UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Ellen Elsie Silva Nascimento

Romance necessário: estética e intenção do romance epistolar

***La Nouvelle Héloïse* de Rousseau**

Versão Corrigida

São Paulo

2012

ELLEN ELSIE SILVA NASCIMENTO

Romance necessário: estética e intenção do romance epistolar *La Nouvelle Héloïse* de
Rousseau

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação do Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª Drª Marta Kawano

Versão Corrigida

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Nascimento, Ellen Elsie Silva

Romance Necessário: estética e intenção do romance
epistolar La Nouvelle Héloïse de Rousseau / Ellen
Elsie Silva Nascimento ; orientadora Marta Kawano. -
São Paulo, 2012.
169 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Rousseau. 2. romance epistolar. 3. Estética iluminista. I. Kawano,
Marta, orient. II. Título.

“Só se vive intensamente

à custa do próprio eu”

(Hermann Hesse)

Agradecimentos

A Julieta, minha mãe e meu porto seguro, que ofereceu sempre apoio incondicional às minhas escolhas; e também a João Bosco, por ser o meu pai, e por ter me legado o gene do gosto pela matéria das línguas;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Cnpq), pelo suporte financeiro e técnico, essenciais para a realização desta pesquisa;

À professora Marta Kawano, pelo aceite da orientação, por toda a ajuda e compreensão das dificuldades enfrentadas;

A Ana Montoia, que me apresentou à obra de Rousseau quando eu mal sabia soletrar seu nome, e que foi também a primeira mentora de meus tímidos passos acadêmicos, tendo acreditado em mim mais do que eu mesma, tornando-se uma grande amiga;

A Aécio Amaral, pelo carinho, inspiração e oferta de *'proof reading'*; a todos os amigos, em especial a Silvia Fróes, Tatiane Bazanini, Mariana Trindade, Erygeanny Lira, Júlia Tygel e Miguel Lawson, por terem de alguma forma contribuído para a realização deste trabalho, ou por simplesmente terem estado na minha vida durante essa fase;

Ao todos os queridíssimos colegas do Grupo de Estudos Rousseau-USP, sobretudo ao Thomaz Kawache, pelas consultorias e pela generosa oferta de leitura;

Ao professor Marcos Natali e aos colegas do grupo de estudo em Literatura Contemporânea, que muito contribuíram ao ecletismo de minha formação e compartilharam descobertas que fazem da academia um universo bem mais vivo e interessante;

A Lara, minha psicanalista, que me ajudou na busca pelo rumo de meus descaminhos, e com quem pude partilhar as angústias mais recônditas que se entremearam no processo da pesquisa;

Aos secretários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP,
especialmente a Luiz Mattos, como não poderia deixar de ser;

Aos membros da banca e demais leitores;

Minha sincera gratidão!

RESUMO

NASCIMENTO, Ellen Elsie Silva. *Romance necessário: estética e intenção do romance epistolar em La Nouvelle Héloïse de Rousseau*. 2012. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho reúne esforços para analisar aspectos da teoria literária de Jean-Jacques Rousseau a partir do romance *La Nouvelle Héloïse*, considerando suas inovações estéticas em face do período de então (século XVIII) e a relevância explicativa da obra no seio do pensamento do autor. Aos propósitos do trabalho, é fundamental entender a escolha do gênero epistolar a fim de facilitar o estreitamento da narrativa com a experiência do leitor, o que se combina com a crítica da representação e com o ideal rousseauiano da transparência, perfazendo o formato do romance que Rousseau, após severas críticas à literatura, transige em considerar necessário por oferecer um exemplo de virtude no amor a uma sociedade degenerada pela corrupção dos costumes.

Palavras-chave: Rousseau, romance epistolar, estética iluminista.

ABSTRACT

NASCIMENTO, Ellen Elsie Silva. *Necessary Novel: Aesthetics and Intention of the Epistolary Novel La Nouvelle Héloïse* by Rousseau. 2012. 169 f. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work combines forces to analyze aspects of Jean-Jacques Rousseau's Literary Theory at the novel *La Nouvelle Héloïse* in light of its aesthetic innovations towards that period (the 18th century) and the explicative relevance of the work to the core of the author's thoughts. With respect to the purpose of the work, it is important to understand the choice of the epistolary form in order to facilitate the alignment of the narrative with the experience of the reader, which is consonant with the critique of representation and with the Rousseauian ideal of transparency, constituting the format of the novel that Rousseau, after severe criticisms of literature, came to consider necessary to offer an example of virtue through love to a society degenerated by the corruption of customs.

Key words: Rousseau, Epistolary novel, Enlightenment aesthetics.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
CAPÍTULO 1 – Um novo fazer literário: da epistolografia ao romance epistolar.....	18
Antecedentes socioculturais de um gênero.....	19
Linhagens de formação do romance.....	23
<i>Vocação realista</i>	26
A sedução das cartas	29
<i>Cumplicidade literária</i>	34
<i>Estética dialógica</i>	37
CAPÍTULO 2 – Rousseau, o romance e o romancista	40
O romance.....	43
<i>Entre ficção e realidade</i>	45
<i>Método composicional</i>	52
<i>Arquitetura da obra</i>	60
<i>Caracterização da personagem</i>	64
<i>Arte romanesca</i>	69
O romancista	76
<i>Naturais contradições</i>	82
<i>A rendição à literatura</i>	86
<i>A vida da ficção: a imaginação compensatória</i>	88
CAPÍTULO 3- Virtude e Representação: o romance como veneno e antídoto	90

<i>Sobre o conceito de representação.....</i>	92
<i>A criação do signo.....</i>	93
<i>A representação literária</i>	94
Mundo da máscara	97
<i>Mentira e ficção.....</i>	99
<i>Natureza e artifício</i>	103
Crisol de virtudes	106
<i>A razão do sentimento</i>	107
<i>Aprendizagem dos afetos.....</i>	109
<i>O ministério dos sexos</i>	111
<i>Desígnios do feminino.....</i>	113
<i>Fortaleza de fragilidade.....</i>	115
O contraveneno ou o remédio no seio do mal.....	117
<i>O botânico romancista</i>	119
<i>A demora positiva</i>	120
<i>Romance e utilidade.....</i>	122
CAPÍTULO 4 - O poder da palavra em Rousseau.....	130
<i>O perigo da literatura.....</i>	131
<i>A literatura no imaginário rousseaniano: invenção e realização</i>	133
<i>Memória do sentimento.....</i>	135
Retórica das paixões	137
<i>Espírito romântico</i>	143
<i>Erotismo disfarçado.....</i>	147

Dialética da felicidade	150
<i>Teleologia rousseauiana</i>	155
Considerações finais.....	158
ANEXO 1 – Capa da primeira edição de 1761	162
Bibliografia.....	163
<i>Obras de Jean-Jacques Rousseau</i>	163
<i>Bibliografia geral</i>	164

Notação utilizada

As referências aos textos de Rousseau remetem o leitor à edição das *Oeuvres Complètes de Jean-Jacques Rousseau*, publicada sob direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1959-1995, 5 tomos).

Indica-se “O.C.”, seguido de: número do tomo da coleção e título da obra, livro e capítulo em que a passagem citada se localiza, página da citação seguida da tradução utilizada, conforme as edições que constam na Bibliografia. Por exemplo: OC II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 51, p. 141; ed. bras., p. 134. A referência indica: *OEuvres Complètes de Jean-Jacques Rousseau*, tomo II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Parte I, Carta 51, página 141 na edição da Pléiade e página 134 na tradução brasileira. Afim de preservar a qualidade estilística do texto literário, as citações serão mantidas em seu idioma de origem.

Introdução

Uma história de amor, datada do século XII, entre um renomado professor de teologia e sua bela, sensível e culta aluna. Encontram-se quando ele tinha quase quarenta anos e foi convidado a ser preceptor da moça de dezesseis pelo tio dela, o cônego de Notre Dame. Ao apaixonar-se, Abelardo empenha todo seu talento retórico em canções de amor que logo se espalham pelas ruas e praças de Paris. O amor por Heloisa, plenamente correspondido, vai além da mera declaração de sentimentos e alcança realização fora do seio institucional de conduta amorosa da época. Ao se tornar público o envolvimento e estando Heloísa grávida, Abelardo propõe casamento a fim de agradar Fulber, tio de Heloísa. O casamento, entretanto, deveria ser mantido em sigilo, uma vez que era considerado vergonhoso a um filósofo religioso da época. Recalcitrante de início, Heloísa aceita que os dois se casem; mais tarde o casal refugia-se em Paris, e Abelardo convence Heloísa a entrar para um convento a fim de proteger-se dos maus tratos do tio, ainda ressentido. Abelardo é, então, apanhado pelos capangas de Fulber e submetido à castração. Depois da tragédia, tendo sofrido Abelardo todo tipo de perseguição e estando Heloísa ainda em clausura, o casal inicia a troca de missivas que da origem à renomada e influente *Correspondências de Abelardo e Heloísa*.

Séculos adiante, a trama amorosa do casal medieval vira referência de uma outra história de amor vinda a público em 1761, entre uma jovem de nobre família e seu humilde preceptor. Em *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Rousseau faz sua estreia na literatura romanesca narrando o encontro amoroso de Julie e Saint Preux e o curso de transformações dos sentimentos que protagonizam o romance. Amor e virtude, ou antes, o amor virtuoso será o principal componente sobre o qual se estabelece o eixo da obra, associando-se por esse aspecto às *Correspondências*.

Além da releitura e apropriações explícitas e do nexos temático-formal que o texto abriga ao atualizar uma história que atravessa séculos, o romance de Rousseau combina elementos de uma concepção totalizante do homem, para quem a experiência sensível conduz ao reconhecimento das demais dimensões da existência humana – a razão, a religiosidade, a moral¹, a sexualidade, por exemplo. O sentimento é o substrato da verdade mais íntima, da devoção religiosa, do conjunto de valores morais, do erotismo; e essa associação é evidenciada em cada argumento que concatena a progressão da narrativa do romance.

As cartas trocadas ao longo do romance relatam as relações de um círculo de personagens envolvidos em uma atmosfera distintamente virtuosa, na qual os obstáculos à realização da paixão entre os amantes são adiante convertidos, por uma lógica ascética, em fator de dignificação do caráter das personagens, elegendo, assim, a serenidade do sentimento e a primazia da moral frente às paixões irrefletidas, o que exigirá o penhor do gozo da felicidade terrena. Essa será a dualidade central no romance: amor-paixão, despersonalizante e cindido, e amor-virtude, conciliador e edificante, que faz dos homens membros de uma totalidade.

Voltemos ao núcleo da história. Encarregado de servir à boa educação da jovem Julie, Saint Preux é trazido ao convívio daquela que logo se tornará sua amada. Depois de confessar sua paixão, o jovem preceptor é surpreendido pela reciprocidade de seu sentimento, embora saiba ser inoportuno o envolvimento, o furor inicial das paixões desvirtuadas será convertido na temperança de um afeto pedagógico, assimilado à noção de ternura. A “afeição virtuosa” supera o “amor sensual”, o sentir

¹ Religião e moral, em Rousseau, não são necessariamente identificadas em razão de sua pretensa origem no mundo social, sendo também concebível a noção de uma ‘religião natural’. A esse respeito, ver KAWAUCHE, Thomaz Massadi Teixeira. *Religião e política em Rousseau*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

faz-se sinônimo do gozar¹, de onde advém a importância imaginação romanesca aliada à experiência sensível, corroborando a primazia da sensibilidade na antropologia rousseauniana. O ‘sentir’ é o que primeiro define o homem antes de sua entrada em sociedade, e por isso revela o que há de mais autêntico do humano. Vejamos o que diz Julie:

Je me suis souvent trouvée en faute sur mes raisonnemens, jamais sur les mouvemens secrets qui me les inspirent, et cela fait que j'ai plus de confiance à mon instinct qu'à ma raison.²

Note-se, aqui, que mesmo ao dissociar instintos e virtude – tema que será melhor desenvolvido em capítulo posterior –, os instintos de Julie são valorizados como elementos de retidão do caráter bruto e de inequivocidade da conduta, uma vez que refletem o modo como a natureza imaculada e essencialmente boa reage diante dos acontecimentos da vida. Tais instintos precisarão ser lapidados para se atingir o ideal de virtude preconizado.

