo entre o amor de si e amor de outrem parece configurar-se aqui, quase em espelho ao retrato de Narcisse, como *motus* incontornável para o (auto) conhecimento do sujeito. E não por acaso na décima *promenade*, nesta que fecha o quadro das *revêries* e das deambulações, nesta derradeira rememoração de um “*premier moment*”. Reabramos, pois, uma vez mais a décima *promenade*. Ali descobrimos que o que (con)forma o sujeito, o que lhe atribui precisa *morphè* – no sentido primeiro e figurado do termo, diga-se de passagem – é situar-se-com, tomando Mme de Warens como pilar de toda paisagem pessoal. Paisagem, aliás, que não poderia se constituir senão em contato estreito com a natureza, espelho mais confiável, espelho mais apto a reenviar ao *ego* a imagem que se quer ter de si. Tanto mais porque é apenas em meio ao natural que esse mesmo *ego* pode se definir como tal. Todo o borburinho do civilizado não faz senão afastar da verdade dos afetos :

J'ai besoin de me recueillir pour aimer. J'engageai maman à vivre à la campagne. Une maison isolée au penchant d'un vallon fut notre asile, et c'est là que dans l'espace de quatre ou cinq ans j'ai joui d'un siècle de ma vie et d'un bonheur pur et plein [...]. (ROUSSEAU, 1997, p.178).

Comunhão, pois, entre afeto e natureza, única via a assegurar a uma alma “*encore simple et neuve la **forme** qui lui convenait davantage*” (ROUSSEAU, 1997, p.177, grifo nosso). Afeto e natureza, eis a aliança a que parece então aspirar, e conclua-se aqui, todo o *ego* rousseauísta que se põe à procura de si.

(RE)DISCOVERING THE SELF: spectacular games in narcissse or l'amant de lui-même by Jean-Jacques Rousseau

ABSTRACT: In *Narcisse or L'Amant de lui-même*, Rousseau's comedy written in 1752, we can read the following dialogue: “Valère, **considérant le portrait** : Mon coeur n'y résiste pas [...] Quoi, ne pourrai-je découvrir d'où vient ce portrait ? Le mystère et la difficulté irritent mon empressement. Car je te l'avoue, j'en suis très réellement épris. Frontin, **à part** : La chose est impayable ! Le voilà amoureux de lui-même.” The passage is paradigmatic from a thematic bias to guide the entire play: in a general meaning, it

considers the representation of the self as a representation in representation, that is, by the power of the simulacrum; in a more accurate sense, it would operate such representation through the idea of the self as a captive image of the self - in the case of Narcisse obscured - by his own look. By accepting this reason, textually and scenographically worked by this double articulation, the aim of this paper is to verify the ways by which Rousseau represents a dialectic of the image and look, trying to recognize the stratagems built by the style - portrait - and by the disguising games that take the reader/viewer - such as Valère, the protagonist of the comedy - through the ways of (self)knowledge, re-cognition, similarity and dissimilarity.

KEYWORDS: *Narcisse. Re-presentation. Portrait. Transvestitism. Look.*

REFERÊNCIAS

ARNAULD, A.; NICOLE, P. **Logique de Port-Royal**. Paris: Gallimard, 1992.

DIDEROT, D; D'ALEMBERT. **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Chicago: University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project Edition, 2011. Disponível em: <<http://encyclopedia.uchicago.edu/>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

FONTANIER, P. **Les figures du discours**. Introduction par Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1977.

FORT, B. Peinture et féminité chez Jean-Jacques Rousseau. **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, n.2, v.104, p.363-394, 2004.

FURETIÈRE, A. **Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français**. Amsterdam: Chez Arnout: Reinier Leers, 1690. Paginação irregular.

GRESSET, J. B. L. **Le méchant**. Paris: Sébastien Jorry, 1747.

LITTRÉ, E. Dictionnaire de la langue française. In: **Dictionnaires d'autrefois**. Chicago: University of Chicago: The ARTFL Project, [19--].

MARIN, L. **Des pouvoirs de l'image**. Paris: Seuil, 1993.

DE MAN, P. de. **Allégories de la lecture**. Paris: Galilée, 1989.

ROUSSEAU, J -J. **Rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Garnier-Flammarion, 1997.

_____. Narcisse ou l'Amant de lui-même. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1969. p.959-1018. Tome II.

_____. **Julie ou la nouvelle Héloïse**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967a.

Leila de Aguiar Costa

_____. **Lettre à d'Alembert.** Paris: Garnier-Flammarion, 1967b.

STAROBINSKI, J. **La transparence et l'obstacle.** Paris: Gallimard, 1971.

STENDHAL. **Vie de Henry Brulard.** Paris: Gallimard, 1973.

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria.** Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976. Paginação irregular.