A importância do sentimento natural, derivação dos instintos, será uma das chaves para a compreensão da perspectiva das personagens e da defesa rousseauniana acerca da escolha formal no romance, argumento que será analisado frente às demais hipóteses que o trabalho apresenta quanto à justificativa do romance.

Diante das críticas proferidas pelo Homem de letras que serve de interlocutor às preleções do “Segundo Prefácio” da *Nouvelle Héloïse*, Rousseau afirma que seu (que para dizer coisas comuns) na verdade se presta a que possamos ver nos livros os homens tais como são, e não as máscaras com as quais forjam suas aparências. O estilo de Rousseau (predominantemente retórico) pretenderia, assim, justificar o intento de desvelar a natureza do homem, seja para revelar sua essência, seja para

¹ STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras. 1991, p. 96.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 18, p. 257; trad. bras. p.232-3

fazer surgir uma segunda natureza, propósito mesmo que se combina com o cerne do pensamento rousseauiano.¹ Forma, estilo e temática da obra são mobilizados em função de um propósito político-filosófico, à semelhança da tradição grega, que associava à estética a ética.

Notemos que da estilística rousseauiana é possível extrair a importância da própria linguagem em Rousseau, matéria na qual Bento Prado Jr.² vê uma combinação entre sensibilidade e honestidade, que seriam os ingredientes principais da forma ideal do romance e estruturaria a própria história de Julie e Saint-Preux; e essa mesma combinação possibilita a condição da utilidade da obra, qualidade indispensável à habilitação do romance aos olhos de Rousseau. Ora, não é outro o objetivo que guia o empreendimento dos enciclopedistas do XVIII – uma obra que se quer útil. O ideal de utilidade, felicidade e virtude orienta o filósofo genebrino a dispensar as duras críticas que faz ao gênero romanesco no *Discours sur les sciences et les arts* (1750), quando assevera a inutilidade do romancista, que, segundo ele, desperta nos povos apenas o servilismo e o vício, uma vez que tudo o que encerra é falsificação travestida de realidade uniforme.

A essência desse mesmo argumento aparece na *Lettre à d'Alembert* (1758), como mencionado acima, impondo um obstáculo ao imediatismo da verdade no homem; à transparência, como frisa Starobinski³. Os elementos da crítica ao teatro servem igualmente ao romance. Dos efeitos perniciosos produzidos pela representação do amor no palco, deduz-se o perigo sugerido pelo imaginário

¹ Não é à toa que muitos veem *La Nouvelle Héloïse* como o romance que representa o conjunto do pensamento de Rousseau, por reunir todos os seus postulados principais (cf. ELLIS, M. B. *Julie – a synthesis of Rousseau's thought*. Toronto. 1949).

² PRADO JR. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 42.

³ STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras. 1991.

romanesco na literatura, tanto mais quando a punição e a desonra acompanham o desfecho das paixões representadas.

Qu'on nous peigne l'amour comme on voudra; il séduit, ou ce n'est pas lui. (...) Ses combats, ses maux, ses souffrances le rendent plus touchant encore que s'il n'avait nulle résistance à vaincre. Loin que ses tristes effets rebutent, il n'en devient que plus intéressant par ses malheurs même. On se dit, malgré soi, qu'un sentiment si délicieux console de tout. Une si douce image amollit insensiblement le cœur : on prend de la passion ce qui mène au plaisir, on en laisse ce qui tourmente. Personne ne se croit obligé d'être un héros, et c'est ainsi qu'admirant l'amour honnête on se livre à l'amour criminel.¹

É por essa razão que se justifica a advertência², contida no prefácio de *La Nouvelle Héloïse*, às mulheres desavisadas. Tendo concedido que o romance possa ser considerado instrutivo³, Rousseau lança um calhamaço de intenções moralizantes sobre o amor na forma romanesca, o que marca o fim do processo de habilitação do romance.

¹ O.C. V, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, p. 12; trad. bras. p. 71.

² (...) mais qu'elle [une fille] n'impute point sa perte à ce livre: le mal étoit fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire: elle n'a plus rien à risquer. (O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, VI, "Préface", p. 5-6 ; trad. bras. p. 24).

³ No prefácio da comédia *Narciso*, de 1753, Rousseau afirma: "a literatura corrompe os povos que permaneceram próximos da simplicidade primitiva, mas é necessária àqueles que se corromperam, pois ela permite evitar o pior." (Rousseau *apud* Lecercle, 1969, p.34).

CAPÍTULO 1 – Um novo fazer literário: da epistolografia ao romance epistolar

O século XVIII é marcado por uma crise que abalou a consciência europeia em muitos aspectos. Grandes mudanças psicológicas são então motivadas por uma radical crítica à tradição e pela necessidade de edificar novas bases de explicação do mundo, a começar por um redirecionamento paradigmático que amplia vistas a um novo horizonte teórico¹. Além da cabal oposição entre antigos e modernos, a estabilidade coeva até aos anos de 1680 dá lugar à tolerância e à dinamicidade – a ideia de felicidade, por exemplo, que até meados do XVIII era relacionada à quietude estoica, assume a conotação de ausência de regras, de movimentação. Rousseau tampouco destoa nesse aspecto. Nas palavras de Julie:

Mon ami, je suis trop heureuse, le bonheur m'ennuie (...). Et toutefois j'y vis inquiète; mon cœur ignore ce qui lui manque; il désire sans savoir quoi²

Mudanças psicológicas vêm em companhia de reconfigurações geográficas, quando se iniciam os estudos de demarcação dos limites territoriais que resultam em tratados europeus acerca da delimitação de um ‘território de estado’³; a ortodoxia cede aos poucos à tolerância heterodoxa, de tal modo que as diferenças entre o “um” e o “outro” passam a ser paulatinamente aceitas como componentes do humano, livres da

¹ A esse respeito, servem-nos de exemplo o empirismo lockeano e a física newtoniana – que, embora gestados e divulgados em fins século XVII, tiveram ampla repercussão no século que despontava – dentre outros marcos da crítica a Aristóteles e ao racionalismo cartesiano.

² O.C. II, *La Nouvelle Héloïse*. VI, 8. p. 694; trad. bras p. 596.

³ A esse respeito, cf. CROSSMAN, R.H.S. *Biografia del Estado Moderno*. Madrid, F.C.E. 1982 [1969]

pecha subversora antes censurada e então valorizadas como expressão do exótico e do pitoresco – movimento que se faz notar no caráter da expressão artística do tempo.

O conteúdo da obra de arte reflete sempre a realidade do conhecimento e do “ato estético” submetida a uma “unificação concreta, a uma individualização, isolamento e acabamento”¹. Expressões artísticas se dão, sobretudo, como resposta a componentes humanos e mundanos latentes enquanto demandas do sujeito, de modo que “a arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância”² – entendimento que decorre das transformações de consciência mencionadas acima. As consequências desse movimento para o romance explicam sua própria forma; uma composição que encerra a resistência do sujeito diante das amarras da tradição clássica no momento de sua constituição como indivíduo.

Antecedentes socioculturais de um gênero

Por enxergarmos centralidade no papel do indivíduo para o surgimento do romance, cumpre recompor aspectos de sua gênese e constituição como um valor. Sabe-se que tal ideologia teve sua origem a partir da religião. “A religião foi o fermento essencial, primeiro, na generalização da fórmula e, em seguida, na evolução [do individualismo]”.³ A gestação do indivíduo nesse processo deveu-se à concepção de igualdade inaugurada pelo mundo cristão, fator que imediatamente resultou na

¹ LUKÁCS, George. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica [1965]. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p.35.

² Id., *ibid.*, p. 72.

³ DUMONT, L. *O Individualismo*: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro, Rocco, 1985, p. 36

formação de um sujeito coletivo então inédito: ‘o Povo de Deus’, implicando em vínculos de pertencimento do indivíduo a um conjunto maior e de significativa relevância social. Segundo o mesmo argumento, faz-se possível a distinção de duas diferentes posturas do indivíduo. O “*indivíduo-fora-do-mundo*” é a noção primeira e indispensável para se entender o fundamento de uma concepção essencialmente hierarquizada, onde cada sujeito transfere para o divino (para fora de si, portanto) a explicação da anterioridade do elo social. De acordo com essa noção, o mundo é visto como um obstáculo à salvação individual, devendo-se, por conseguinte, a ele renunciar; mas ele é ao mesmo tempo condição necessária à conquista dessa redenção, daí serem facilmente aceitas as hierarquias como orientação ideal de uma verticalidade em direção à união divina.

Os indivíduos portadores dessa visão encontram facilmente a fórmula de solução do mesmo problema que nós, modernos, tentamos continuamente resolver: Como se estabelece o elo que nos une? O que o sustenta? Este problema traduz a oposição fundamental entre a postura do *indivíduo-fora-do-mundo* e a segunda categoria que completa o dualismo em questão: o *indivíduo-no-mundo*. Concepção típica das sociedades ocidentais modernas, a postura do indivíduo em relação ao mundo assume grau de suficiência pelo critério da ‘vontade própria’, e é essa proeminência da vontade do indivíduo que lhe confere integralidade na vida social e gera igualdades do status primordial do homem perante os demais – seus semelhantes/iguais.

Ainda segundo Dumont¹, a partir do momento em que o imperador Constantino (272-337) adere ao Cristianismo e, em seguida, quando a cristandade se introduz

¹ Id., *ibid.*, p. 59

como um projeto político de governança no mundo, uma nova moralidade, própria ao indivíduo, começa a ser desenvolvida em rompimento à hierarquização de outrora, fundamentando-se no *igual*. O indivíduo passa a se reconhecer como imagem de Deus no mundo, o que reafirma o sentido da *reunião* de todos e cada um no Cristo, donde o subjetivismo próprio a essa nova doutrina veio bem a calhar aos ideais que então se inauguravam: a “transição do extramundano ao intramundano”, a “encarnação do Valor”. Tal mudança ideológica é o gérmen de formação do indivíduo moderno, sobre o qual voltamos a destacar o forte peso da igualdade como uma nova tônica relacional.

A ideologia moderna é, portanto, individualista. A modernidade subverte o primado da tradição classicista (do latim *traditio,ónis*, que quer dizer entrega, transmissão) nas relações entre os homens e entre os homens e as coisas, daí a subversão do olhar do mundano como obstáculo à realização humana no divino; tal visão é convertida na afirmação do homem no mundo como imagem e semelhança de Deus, o que, para Dumont, significa um marco da trajetória moderna, uma vez que essa nova práxis passa a ser desempenhada com vistas à realização do homem no mundo, e não mais fora dele¹.

Falar em ‘condição’ humana supõe uma determinação natural inescapável. A combinação entre religião e natureza foi também aventada por Rousseau. Em *Emile*, Rousseau prega, entre outras coisas, a noção de uma religião natural, que prescindiria das instituições religiosas, o que foi à época considerado injúria blasfematória e ocasionou sua expulsão do solo francês, bem como de sua pátria genebrina. Por essa

¹ O mundo posterior passa a ser considerado a partir da nossa atitude neste mundo, uma vez que o misticismo religioso não se faz necessariamente menos presente no mundo dessacralizado.

e outras razões, Rousseau foi considerado um dos grandes inspiradores da Revolução Francesa, apesar de ter falecido uma década antes do fatídico 1888,

Marco histórico da entrada na modernidade política, a Revolução Francesa é exemplar ao realizar o rompimento com a tradição monárquica e alçar o ‘povo’ da condição de súdito à de soberano, e tal processo só foi possível por ter-se combinado ao novo paradigma axiológico que funda uma noção essencial de igualdade entre homens. Antes desprezada, a vontade de ação individual é agora valorizada como afirmação do humano, o que marca a definitiva implicação do homem no mundo terreno e intensifica o fenômeno do individualismo.

Dentre as demais mudanças trazidas pelo advento da Modernidade no âmbito social e político, cumpre apontar a centralização do Estado e seu deslizamento pelas mais diversas esferas da vida social, assim como pela vida privada; a instituição de uma moral fortemente controladora e forte vigilância perpetrada sob os indivíduos, e por outro lado, a brecha fendida pela oferta de novas ferramentas de comunicação cultural e ideológica: a divulgação da leitura, o que contribuiu para o desvencilhamento das antigas amarras de representação da subjetividade. Não por acaso, o XVIII – século das ‘Luzes’ – foi o detonador da sensibilidade, que passa a ser a grande questão presente na produção estética e filosófica do momento.¹ É em meio a tais mudanças que o romance encontra terreno favorável para se estabelecer, ainda que inicialmente às margens do cânone da grande literatura da época: “Esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do

¹ O processo de emergência da sensibilidade no século é questão questão bem mais complexa, que demanda uma reflexão que não caberá neste estudo.

cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma”.¹

Se, na “experiência do mundo desencantado” encontra-se o “início do romance”, o principal elemento desse gênero continua sendo a possibilidade de dominar artisticamente a mera existência², donde ele ser “a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma (...)”³.

Linhagens de formação do romance

O século XVIII marca de maneira incontestável a primeira grande safra de exemplares da forma literária que se afamou progressivamente pelos séculos seguintes sob a classificação de romance, podendo ser, assim, considerado o século de surgimento do gênero. Grande parte da crítica literária contemporânea, porém, atribui à Inglaterra e França o crédito pela principal contribuição à formação do romance – muito embora o *Don Quixote* (1605, 1615) seja considerado o primeiro exemplar notável do gênero –, uma vez que a Espanha tarda em dar seguimento à produção romanesca.⁴

¹ LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. op. cit. p.104. Note-se, porém, que o mundo moderno não é, por isso, menos cristão, como bem explica Dumont ao expor a intrincada relação positiva entre termos contraditórios e convergentes: laicismo e misticismo convergentes (ver nota 2, p.21).

² ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2003. p.55.

³ LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. op. cit. p.91.

⁴ VASCONCELOS, Sandra Guardini. “Introdução Crítica”. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FAPESP, 2007.

Também os baluartes do discurso classicista hoje arrogam a denominação de romance às grandes obras da literatura grega, dada a inversão do status do gênero após o século XIX, período mais significativo da produção romanesca, quando o público francês – inicialmente – conhece obras como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert ou *La Comédie humaine*, de Honoré de Balzac. Este último romance, exemplo do que passou a ser chamado *roman-fleuve*, ilustra a avidez do público de então pelo gênero literário em voga, quando uma mesma obra se desenvolvia longamente em tramas diversas que ocupavam o enredo ao longo de diversos volumes, tamanha era a demanda do público pelas obras divulgadas. Por essa mesma razão, tal modalidade do gênero é frequentemente referida como quadro dos valores e costumes da sociedade da época.

É sabida a importância que tem hoje o romance como forma literária, mas não foi sempre assim. Preconceito social e rechaço moral foram, por muito tempo, a tônica da recepção ao gênero, acusado de subversivo ou inútil por seus detratores, razão pela qual o romance nasce como “gênero bastardo”¹, aliado do que era o rol da grande literatura da época. A justificativa do romance aceita contemporaneamente – a “validade em si mesma da mimese e do livre jogo da fantasia criadora”² – era sufocada pela premência na habilitação do gênero, que então se valia da fundamentação moral para disputar legitimidade – a tríade “divertir-edificar-instruir”, como nos lembra Candido. Partindo desse momento, é fácil acompanhar o forte teor ideológico que se impunha sobre o romance como tentativa de conciliação das formas do novo e do velho: um formato ainda recente aliado a um conteúdo moral vetusto. O resultado foi

¹ VASCONCELOS, S. G. op. cit.

² CANDIDO, Antonio. “Timidez do Romance: estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII”. Alfa, Marília, n. 18/19, 1973.

um certo modelo de romance apoiado na “alegoria” da “pílula dourada ou do remédio adoçado”, assunto que voltaremos a explorar adiante. A disseminação do que Candido chama de “ficção alegórica” é o atestado da “timidez do romance” nos séculos iniciais de seu surgimento.

Considero *alegórico* o modo que pressupõe a *tradução* da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas a um sistema ideológico. Uma vez traduzido, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele. Está visto, portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros modos de ocultação de sentido, como o simbólico¹.

Diante disso, é importante notar os desafios que o período impunha à habilitação dessa forma literária que foi paulatinamente ganhando a aceitação do grande público, de modo a lograr popularidade igual à que se deu com *La Nouvelle Héloïse* – obra rousseuniana mais lida de seu século. Começemos pela peculiar correlação entre mundo social e vida literária, crucial à compreensão do romance do século, e de seu legado posterior.

A aventura romanesca de Rousseau não rompeu com a ‘timidez’ instaurada desde o século anterior, por mais que também mereça ser apreciado por seu valor estético e criativo, para se restringir ao nosso campo dominante de análise. Se, para Rousseau, o romance precisava de uma justificação pela utilidade (como veremos adiante), é notável como seu exemplar contempla variadas lições cujos ensinamentos foram romanceados a fim atingir um propósito concordante com a justificativa. A obra por vezes se assemelha a um compêndio farmacológico dos ingredientes necessários à cura do cidadão, como se o Rousseau botânico buscasse no próprio veneno que o romance representava o gérmen do antídoto que reverteresse os males que o homem

¹ CANDIDO, A. op. Cit. 1973, p. 65.

causara a si mesmo ao longo dos tempos: uma espécie de “emplastro Rousseau”. O próprio autor iria recomenda-lo à princesa de Talmont, viúva polonesa que amargurava a perda do príncipe da Maison de Bouillon, a fim de que o exemplo de superação do casal valaisiano, protagonistas da obra, pudesse ajuda-la a se recompor.

Prega-se acerca da boa alimentação, da religião, do matrimônio, da diferença moral entre os sexos, da boa habitação, da caridade, das não razões do suicídio, do luxo e da frugalidade, da educação dos filhos, da festa, da paixão, do amor, da amizade etc. Tal caráter edificador, contudo, pareceu, de fato, ganhar ares de alegoria aos olhos do público que efusivamente o acolheu, uma vez que o sucesso de recepção do romance não acompanhou o sucesso da intenção anunciada. Se a historiografia nos impressiona com anedotas da sensação que a obra causou à época¹, não há indícios que nos façam entrever a regeneração moral do homem após a leitura do romance, tal como Rousseau ansiava – muito embora nenhum leitor permaneça incólume após defrontar-se com alguma de suas obras.

Vocação realista

Ao elucidar as “relações constantes entre as características literárias dos romances e as da sociedade em que começou a florescer”, Ian Watt² refaz o percurso

¹ O próprio Rousseau nos conta no livro XI de suas *Confissões* que a mesma princesa de Talmont recebeu um dos exemplares da obra e iniciou a leitura enquanto aguardava que lhe preparassem os cavalos para dirigi-la ao baile de Ópera. Sem poder interromper a leitura malgrado os alertas dos empregados quanto ao correr das horas, ordena que guardem os cavalos e continua a leitura madrugada adentro.

² WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London, England. University of California Press, 1957. p. 6.

que resultou na aparição coetânea e não casual dos três primeiros romancistas ingleses: Richardson, Fielding e Defoe.

Pode-se dizer que há uma semelhança de perspectiva entre o romance inglês e o romance francês, que se dizia constituir como produto de uma análise de vida mais desapassionada e científica do que se tentara antes. Na França, é Rousseau um dos nomes que, muito embora partilhasse da premissa clássica segundo a qual a completude da Natureza “constitui um repertório definitivo da experiência humana”, inovou no caráter do gênero, dando novo vigor à tendência iniciada com o Renascimento por substituir a tradição coletiva pela experiência individual como “árbitro decisivo da realidade”, enquanto rejeitava a remissão aos “universais” e às “abstrações”¹ do exemplo, que era, por sua vez, o fundamento da definição do realismo na filosofia. Diferente do realismo filosófico, o realismo literário – formal – aborda a definição dos objetivos e métodos do novo gênero através da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita, o que ao mesmo tempo mostra, segundo Watt, o viés filosófico no caráter do romance daquele país², deduzindo problemas epistemológicos a partir de questões de método e sistematização; um “tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Richardson e Defoe.”³

Além de combinar-se com o substrato elementar que faz emergir o romance, as implicações do realismo sob a forma literária permitem uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial definidos, daí ser

¹ Id. Ibid. p.11.

² Id. Ibid. p.16-7. “Filosoficamente a abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual”.

³ Id. Ibid. p.12.

possível situar a importância de romancistas como Richardson e Defoe pela “maneira completa e repentina com que deram vida ao realismo formal do romance”.¹

Se havia antes uma “tendência geral” de conformação das formas literárias às “práticas tradicionais”, o romance inaugura uma “reorientação” individualista que surgia com a modernidade. Nesse movimento, o realismo aparece como o componente de berço do romance no século XVIII, buscando retratar a vida tal qual ela se apresentava.² Livre de convenções formais, o romance deduziu daí “o preço de seu realismo”, o que lhe faz assumir aspecto “amorfo”.³ É notável o uso de enredos pouco tradicionais, como se verifica na narrativa autobiográfica e seu foco na experiência do indivíduo, recurso igualmente inovado por Rousseau no gênero confissão.

Essa articulação entre filosofia e forma literária recorrente no romance do século XVIII e absolutamente marcante em Rousseau já supõe, segundo Lukács, um nível anterior de diferenciação do indivíduo em relação à sociedade que, ao mesmo tempo, fazia-se cada vez menos homogênea, como era então a narrativa épica⁴, por exemplo: “a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior”⁵.

¹ Id. Ibid. p.33. “The historical importance of Defoe and Richardson therefore primarily depends on the suddenness and completeness with which they brought into being what may be regarded as the lowest common denominator of the novel genre as a whole, its formal realism.”

² Id. Ibid. p. 9-10.

³ Id. Ibid. p.12. (“The poverty of the novel's formal conventions would seem to be the price it must pay for its realism” Id. Ibid. p.14)

⁴ LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Op. cit. p.29. “[na epopeia há] um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade”.

⁵ Id. Ibid., p.25-6.

Dessa cisão, o novo homem é engendrado sob as marcas do também Novo Mundo, onde, como consequência, “o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como exigência infinita num céu imaginário do dever-ser”¹.

Essa realidade será o ponto de partida da crítica que Rousseau apresenta em seu romance, também perceptível na unidade de sua obra. Sem que trabalhe para reaver a ordem anterior do mundo clássico, Rousseau busca, antes, regenerar a sociedade através do modelo de cidadão que idealiza conforme as bases de existência do objeto de seu romance – o homem moderno –, numa operação às avessas da crítica que anteriormente destinara à obra de literatura no *Primeiro Discurso*. O principal alvo de sua crítica será, exatamente, o mundo das aparências como um valor que alastra consequências nefastas à vida do indivíduo em si e diante da sociedade.

Interessa-nos já observar, porém, a concatenação que Rousseau enxerga entre forma literária e intenção pedagógica, sem que tenha incorrido no prejuízo da obra artística. É o que se dá através do romance de tipo epistolar.

A sedução das cartas

O texto escrito em carta, pensado enquanto gênero literário, remonta ao surgimento da própria literatura. Mesmo com seu desenvolvimento, a produção epistolográfica só assume o status definitivo de romance quando se combina às

¹ Id. Ibid. p34.

condições históricas mencionadas acima, de modo a legar um importante repertório à própria formação do romance.

Em *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, encontramos, desde o título, uma referência direta à célebre obra da epistolografia clássica: *A Correspondência de Abelardo e Heloísa*. A temática das duas obras é muito semelhante, embora difiram no tratamento moral dado ao desfecho da trama. A tensão comum presente em ambas as obras expressa-se pela rejeição do espírito e do mundo; instinto e pensamento mostram-se incompatíveis.

Vale notar como a incontestável influência da *Correspondência de Abelardo e Heloísa* sobre o gênero que floresce nos séculos XVII e XVIII não determina apenas uma fórmula narrativa, mas também lhe associa um tema, o que se transforma de maneira bastante característica ao longo dos séculos, enquanto o romance por cartas amadurece. A noção de “tema” é aqui referida ao sentido que dela faz uso Northrop Frye¹, onde o tema revela-se pela percepção continuada dos “incidentes” da trama de uma obra de ficção segundo uma orientação proposta pelo autor quanto à abordagem pretendida.

Como uma obra que já se denomina por correlação, o parentesco primeiro entre *A Nova Heloísa* e *A Correspondência de Abelardo e Héloïse* encontra-se no modo como os dois amantes vivem o amor quando a separação é inevitável, bem como nos conflitos que religião impõe aos dilemas da vida amorosa de ambos os casais. Além disso, a personagem feminina é a força centrípeta das qualidades dos atores que impulsionam a narrativa. É curioso observar o entrosamento de algumas características literárias de várias fases da subjetividade nas artes, expressa pela

¹ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. - four essays. Penguin, 1990.

aparição e recorrência de temas comuns em épocas distintas. Embora o século de Abelardo traga o primeiro registro da expressão 'moderno', tendo cunhado o termo, a problemática da narrativa na *Correspondência* se compara às tensões surgidas séculos adiantes no romance na modernidade.

A *Correspondência* passa do registro missivista ao de obra literária, sendo em geral referida como 'literatura lendária', uma vez que a história dos dois amantes marcou homens e gerações, sendo até hoje conhecida pelo seu legado ao imaginário do romanesco. No entanto, da prosa romanesca na Idade Média, constatamos que seus "embriões" nem sempre "satisfizeram o romance enquanto composição composicional" (sic), mas sem dúvida marcaram gêneros.¹

A forma epistolar seguramente marcou o modo de composição inaugural do romance, primeiro na Inglaterra, com *Pamela or Virtue Rewarded* (1740), de Samuel Richardson, e depois na França com *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau. Vários estudos ressaltam a profusão de exemplares do romance por cartas antes de 1740², mas é forçoso admitir o quão importante se faz a publicação de *Pamela* para o consolidação da forma epistolar nos anos seguintes.³ Rousseau era um grande admirador de Richardson, sendo fácil observar os aspectos que ele herda deste último, sobretudo no que diz respeito à defesa irrestrita da virtude da personagem feminina como paradigma de correção moral em uma sociedade. "Virtude" e "virtuosa" são termos que fazem parte do jargão literário em ambos os autores. Enquanto em *Clarissa* (1748) Richardson condena sua protagonista à amargura por ter abandonado

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 6a Edição, São Paulo: Hucitec Ed., 2010, p. 168.

² DAY, Robert Adam. *Told in Letters: Epistolary fiction before Richardson*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.

³ BRAY, Joe. *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*. Routledge, 2003, p.29.

a casa do pai¹, Rousseau pinta a mais perfeita consagração da instituição familiar ao preferir a versão da filha que descobre a felicidade moral como resultado de sua obediência aos princípios e sentimentos que a determinação paterna lhe obrigam.

Mikhail Bakhtin² incluirá Richardson e Rousseau na mesma linhagem estilística do que ele chama de “romance barroco” e sua ramificação no “romance patético psicológico” dos séculos XVII-XVIII, sendo a forma epistolar mencionada como uma das principais expressões nesse registro. Ao destacar seu “grande significado estilístico”, Bakhtin aponta vínculos entre o “romance psicológico sentimental” e o “patético amoroso-epistolar”, de maneira que o elemento de tal designação se apresenta como um momento secundário de “seu patos polêmico-apologético”.

O discurso patético se modifica no romance psicológico-sentimental: ele se torna patético intimamente e, perdendo as vastas escalas políticas e históricas próprias do romance barroco, une-se a uma didática moral corrente que satisfaz a estreita esfera da vida familiar. Torna-se um patético de câmara. Nesse sentido também se alteram as inter-relações da linguagem romanesca com o plurilinguismo; elas tornam-se mais corpóreas e diretas e aparecem em primeiro plano os gêneros puramente familiares: cartas, diários, conversas cotidianas.³

O traço familiar presente em tal discurso será, portanto, a concretização do didatismo que aprofunda um certo caráter realista do romance como valorização da pretensa verdade do discurso imediato, de modo que essa proximidade entre discurso

¹ “On demandait à Richardson pourquoi il avait rendu Clarisse si malheureuse: C’est, répondit-il, *parce que je n’ai jamais pu lui pardonner d’avoir quitté la Maison de son père*” (BRUSSELS. “Quelques réflexions sur le but moral de *Delphine*” *apud* KEYMER, Tom. *Richardson’s Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Cambridge University Press. 1992. p. 121-122.)

² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.188

³ Id. *Ibid.*, p.189.

e objeto participa da realização de uma linguagem concernente aos propósitos pedagógicos do autor¹.

O romance patético-sentimental está por toda parte ligado à mudança substancial da linguagem literária no sentido de sua aproximação com a linguagem falada. Mas aqui essa linguagem se ordena e se normaliza segundo o ponto de vista da categoria da literaturidade, ela se transforma na única linguagem da expressão direta das intenções do autor, e não numa das linguagens do plurilinguismo que orquestram essas intenções. (...) Ela se [apresenta] como uma linguagem única e autêntica da literatura e da vida, adequada às intenções verdadeiras e à expressão humana autêntica”²

Similarmente ao que afirma Keymer a respeito de Richardson, a técnica epistolar de Rousseau é, por vezes, “nada mais que um atalho ao imediatismo dramático e psicológico”, ao ponto de ser possível afirmar que sua composição epistolar “carece de epistolografia”³, no sentido em que as cartas em Rousseau são amiúde veiculadas como forma de apresentação de reflexões morais, relegando a ação a segundo plano, ou mesmo a um plano ausente.

No caso de Rousseau, sua crítica à representação – toda ela – já havia sido largamente veiculada nas obras político-filosóficas que ganharam notável repercussão à época, de modo que o autor tinha claro que seu público leitor fatalmente

¹ Ao argumento pedagógico como justificação do romance de então cabem suspeitas. Há críticos que consideram que antes de ser um alerta à má conduta ilustrada na narrativa, o romance epistolar opera um remodelamento dos afetos do leitor, que em geral empresta sua simpatia mesmo a um vilão quando direcionadamente retratado. É possível fazer semelhante avaliação em Rousseau e suspeitar de uma justificativa despistada pelo autor, o que implicaria em uma direção distinta deste trabalho. Nossa proposta primordial, antes, é tomar de empréstimo as lentes do autor a fim de extrair sua teoria literária.

² Id. Ibid., p.189.

³ ALTMAN *apud* KEYMER, T. *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit, p. 18.

estabeleceria conexões entre uma e outra obra. O obstinado esforço na obra por convencer o leitor de que a ‘linguagem do coração’ era a prova de um escrita transparente impedia o autor de enxergar os artifícios da representação, travestidos mas sempre presentes em sua obra.

A aflição de ter-se dedicado a realizar e propagar algo que poderia ser alvo das piores reprovações morais impedia Rousseau de explorar as “possibilidades disruptivas” da forma romanesca, o que excluiu aspectos do romance do conjunto de farsas que Rousseau se empenhou por desvelar: a farsa da ausência da representação literária ou ‘ilusão mimética’, imanentes à natureza da linguagem. As limitações do genebrino em enxergar os diversos mecanismos de representação literária da carta fizeram de partes de seu romance uma defesa metalinguística do gênero epistolar. A própria obra apresenta os elementos da teoria do romance de Rousseau, na qual o “Segundo Prefácio” aparece como núcleo dessa teoria, cujos conceitos são ilustrados no corpo do romance.

Cumplicidade literária

Se considerarmos a difusão do romance epistolar ao longo do século das Luzes, veremos que o sucesso do gênero é em grande parte devido à narrativa peculiar e sem a mediação que põe a ação no passado, proporcionando ao leitor o acesso à “situação atual” das personagens. Este aspecto é bastante significativo se quisermos entender a preferência do gênero por Rousseau, crítico das representações que mediam uma comunicação que ele deseja imediata. O romance epistolar, portanto, seria a forma mais adequada às intenções de um filósofo romancista.

Suspendemos aqui as críticas cabíveis e já apresentadas a respeito do artifício que tal postulado carrega, a fim de buscar penetrar no ponto de vista do autor e averiguar o que estaria por trás da escrita do romance. Por se tratar de uma obra “sinfônica”¹, o gênero permite um “entrecruzamento de vozes que registram o dia-a-dia da vida do coração”², e encurta a lacuna de distonia também no tempo do romance. O estreitamento da mediação narrativa dá ao romance a temporalidade dramática necessária para mergulhar o leitor nas paixões das personagens ao tempo em estas vivenciam a ação.

A narrativa em primeira pessoa confere ao texto um de seus elementos de força, e o papel do confidente (Claire e Milorde Edouard) será crucial para a interlocução presente nas cartas: os diálogos íntimos tornam a cena mais atraente ao leitor, ao tempo em que descreve e dinamiza a narrativa. A relação amorosa apresentada em registro epistolar ambiciona desvelar o humano imediato das personagens – que a vida em sociedade recorrentemente oculta –, ao tempo em que busca mobiliza a comoção do leitor. O ponto de vista, que no quadro clássico é dado de forma una e simultânea, é substituído, no romance, pela diversidade do foco cambiante e múltiplo. Tal recurso, que Laurent Versini³ chama de ‘multiplicidade sucessiva’, é intensificado no romance epistolar. O herói puro e inocente, segundo o mesmo autor, é uma espécie de tábula rasa das exaustivas experimentações do XVIII, o que legitimava o caráter científico dos experimentos de então.

¹ ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*. Paris: Nizet, 1974, p.78.

² MATOS, Franklin, *A cadeia Secreta*. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p.92.

³ VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

O romance de cartas desempenhava também um papel bastante sedutor como janela de acesso à intimidade do outro, recurso que permite assistir de perto a muitas mudanças importantes na esfera privada operadas nos últimos séculos.

Além da aplicação estrutural da forma literária em questão, as cartas perfazem um gênero apropriado ao estilo arrebatado, em primeira pessoa, e à expressão acerca do obstáculo da ausência que alimenta o casal de amantes.¹

Se considerarmos a experiência do gênero pela perspectiva do leitor, veremos que o acesso ao segredo das cartas reunidas numa sequência narrativa lógica proporciona uma “intensidade até então inédita”, como bem considera Ian Watt²: “o emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação”. É a técnica do *close-up* praticada de modo a proporcionar ao leitor a peculiar experiência da partilha do clandestino, implicando-o como cúmplice, o que municia o romancista de recursos para criar uma nova dimensão de representação da realidade pela apresentação da realidade do sentimento.

¹ “Uma vez que a ausência me frustra, que pelo menos a afetuosa linguagem de uma carta me traga tua doce imagem!”, já dizia a irmã Heloísa em uma de suas cartas a Abelardo (ABELARDO, Pedro. *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. São Paulo: Martins fontes, 1989. pp 98-9). Um dos pontos-chaves de paralelismo entre as *Correspondências de Abelardo e Heloísa* e *La Nouvelle Héloïse* reside na temática do amor-paixão-ternura. Abelardo tem a tarefa de transformar o amor de Heloísa, assim como Julie pretendia “curar” seu amigo: é a ideia de que, em substituição ao prazer, a ternura seja um laço mais forte e inviolável ao se fundar um sentimento aprendido.

² WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Op. cit. p.24. “Richardson's use of the letter form also induced in the reader a continual sense of actual participation in the action which was until then unparalleled in its completeness and intensity. He knew, as he wrote in the 'Preface' to *Clarissa*, that it was 'Critical situations (...) with what may be called *instantaneous* descriptions and reflections' that engaged the attention best; and in many scenes the pace of the narrative was slowed down by minute description to something very near that of actual experience. In these scenes Richardson 'achieved for the novel what D. W. Griffith's technique of the 'close-up' did for the film: added a new dimension to the representation of reality.”

Nessa perspectiva, a escrita epistolar seria uma forma de “colapsar o espaço entre o dizer e o dito”¹. Não obstante, tomar a carta por escrita transparente é uma consideração que só pode ser feita quando em vista de penetrar os mecanismos de pensamento do autor, assumindo sua postura filosófica, ou, como diz Malvin Zirker, em prol do ideal da arte romanesca.

we must accept his convention for the letter; if we insist on retaining our real-life expectations for letter, we inevitably find that even (...) good characters are calculators. (...) [we must] grant the unrealistic theory about letters for the purposes of the novelistic art”².

Estética dialógica

As reflexões filosóficas em *La Nouvelle Héloïse* se alternam ao próprio trabalho descritivo do romance³, imprimindo um caráter peculiar que intenta contribuir para purificar a moral do tempo, enquanto se empenham em atrair a atenção do leitor. As diferentes seções do romance (paixão e separação e a virtude triunfante), narradas sempre segundo uma perspectiva edificadora, são plasmadas em meio a uma proliferação de digressões filosóficas, políticas e morais que, sem comprometer a unidade da obra, conferem um caráter enciclopédico ao romance.

A estética da conversação transparece no diálogo das cartas pelo talento de imprimir caráter universal às coisas mais comuns. É assim que Rousseau atravessa

¹ WATT, Ian. *Rise of the Novel*. Op. Cit. p. 32.

² ZIRKER, Malvin. *The Familiar Letter in the Eighteenth Century* apud KEYMER, Tom. *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit, p. 18-19.

³ Note-se que as descrições presentes no romance filosófico epistolar também compõem o fio argumentativo do ensinamento moral ali ilustrado, efeito que se verifica, sobretudo, pela constante adjetivação valorativa dos objetos de cada cena representada.

temas que vão desde botânica a festas populares na Suíça ou a descrições das montanhas valaisianas. No entanto, o deslocamento do lugar dessa universalidade exposta na forma do romance, e não mais em narrativas épicas da literatura clássica, tal qual tradição anterior, acaba atingindo a própria identidade do leitor visado por Rousseau, cujo modelo também não será o leitor universal da estética clássica, mas o leitor solitário, preservado do mundo da opinião¹, tal como se deu, de forma constitutiva ao surgimento do romance, sobre o caráter do público leitor do gênero que, não à toa, então se inaugurava.

A escolha da forma epistolar – escolha que implica na aceitação de sua tradição –, veio a calhar à tentativa de Rousseau em ilustrar com mais precisão a aplicação de seu pensamento. A simples recusa da figura de um narrador clássico em favor da tentativa de não-representação da ação, do transporte constantemente atualizado ao presente do acontecimento, seria, nessa visão, suficiente para evadir do olhar sobre os homens o modo como eles querem mostrar-se, restando apenas aquilo que realmente define sua essência, o que, pela metaforização do imediato da natureza na literatura, dispensaria a pregação dos ensinamentos de Julie. Não é gratuito, por exemplo, o entusiasmo de Rousseau ao ler *Clarissa* (1748), romance epistolar inglês que similarmente narra a história de uma jovem de virtude inquebrantável mesmo quando em face das piores ameaças dos vícios.

Forma e temática se combinam de maneira estrutural no romance epistolar rousseauiano, sendo a “forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo”². A

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. Op. Cit.

² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.59.

justificação do romance teria, assim, sua justificação última na figura do indivíduo e na sua forma de ver o mundo a partir da leitura.

Montesquieu, inovador do gênero, sintetiza a defesa do romance de cartas de modo exemplar: “não considere que devesse recorrer aos arrazoados muito abstratos. Com certas verdades, não basta persuadir; é preciso, além disso, *fazer sentir*. Tais são as verdades morais”¹. Franklin de Matos considera que as *Cartas Persas* estão na origem de duas tendências do romance filosófico, e consagraram a forma epistolar (polifônica) e o tipo literário do viajante longínquo de olhar isento de preconceitos – que “vê pelos olhos do outro”. Tal procedimento aparece e se celebra no conto “O Ingênuo” de Voltaire, e se repete na narrativa de Diderot ao retratar a filha bastarda que é despojada de seu lar para forçosamente habitar um convento. Em *La Religieuse*, Diderot utiliza-se da mesma proposta estética do conto filosófico voltairiano: a técnica do *dépaysement*, ou “transplantação instantânea das personagens para uma realidade estranha, e que é preciso a todo preço assimilar”²

Técnica, objeto, forma e conteúdo se comunicam no romance, de modo que a obra pode ser considerada parte do conjunto de grandes clássicos da literatura mundial, para além da riqueza dos aspectos sociais e filosóficos que apresenta.

¹ MONTESQUIEU *apud* MATOS, Franklin, *A cadeia Secreta*. p.35 (grifo nosso).

² DIDIER, Béatrice *apud* MATOS, Franklin, *A cadeia Secreta*. p.128

CAPÍTULO 2 – Rousseau, o romance e o romancista

“É preciso se inquietar diante desses recortes ou agrupamentos de que adquirimos a familiaridade. Podemos admitir, tais quais, a distinção dos grandes tipos de discursos, ou as formas ou gêneros que opõem umas às outras a ciência, a literatura, a filosofia, a religião, a ficção etc..., e que delas fazem espécies de grandes individualidades históricas?”

Michel Foucault

A respeito do que identifica um bom livro como um clássico, Ítalo Calvino¹ afirma: “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe”, ou ainda, “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”. Não há dúvidas de que *La Nouvelle Héloïse* se inclui nesse grupo. Se há algo de inequívoco a dizer sobre a obra é que ela já rendeu toda sorte de críticas e análises, sendo certo, contudo, que permanece inexaurível.

Jean-Jacques Rousseau nasceu, trezentos anos atrás, em um século que lhe rendeu o destino dos incompreendidos, tendo passado da glória à rejeição pública² sem, entretanto, jamais cair no ostracismo.

¹ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

² Movimento que Rousseau não recebia sem surpresa, tenha ela sido sincera ou não, como protestam alguns. Rousseau dizia crer, por exemplo, que seu primeiro *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) só poderia galvanizar a antipatia da Academia de Dijon, que é deslegitimada na crítica do discurso. O trabalho acaba vencedor do concurso promovido pela academia, que confere um prêmio ao autor; *La*

Escritor prolífero, Rousseau faz da literatura sua resposta às grandes inquietações que experimenta, o que o levou a legar uma vasta obra de leitura profícua a estudiosos de diversos campos do saber, e mesmo ao leitor comum, livre ambições a alcançar a glória pelo saber dos livros, como diria o filósofo genebrino na crítica que ficou notória no *Primeiro Discurso*. Era este o tipo de leitor que Rousseau mais prezava: o cidadão comum, dotado de espírito e sensibilidade que o habilitariam a “ler no coração dos homens”, qualidade considerada a mais preciosa do Homem, que certamente faria o autor dispensar os diversos epítetos que ganhou em função do ecletismo de sua obra (o botânico, o geômetra, o músico, o filósofo, o político, o romancista etc).

Embora nos detenhamos aos aspectos vinculados à estética de composição do romance, tentamos evitar o caminho dos que enxergam uma oposição definitiva entre os textos romanescos e os textos políticos do autor, já que tal oposição nos parece bem mais formal do que objetiva. Quando Michel Launay¹ cita, como exemplo dessa oposição, a seguinte passagem do “Segundo Prefácio”:

N. A la tête d'un livre d'amour on lira ces mots: *Par Jean-Jacques Rousseau, Citoyen de Genève!*

Nouvelle Héloïse lhe parecia impróprio para agradar o público de Paris, e bem mais alinhado ao perfil do virtuoso cidadão de Genebra: o romance vira uma febre entre os parisienses e é rechaçado na capital suíça; O *Émile* (1762) apenas repetia, segundo ele, ideias já anteriormente publicadas no *Contrat Social* (1762), no primeiro *Discours* e em *La Nouvelle Héloïse*. A obra é queimada publicamente e Rousseau expulso da França, sendo considerado *persona non grata* também em Genebra, o que o leva a refugiar-se na Inglaterra. “la *Nouvelle Héloïse* parut encore avec la même facilité, j'ose dire avec "le même applaudissement; et, ce qui semble presque incroyable, la profession de foi de cette même Héloïse mourante est exactement la même que celle du vicaire savoyard. Tout ce qu'il y a de hardi dans le *Contrat social* étoit auparavant dans le *Discours sur l'Inégalité*; tout ce qu'il y a de hardi dans l'*Emile* étoit auparavant dans la *Julie*.” (O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 407; trad. bras p. 369).

¹ LAUNAY, Michel. “Introduction” in *La Nouvelle Héloïse*. Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. XIV.

R. Citoyen de Genève? Non, pas cela. Je ne profane point le nom de ma patrie; je ne le mets qu'aux écrits que je crois pouvoir lui faire honneur¹

acreditamos ver aí bem mais uma das muitas frases de efeito típicas da retórica rousseauiana do que uma real distinção da qualidade pelo caráter do texto, muito embora a classificação do romanesco na obra de Rousseau tenha servido como tentativa de esvaziar qualquer valor objetivo de sua obra.²

Se, por um lado, não se pode perder de vista a interação necessária dos textos que compõem a totalidade da obra de Rousseau, a análise de todos os vínculos que estabelecem essa totalidade demandaria um esforço hercúleo e vão, além de fatalmente esbarrar no debate já estéril das famosas contradições insolúveis que sua obra encerra. O próprio Launay reconhece a limitação de se enxergar *La Nouvelle Héloïse* como um romance puro e simples, uma vez que é indispensável considerar o quão intrincado é o conteúdo moral, social, político e religioso do pensamento exposto no romance.

(...) il est impossible de dissocier les trois aspects de la réforme morale, religieuse et politique à laquelle Rousseau voulait travailler ensemble de ses oeuvres. C'est sur le tronc commun constitué par l'alliance de la vertu et de la sensibilité qui poussèrent les branches religieuses aussi biens que sociales et politiques du roman.³

¹ Id. ibid., também em O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, "Seconde Préface", p. 27; trad. bras. p. 38-39.

² LECERCLE, J. L. *Rousseau et l'art du Roman*. Paris, Colin, 1969. p.5

³ LAUNAY, Michel., op. cit. p. XV.

O romance

A transparência do sentimento amoroso e a constituição de um amigo-amante íntegro, regido por valores de virtude e moral, são alguns dos grandes temas que centralizam as demais questões presentes no enredo de *La Nouvelle Héloïse*. Há, desse modo, uma íntima ligação entre ética e estética do romance: o romance de cartas, graças ao diálogo permanente que institui entre as personagens – que poderiam ser vistas, todas elas, e em graus diversos, como representantes do autor – oferece ao homem, que já sentia acumular sobre si as incompreensões de sua relação com os demais, um modo excepcional de fazer aparecer concomitantemente aspectos da sensibilidade e do raciocínio do autor.¹

O romanesco, em Rousseau, guarda intrínsecas relações com o plurilinguismo na literatura, com a linguagem sentimental do discurso que incrementa à dicção do autor uma vasta diversidade de registros linguísticos, sempre voltados a despertar pela sensibilidade as qualidades que Rousseau julga dignificantes do homem/cidadão. Como estas qualidades estão na retaguarda do princípio do sentimento, o romance rousseauiano fará de tal princípio seu traço característico, cujo efeito fez render diferentes leituras ao longo dos séculos – muito mais do que o próprio Rousseau desejaria, como veremos adiante.

Bakhtin² menciona o romance de Rousseau como um dos exemplos do que ele chama de “o romance psicológico-sentimental, [que] está geneticamente ligado à correspondência incisa no romance barroco, ao *patético amoroso-epistolar*.” Há uma reaparição da temática do conflito entre corpo e alma, entre desejo de satisfação

¹ Id. Ibid. p. XV.

² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.189.

erótica e moral casta religiosa, o que cria uma tensão barroca em pleno florescer da modernidade.

O discurso patético se modifica intimamente, perdendo as vastas escalas históricas próprias do romance barroco, e une-se a uma didática moral corrente que satisfaz a estreita esfera da vida familiar. (...) A didática desse patético sentimental torna-se concreta, aprofunda-se nos detalhes da vida cotidiana, das relações íntimas entre as pessoas e a vida interior dos indivíduos.

O romance barroco tem duas ramificações no seu desenvolvimento posterior: uma continua o momento histórico-aventuresco do romance barroco (...), a outra ramificação é o romance patético psicológico (principalmente epistolar) dos séculos XVII-XVIII (La Fayette, Rousseau, Richardson e outros).¹

O dilema inicial vivido pelo casal de protagonistas em torno do conflito entre virtude e paixões transparece no rebuscamento e na prolixidade do discurso das cartas – destino da transferência do desejo de realização erótica obstada pelo imperativo moral repressor que as personagens resolutamente acolhem, tornando-se dignas de lástima. Tal cenário confere um caráter inerentemente patético à trama, mormente sob as vistas do leitor moderno que então despontava.

O romance barroco é também chamado por Bakhtin de ‘romance de provação’, e caracterizado pela polaridade entre o chamado (físico) ao prazer e o chamado (moral) à renúncia do prazer, tendo contribuído para solidificar a histórica construção de uma moral vinculada à concepção religiosa que lastreou o processo de formação do indivíduo – o homem perante Deus como sua imagem e semelhança.

(...) a ideia de provação não possui relação com a formação do homem; em algumas de suas formas ela conhece a crise, a regeneração, mas não a

¹ Id. Ibid., p. 188.

evolução (...). Ela provem de um homem pronto e submete-o à provação segundo um ponto de vista ideal e também já pronto¹

A provação é o mecanismo de garantia da virtude que Rousseau tanto preza, sendo desejável até certo ponto a fim de atestar a integridade do caráter das personagens; e é também absolutamente essencial como motor da trama, que através dela extrai a tensão necessária à unidade de ação do romance, fazendo as vezes do dualismo entre heroísmo e vilania, comum nos romances da época. A experiência provacional, portanto, consagra o heroísmo do protagonista no romance, e sua aventura heroica corresponde ao ideal de nobreza inata do indivíduo ali prefigurado, sendo grande seu “significado estilístico” para a “história ulterior do romance”.²

A preocupação com as questões de plano, ordem e sequência do romance aparecem de forma primordial, dado que tais fatores dependem, em grande medida, da ‘significação espiritual’ que o romancista imprime na obra (significação a qual, ao fim de longa reflexão, Rousseau quis que fosse também ‘moral’ e ‘religiosa’). Seu romance partiria de um protesto contra a tirania da sociedade sobre o coração dos homens, deixando de ser somente uma exaltação do sentimento *tout court*.³

Entre ficção e realidade

“Les êtres réels nuisoient aux êtres imaginaires.

(...) j’étois maintenant délivré de tous ces obstacles:

je pouvois m’enforcer à mon gré dans le pays des chimères,

¹ Id. Ibid., p. 182.

² Id. Ibid., p. 182.

³ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. XXXVIII.

Como nos diz Bakhtin, “a realidade oposta à arte já é essencialmente estetizada: já é uma representação literária da realidade”. A oposição deve ser feita entre estética e realidade não estetizada, que se corporifica no conhecimento filosófico.¹ Como filósofo orientado à totalidade epistemológica do saber, Rousseau não pode evitar ser também um romancista. O genebrino tanto investe na aventura da ficção que tenta estende-la à autenticidade da obra, operando uma inversão de sua ficção em realidade – mais do que o contrário, ou seja, do que a influência de sua própria história no enredo –, o que ele busca realizar nos dois prefácios do romance. A sugestão da veracidade é, ainda aí, deslocada a uma atmosfera etérea e angelical, que permite a Rousseau jogar com as referências fantasiosas dos contos e fábulas do imaginário tradicional.

É pouco provável que, à época de sua publicação, o autor tenha iludido mais leitores do que lograria hoje iludir². Sobretudo depois de Freud, a pretensão de qualquer tipo de percurso imediato entre experiência e expressão soa no mínimo ingênua, quando se sabe que, já em seu nível mais elementar, a escrita é interposta por um signo adicional (a linguagem). No caso de Rousseau, entretanto, é importante compreendê-lo em meio ao desafio coetâneo de justificação do romance, adicionalmente às suas próprias críticas da representação. À mentalidade da época, havia um entendimento consensual de que o embargo moral era o maior desafio à

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p. 31.

² A expressão “iludir” diz respeito ao desejo típico a romancistas de querer dar vida à obra, superando o princípio da mera verossimilhança e co-fundindo arte e realidade.

habilitação do romance, ao que a noção de pureza intencional e potencial pedagógico foram emprestados ao gênero por suas qualidades dissuasivas.

A despeito das evidentes semelhanças entre vida e obra de Rousseau, foi sua vida que mais imitou a ficção, e não o contrário.¹

Quant à la vérité des faits, je déclare qu'ayant été plusieurs fois dans le pays des deux amans, je n'y ai jamais ouï parler du baron d'Étange, ni de sa fille, ni de M. d'Orbe, ni de milord Edouard Bomston, ni de M. de Wolmar; j'avertis encore que la topographie est grossièrement altérée en plusieurs endroits, soit pour mieux donner le change au lecteur, soit qu'en effet l'auteur n'en sût pas davantage. Voilà tout ce que je puis dire; que chacun pense comme il lui plaira.²

O esclarecimento acima só corrobora a intenção de confundir o leitor acerca da procedência da história. Rousseau espalha pistas contraditórias para criar uma atmosfera detetivesca sobre o romance, valendo-se de tais recursos para atrair interesse à obra, com a sugestão de que apresentava ali os dramas de sua própria intimidade. Ao mesmo tempo, ele também sugere ter pitado um quadro tão minucioso das personagens, que tal retrato poderia ser mesmo real, pouco importando de fato se a ficção corresponde à realidade. Tal é o teor do solilóquio que Rousseau compõe junto com seu interlocutor imaginário, crítico do romance no segundo prefácio. A insinuação de que a obra possa ser veraz, de tão verossímil, repete-se no livro V do *Emílio*, sobre o que se refere a seguinte passagem:

(...) l'histoire d'une fille si semblable à Sophie, que cette histoire pourroit être la sienne sans qu'on dût être surpris? Qu'on la croie véritable ou non, peu

¹ GUYON, Bernard. "Notes et Variantes". In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p.1346.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. "Préface", p.5; trad. bras p. 23.

importe; j'aurai, si l'on veut, raconté des fictions, mais j'aurai toujours expliqué ma méthode, et j'irais toujours à mes fins.¹

Não esqueçamos do fato de Rousseau ter sido figura célebre já em seu século, e que, ao publicar o romance, insinua que a história relata os eventos de suas próprias (des)aventuras, num esforço por se convencer de que dispensava a aprovação dos incapazes de “ler em seu coração”. *La Nouvelle Héloïse*, assim, exibiria a pintura do próprio Rousseau, identificado com o jovem Saint-Preux, como personagem impetuoso mas cujos erros eram honestos o bastante para coroa-lo de virtude.²

Rousseau se compara amiúde com o próprio Saint-Preux. O livro das *Confissões* descreve, por exemplo, o momento em que Rousseau regressa a Annency para junto de Mme de Warens. Nessa passagem, relativa ao ano de 1732, Rousseau se compara a Saint-Preux como a um terceiro, um ente dotado de vida e experiência próprias:

A peine parus-je aux yeux de madame de Warens que son air me rassura. (...) Il fut question de mon gîte. (...) Quand j'entendis que je coucherois dans la maison, j'eus peine à me contenir, et je vis porter mon petit paquet dans la chambre qui m'étoit destinée, à peu près comme Saint-Preux vit remiser sa chaise chez madame de Wolmar.³

Em momento distinto, Rousseau relembra o embaraço de Saint-Preux descrito na carta LI da primeira parte⁴, após um breve momento de embriaguez que lhe rende a eterna mácula de desonra impressa na memória do relato em lugar do fato: seu comportamento ébrio impingira uma “profanação”, um “ultraje”, uma “fatal

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 759; trad. bras. p.590.

² Embora desditoso, o destino de Saint-Preux assevera seu caráter virtuoso, pois serve de provação para apurar suas virtudes.

³ O.C. I, *Les Confessions*, III, p. 103-104.; ed. bras. p.97-98.

⁴ OC II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 51, p. 140-141; ed. bras p. 134.

intemperança”. A ressaca moral é descrita com adjetivos típicos do mais oprobrioso agravo, ao que Saint-Preux anuncia sua “irrevogável renúncia” ao vinho como ao “mais mortal dos venenos”. Investido de sua própria personagem, Rousseau descreve o sentimento de infâmia resultado da orgia que descreve nas *Confissões* quando, tomado pelo espírito do vinho e juntamente com Klupffell e Grimm, reveza-se em “fazer as honras” a uma jovem transigente em emprestar-se a desejos alheios.

Je sortis de la rue des Moineaux, où logeoit cette fille, aussi honteux que Saint-Preux sortit de la maison où on l'avoit enivré, et je me rappelai bien mon histoire en écrivant la sienne.¹

A co-fusão entre autor e personagem, embora traga consequências para a forma do romance, não anula a distinção primária entre os papéis desempenhados. De acordo com Todorov², o sujeito da enunciação na narrativa literária, ou o *eu* do discurso, não é o *eu* do romance. Este será apenas uma personagem, enquanto o *eu* que se refere ao narrador permanece oculto na maior parte do tempo, mas é ele que o discurso do texto faz revelar, segundo uma “dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o discurso e a história”. O grau de transparência entre tais agentes da enunciação caracterizará o ponto de vista da narrativa.³

Verificamos, em Rousseau, um caso no qual o discurso suplanta a história, no qual “o *eu* do narrador está em igualdade com o *ele* do herói, ambos são informados do mesmo modo sobre o desenvolvimento da ação (...); chega-se aí, nesse tipo de narrativa, à fusão do *eu* e do *ele* em um *eu* que conta, o que torna a presença do

¹ O.C. I, *Les Confessions*, VIII, p 355; ed. bras p. 320.

² TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. 5ª edição. São Paulo. Perspectiva. 2008, p. 62

³ Id. Ibid., p.62.

verdadeiro *eu*, o do narrador, ainda mais difícil de apreender”¹. Essa dificuldade será intensificada com o deslocamento da presença do *eu* de cada personagem-autor das diferentes missivas que compõem a história. No entanto, não há um contraponto claro de vozes em *La Nouvelle Héloïse*, como há em Richardson ou, mais tarde, em Laclos. Rousseau trabalha para expulsar qualquer opacidade, distorção e interferências do discurso na narrativa, o que ao mesmo tempo debilita a consistência do discurso múltiplo, da diferenciação estilística clara pelo caráter das personagens.

O ponto de vista no romance epistolar é cambiante, deslocando-se alternadamente entre as várias personagens que participam da narrativa. No entanto, tal deslocamento não interfere bruscamente na unidade de tom do romance de Rousseau, uma vez que todas as personagens desfrutam da mesma comunhão de virtudes que tudo conforma e apazigua em torno da heroína maior. Mesmo o ateu Wolmar, de discurso mais racional e científico, capitula em face da aura virtuosa de Julie, de modo que há, senão uma homogeneidade estilística, uma “uniformidade da linguagem”² dos discursos presentes nas diversas cartas, o que foi mais um motivo das críticas recebidas por Rousseau, desta vez quanto à verossimilhança da suposta “coletânea de cartas”.

Se não há dúvida de que o herói do romance é intimamente identificado com o autor – “non seulement *tel qu’il rêvait d’être*, mais *tel qu’il rêvait d’avoir été*”³ –, os exegetas vacilam quanto à inspiração mais decisiva a respeito da personagem de Julie. Bernard Gagnebin nos parece convincente ao afirmar que Mme. de Warens é o

¹ Id. Ibid., p.62.

² LECERCLE, J. L. Rousseau et l’art du Roman. Paris, Colin, 1969, p.139

³ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. XXXI.

“ser real” ali retratado, por mais distante que pareça estar em uma leitura superficial.¹

Rousseau combina referências ao caráter e aparência de sua “maman” e a situações e fatos da vida de Sophie d’Houdetot, a quem se refere como o verdadeiro amor de sua vida e inspirador da personagem do romance.

Elle vint; je la vis; j’étois ivre d’amour sans objet; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle; je vis ma Julie en madame d’Houdetot, et bientôt je ne vis plus que madame d’Houdetot, mais revêtue de toutes les perfections dont je venois d’orner l’idole de mon coeur.²

Julie é descrita como jovem de “yeux si doux, blonds cheveux”, como Mme de Warens, enquanto Sophie tinha negras melenas³ – embora a descrição física seja a menor das evidências. Julie agrega a seu redor uma comunidade de almas virtuosas, chamando à conversão e comunhão todos os que se veem à sua volta, similarmente ao que diz Rousseau a respeito da Mme de Warens:

Une des preuves de l’excellence du caractere de cette aimable femme est que tous ceux qui l’aimoient s’aimoient entre eux. La jalousie, la rivalité même cédoit au sentiment dominant qu’elle inspiroit, et je n’ai vu jamais aucun de ceux qui l’entouroient se vouloir du mal l’un à l’autre.⁴

É certo que o processo de idealização da vida pela arte extrai da realidade vivida o elemento que, depois de trabalhado, materializa-se em ficção. Nesse sentido, é possível ainda identificar Milorde Eduardo em correspondência com o Diderot dos tempos de sua amizade com Rousseau; Wolmar tem uma posição semelhante àquela de Winzenried diante da Mme de Warens: aquele que primeiro desperta ciúmes por

¹ Id. Ibid. p.XXXI.

² O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 440; trad. bras p.400.

³ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 439; trad. bras p. 399.

⁴ O.C. I, *Les Confessions*, X, p. 178; trad. bras p. 166.

ocupar um lugar que a outro pertencia, e que depois se mostra digno de afeição e mérito, ganhando até mesmo a simpatia do antigo rival. Mas é certo que nem Winzenried nem o M. d'Houdetot dão conta da complexidade desse personagem, o que demandaria um estudo mais atento às questões político-filosóficas que veicula.

Conquanto fizesse progressos na composição dos elementos de credibilidade da obra¹, Rousseau nunca abandona as quimeras de seu mundo imaginário, o único verdadeiramente 'digno de ser vivido'.

Ayant une imagination assez riche pour orner de ses chimères tous les états, assez puissante pour me transporter, pour ainsi dire, à mon gré de l'un à l'autre, il m'importoit peu dans lequel je fusse en effet. Il ne pouvoit y avoir si loin du lieu où j'étois au premier château en Espagne, qu'il ne me fût aisé de m'y établir.²

Método composicional

O pendor imaginativo e o espírito romanesco que se percebe em Rousseau seguramente influenciam a sistemática de seu método composicional. O caráter ensaístico e a escrita em devaneio são a marca de muitos de seus textos, embora o autor não dispensasse o rigor do raciocínio lógico que apresenta em meio a seus argumentos – sobretudo os de caráter predominantemente político ou filosófico. A literatura rousseauniana tem traços marcantes no que diz respeito às inúmeras conexões que estabelece, por vezes, com os objetos da cena narrada, e por vezes com a profusão de detalhes descritivos.

¹ Que, como diz Paul Bourget, é a primeira regra do gênero (*apud* COULET, Henri. "Introductions" in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. XXXII)

² O.C. I, *Les Confessions*, I, p. 43.; ed. bras p. 42.

Voilà le véritable art de peindre. La physionomie ne se montre pas dans les grands traits, ni le caractère dans les grandes actions; c'est dans les bagatelles que le naturel se découvre.¹

Pour embrasser le tout, il faut se mettre dans le point de vue; il faut approcher pour voir les détails.²

A importância do detalhe na narrativa explicita um método caro a Rousseau: o olhar que se faz totalizante e minucioso, que constantemente se aproxima e distancia do objeto, a fim de alcançar perspectivas tão diversas quanto permitido pela realidade, sem que haja necessariamente uma preocupação com categorias e gêneros.

Em lugar de gêneros, importa a “atitude artística”; mais do que a obra de arte, a “consciência estética”³. Esse novo paradigma fundamenta uma resposta ao entendimento das artes que é acima de tudo antropológica, e o gênero epistolar, por supostamente encerrar uma estrutura de interlocuções mais livres e menos mediatizadas, contribuiria para a intenção do autor em realizar uma forma literária que alcance um novo grau de aproximação com o leitor.

Arthur Jerrold Tieje⁴ ressalta que o propósito só importa “na medida em que este influi na composição do romance; mormente na caracterização das personagens”⁵. Ainda segundo a análise do crítico norte-americano, a intenção no romance tende a contribuir para a coesão narrativa. De acordo com a essa análise, objetivo e justificativa se mesclam de modo a produzir um resultado de cunho fortemente ideológico, como bem enxerga Antonio Candido; e essa “distorção

¹ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 531; trad. bras. p.333.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 542; trad. bras. p.347.

³ Id. Ibid. p.347.

⁴ TIEJE, A. J. “The Critical Heritage of Fiction in 1579”, *Englische Studien* apud CANDIDO, A. Id., Ibid, 1973, p.63.

⁵ CANDIDO, A. Id., Ibid.

ideológica” em prol de um “sistema de valores religiosos, políticos e morais” acaba por “aumentar a insegurança em face do romance como gênero válido e digno”¹. Tantas interferências disputando dominância no espaço do romance resultaram no surgimento de entre-gêneros literários, como o romance filosófico.

Intérpretes e comentadores são unânimes em afirmar as tênues fronteiras entre filosofia e literatura no século XVIII, de modo que a escrita do romance, apesar de atenta a parâmetros técnicos específicos, guarda muitas semelhanças à motivação que origina o texto filosófico. Ou seja, a essência presente em ambos os domínios do saber é proveniente de uma matriz comum, distinguindo-se por seu método composicional.

Por essa razão, é fácil perceber a coesão interna entre vida, arte e filosofia na obra de Rousseau (muito embora sua vida tenha sido um constante esforço de corresponder aos postulados de sua obra), o que também se faz revelar pelo traço autoral com que ele descreve seu método composicional, extraído da imaginação de seu espírito romanesco o teor estilístico do texto. Extraído do livro das *Confissões*, o seguinte trecho merece ser citado em toda sua extensão:

Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon cœur, sous les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avois toujours adoré. J'imaginai deux amies, plutôt que deux amis, parce que si l'exemple est plus rare, il est aussi plus aimable. Je les douai de deux caractères analogues, mais différents; de deux figures, non pas parfaites, mais de mon goût, qu'animoient la bienveillance et la sensibilité. Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre foible; mais d'une si touchante foiblesse, que la vertu sembloit y gagner. Je donnai à l'une des deux un amant dont l'autre fut la tendre amie, et même quelque chose de plus; mais je n'admis ni rivalité, ni querelles, ni jalousie, parce que tout sentiment

¹ Id., Ibid. p. 64,

pénible me coûte à imaginer, et que je ne voulois tenir ce riant tableau par rien qui dégradât la nature. Épris de mes deux charmants modèles, je m'identifiois avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'étoit possible; mais je le fis aimable et jeune, lui donnant au surplus les vertus et les défauts que je me sentois.

Pour placer mes personnages dans un séjour qui leur convint, je passai successivement en revue les plus beaux lieux que j'eusse vus dans mes voyages. Mais je ne trouvai point de bocage assez frais, point de paysage assez touchant à mon gré. Les vallées de la Thessalie m'auroient pu contenter, si je les avois vues; mais mon imagination, fatiguée à inventer, vouloit quelque lieu réel qui pût lui servir de point d'appui, et me faire illusion sur la réalité des habitants que j'y voulois mettre.

Je songeai long-temps aux lies Boromées, dont l'aspect délicieux m'avoit transporté; mais j'y trouvai trop d'ornement et d'art pour mes personnages. Il me falloit cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer. Je me fixai sur la partie des bords de ce lac à laquelle depuis long-temps mes vœux ont placé ma résidence dans le bonheur imaginaire auquel le sort m'a borné. Le lieu natal de ma pauvre maman avoit encore pour moi un attrait de prédilection. Le contraste des positions, la richesse et la variété des sites, la magnificence, la majesté de l'ensemble qui ravit les sens, émeut le cœur, élève l'ame, achevèrent de me déterminer, et j'établis à Vevai mes jeunes pupiles. Voilà tout ce que j'imaginai du premier bond; le reste n'y fut ajouté que dans la suite.

Je me bornai long-temps à un plan si vague, parce qu'il suffisoit pour remplir mon imagination d'objets agréables (...). Ce fut alors que la fantaisie me prit d'exprimer sur le papier quelques unes des situations qu'elles m'offroient; et rappelant tout ce que j'avois senti dans ma jeunesse, de donner ainsi l'essor en quelque sorte au desir d'aimer que je n'avois pu satisfaire, et dont je me sentois dévoré.¹

Rousseau faz de sua própria história o material do romance, buscando sentimentos familiares e ideais morais para dar força à pulsão comovedora do

¹ OC I, Parte II, livre IX, p. 430-431.

romance. O imaginário romanesco é fortemente alimentado pelas experiências do genebrino, sejam as diretamente vividas, sejam as facultadas pela grande quantidade de outros romances que fizeram parte do “método perigoso” com o qual Rousseau desenvolveu sua sensibilidade. Lembrança e esquecimento atuam na subjetividade do autor ao conceber (ou simplesmente realizar) a obra literária que nos apresenta.

Como preceito de composição, Rousseau tenta observar o princípio da verossimilhança (que remonta à Antiguidade clássica), alegadamente evitando, porém, toda indiscrição das personagens reais. Essa combinação entre o autêntico e o ficcional confere à obra um aspecto peculiarmente atraente, que é explorado com especial talento – embora também com excessiva loquacidade, como diria o então amigo Diderot. É nas *Confissões* que Rousseau descreve o processo de composição do romance. A iniciação da escrita se dá de forma livre e espontânea, e somente durante seu curso ela passa a assumir um caráter de obra pré-concebida, o que Rousseau aponta insistentemente como marco de uma mudança de feitio da obra, a qual ao final acumularia maior riqueza estilística.

Ao fazer do sentimento o fator primeiro do romance, Rousseau ensaia alcançar o ideal artístico de conceber e executar a obra em um único movimento, emprestando-se ao que seria uma realização artística divina. Tal é o método empregado nas partes iniciais do romance, conforme descreve o próprio autor:

Je jetai d'abord sur le papier quelques lettres éparses, sans suite et sans liaison, et lorsque je m'avisai de les vouloir coudre, j'y fus souvent fort embarrassé. Ce qu'il y a de peu croyable et de très-vrai est que les deux premières parties ont été écrites presque en entier de cette manière, sans que j'eusse aucun plan bien formé, et même sans prévoir qu'un jour je serois tenté d'en faire un ouvrage en règle. Aussi voit-on que ces deux parties, formées

après coup de matériaux qui n'ont pas été taillés pour la place qu'ils occupent, sont pleines d'un remplissage verbeux, qu'on ne trouve pas dans les autres.¹

Embora se preocupasse em primar pela qualidade formal da obra, como pode-se deduzir dos diálogos e explicações que trava com Diderot, Rousseau estabelece como propósito maior a máxima de “ensinar a amar a humanidade”², ainda que tivesse que eventualmente empenhar a excelência formal em função da primazia moral. É o próprio Rousseau quem dirá que “ce recueil [o romance] est plein de choses d'une maladresse que le dernier barbouilleur eût évitée”³. Lembremo-nos do momento que expõe o valor moral como primazia na orientação do romance, ainda que em eventual detrimento da prosa poética. Ao enviar seu texto para impressão, Rousseau dialoga entre cartas com Duclos, editor do romance, a respeito de sua decisão por suprimir da versão final do romance os episódios em que relata as aventuras de Milorde Eduardo, a fim de preservar a unidade de tom do romance: “J'avois balancé longtemps (...) Je me déterminai enfin à les retrancher tout à fait, parce que n'étant pas du ton de tout le reste, elles en auroient gâté la touchante simplicité”.⁴

Após as rogativas de Duclos para que preservasse o texto em razão de seu “dever, não de autor, mas de filósofo cidadão”, Rousseau se dobra ao apelo moral e empenha um critério estético ao clamor, bem mais dissuasor, do tributo à “significação espiritual do romance”⁵.

¹ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 431. Ed. bras p. 391.

² “(...) N. Qu'apprend-on dans la petite sphère de deux ou trois amans ou amis toujours occupés d'eux seuls? R. On apprend à aimer l'humanité. Dans les grandes sociétés on n'apprend qu'à haïr les hommes.” (O.C., II, “Seconde Préface” in *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. 14; trad. bras. p. 27).

³ O.C. II, “Seconde Préface” in *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. 28; trad. bras. p. 39.

⁴ O.C. I, *Les Confessions*, X, p. 524; ed. bras p. 475.

⁵ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. LIX

Rousseau se torna alvo de críticas de caráter temático e estético, pela discordância com o estilo de seus contemporâneos. Já ao enviar os primeiros escritos da *Nouvelle Héloïse* para o então melhor amigo Diderot, Rousseau relata o seguinte:

Il y avoit près de six mois que je lui avois envoyé les deux premières parties de *la Julie*, pour m'en dire son avis. Il ne les avoit pas encore lues. Nous en lûmes un cahier ensemble. Il trouva tout cela *feuilleton*, ce fut son terme; c'est-à-dire chargé de paroles et redondant. Je l'avois déjà bien senti moi-même: mais c'étoit le bavardage de la fièvre; je ne l'ai jamais pu corriger. Les dernières parties ne sont pas comme cela. La quatrième surtout, et la sixième, sont des chefs-d'œuvre de diction¹

Em nota da edição Gallimard, Bernard Guyon assinala que o termo que atualmente corresponde à expressão de Diderot de então é *touffu*, segundo estudo filológico competente², o que foi traduzido como “maçudo” na edição brasileira aqui consultada. Importa que o sentido da crítica corresponde ao modelo do romance que Diderot começa a escrever no momento em que Rousseau estava prestes a publicar *Julie*.

O romance *A Religiosa* (1880, 1896) apresenta uma forma em tudo oposta ao formato enciclopédico do romance de Rousseau. Propondo-se a uma inspiração renovada do conto filosófico voltairiano, Diderot vacila entre a imediatez da forma do romance epistolar e o saber retrospectivo do romance-memória, como considera uma vasta tendência da crítica diderotiana.

Em Voltaire, a estrutura literária é marcada por constantes dualidades morfológicas, sintáticas e semânticas, como verá Starobinski em seu ensaio “O fuzil de

¹ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 460-461; ed. bras p.418.

² Gobin, *Les Transformations de la langue française au XVIIIe siècle* apud GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p. 1495.

dois tiros”¹. O indivíduo isolado se opõe à comunidade entre herói e mundo da epopeia clássica, fonte de conflito para o herói e de reflexão para o narrador, que tem sempre presença forte na obra, enquanto oscilam o leitor e a personagem. É o que Starobinski chama de “lei do fuzil de dois tiros”, expressão de uma visão de mundo onde não há bem sem mal nem mal sem bem.

Diferente de Voltaire, o estilo de Diderot consiste em esconder os artifícios de seus argumentos. Se Voltaire apela para a inteligência do leitor, Diderot apela para sua sensibilidade.

No prefácio de *La Religieuse*, Diderot se felicita por ter escrito um “romance patético, capaz de provocar muitas lágrimas, sem, entretanto explorar o tema do amor”.² Segundo Matos, o romance de Diderot, escrito no registro principal de uma grande carta na forma de diário íntimo, é também uma resposta ao formato enciclopédista do romance de Rousseau, que Voltaire critica por ser demasiadamente afetado, longo, sem rigor literário e por cair na armadilha de tentar justificar-se moralmente num discurso empolado, sem que possa evitar, contudo, “cair na baixa complacência”. Esta última crítica que Voltaire dirige a *La Nouvelle Héloïse* aponta o mau uso que Rousseau estaria a fazer do tema do amor – objeções de caráter moral e estético que eram típicas da primeira metade do XVIII.

O enciclopédismo de Rousseau traz a presença de um certo ‘hibridismo homogêneo’ confluyente à composição do romance. Segundo Bakhtin, “as construções híbridas tem uma importância capital para o estilo romanesco”³; o caráter do híbrido se

¹ STAROBINSKI, Jean. “O fuzil de dois tiros de Voltaire”. In: *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

² MATOS, F. *A cadeia secreta*. Op. Cit. p.132.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.111.

faz notar no romance epistolar pela presença de narradores variados, bem como pela diversidade de temáticas que atravessam a narrativa mas que assumem posicionamento central no momento em que se apresentam.

Arquitetura da obra

As cartas do romance são agrupadas em seis partes, onde as três primeiras descrevem as felicidades e aflições vividas pelo casal de amantes que protagonizam a história, até o momento do anúncio do casamento de Julie e M. Wolmar (com quem Julie fora designada a unir-se maritalmente), marcando o fator de definitiva separação da primeira união física dos amantes clandestinos, cuja perenidade se fazia impossível.

Vemos, nas primeiras cartas, uma gradação das súplicas que o autor dirige à sua amada: na carta I, ousa pedir (*demander*) a honra de ser lido; na apreensão de uma resposta que não chega, novamente refere-se a seu pedido (*priere*) para não ser desprezado. Com o silêncio desesperador de sua amada, passa a lamentar-se por não ter sido “digno da menor resposta” e decide-se a partir.

O segundo bilhete da resposta de Julie a tal resolução drástica inicia o tema da essência *versus* aparência; Julie argutamente desafia Saint-Preux a sustentar a aparência de seus sentimentos e declinar da resolução de partir

Non, monsieur, après ce que vous avez paru sentir, après ce que vous m'avez osez dire, un homme tel que vous avez feint d'être ne part point; il fait plus¹

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 2, p. 38; trad. bras. p. 50.

O desafio do bilhete atrela a coragem ao sentimento e arrebatava o leitor (assim como o suposto destinatário) na expectativa do desenrolar da questão moral contraposta ao sentimento, o que Rousseau transformará no 'sentimento da moral', guia do amor apaixonado.

Toda a segunda parte do romance é dedicada à importância que Rousseau vê na família como guardiã dos valores morais apropriados a uma sociedade sadia, de modo que a terceira parte trará sua consagração.

A carta XVIII da terceira parte é consensualmente considerada central à obra (espiritual e estruturalmente), não somente por sua coesão e primor estilístico, como por abordar dois dos temas mais caros a Rousseau, defendidos ao longo do romance: o valor da fidelidade conjugal e da fé religiosa.¹ A carta marca a consagração de Julie ao matrimônio e a cura do amor-paixão ora convertido, embora reitere a genuinidade do sentimento por Saint-Preux, de quem resolutamente se despede.

Il y a six ans à peu près que je vous vis pour la première fois: vous étiez jeune, bien fait, aimable; d'autres jeunes gens m'ont paru plus beaux et mieux faits que vous; aucun ne m'a donné la moindre émotion, et mon cœur fut à vous dès la première vue. Je crus voir sur votre visage les traits de l'âme qu'il falloit à la mienne. Il me sembla que mes sens ne servoient que d'organe à des sentimens plus nobles; et j'aimai dans vous moins ce que j'y voyois que ce que je croyois sentir en moi-même. Il n'y a pas deux mois que je pensois encore ne m'être pas trompée. L'aveugle amour, me disois-je, avoit raison; nous étions faits l'un pour l'autre; je serois à lui si l'ordre humain n'eût troublé les rapports de la nature; et, s'il étoit permis à quelqu'un d'être heureux, nous aurions dû l'être ensemble.²

A reminiscência do primeiro arroubo e a escrita em alexandrinos destacam a beleza poética da passagem, cuja narrativa revela laços tão preciosos que a própria

¹ GUYON, Bernard. "Notes et Variantes". In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p. 1539.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, III, 18, p. 340-341; trad. bras. p. 301.

natureza parecia fazer-se cúmplice¹. A importância da memória no romance epistolar se revela através do recurso frequente da narrativa em *retour en arrière*, presente em diferentes momentos da narrativa do enamoramento do casal. Tanto na carta IV da primeira parte como na carta primeira da segunda parte, Saint-Preux descreve a memória do *premier regard*, momento que marca tanto o futuro de sua “escravidão” àquele amor, como uma transformação interior pelo reconhecimento da própria alma (“me fit une autre ame”²).

As três últimas partes do romance são dedicadas à descrição da vida na pequena comunidade reunida em torno do jardim de *Clarens*, que Rousseau ambienta com rica descrição de detalhes.

(...) ce n'est plus une maison faite pour être vue, mais pour être habitée. Ils ont bouché de longues enfilades pour changer des portes mal situées; ils ont coupé de trop grandes pièces pour avoir des logemens mieux distribués; à des meubles anciens et riches, ils en ont substitué de simples et de commodes. Tout y est agréable et riant, tout y respire l'abondance et la propreté; rien n'y sent la richesse et le luxe; il n'y a pas une chambre où l'on ne se reconnoisse à la campagne, et où l'on ne retrouve toutes les commodités de la ville. Les mêmes changemens se font remarquer au dehors: la basse-cour a été agrandie aux dépens des remises. A la place d'un vieux billard délabré l'on a fait un beau pressoir, et une laiterie où logeoient des paons criards dont on s'est défait. Le potager étoit trop petit pour la cuisine; on en a fait du parterre un second, mais si propre et si bien entendu, que ce parterre ainsi travesti plaît à l'œil plus qu'auparavant. Aux tristes ifs qui couvroient les murs ont été substitués de bons espaliers. Au lieu de l'inutile marronnier d'Inde, de jeunes mûriers noirs commencent à ombrager la cour; et l'on a planté deux rangs de noyers jusqu'au chemin, à la place des vieux tilleuls qui bordoient l'avenue. Partout on a substitué l'utile à l'agréable, et l'agréable y a presque toujours gagné. Quant à moi, du moins, je trouve que le bruit de la basse-cour, le chant des coqs, le

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 4, p. 39; trad. bras. p. 51

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 1, p.190; ed. bras p.176.

mugissement du bétail, l'attelage des chariots, les repas des champs, le retour des ouvriers, et tout l'appareil de l'économie rustique, donnent à cette maison un air plus champêtre, plus vivant, plus animé, plus gai, je ne sais quoi qui sent la joie et le bien-être, qu'elle n'avoit pas dans sa morne dignité.¹

O jardim pode ser lido como uma aplicação em pequena escala do projeto de vida feliz em sociedade de Rousseau². Cada detalhe da composição tem um significado que busca harmonizar o útil e o agradável. Da decoração e arquitetura da habitação ao preparo dos alimentos, a totalidade da vida é dedicada à realização do projeto de plena sociabilidade humana, partindo do pressuposto da abundância natural e da bondade original.

Na sexta parte, há uma correspondência entre as duas metades de *La Nouvelle Héloïse*, das quais a carta XVIII acima mencionada é o ponto de convergência, e cada carta reitera a oposição estilística dos dois momentos da obra descritos acima, o que ressalta a intrincada equação no romance entre o todo e suas partes.

Da relação entre as diferentes partes do romance e a tônica posta em relevo em cada uma delas, as questões mais fundamentais do pensamento de Rousseau emergem metaforicamente, a ponto de *La Nouvelle Héloïse* poder ser considerada como “síntese do pensamento de Rousseau”.³

¹ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, IVI, 10, p. 441-442; trad. bras. p. 385-386.

² Noção bastante controversa, já que Clarens supõe um número restrito e exclusivo de certas “almas virtuosas”, e ainda assim sofre a perda desestabilizadora de Julie, que leva consigo a promessa de felicidade perene, transferindo-a para a vida extraterrena.

³ ELLIS, M. B. *Julie – a synthesis of Rousseau's thought*. University of Toronto Press, Toronto. 1949.

Caracterização da personagem

A natureza, embora silenciosa, é personagem central na obra. Sempre em destaque, podemos vê-la já nas primeiras ambientações das cenas, como no exemplo de sua cumplicidade com os amantes (“la nature entiere semble être ta complice”¹). O próprio subtítulo do romance é expressivo a esse respeito: *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau*.

Quelquefois je me perdois dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissoit tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée monroit partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré: à côté d'une caverne on trouvoit des maisons; on voyoit des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellens fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices.²

O bosque e o jardim metaforizam a “natureza selvagem” e a “natureza cultivada” respectivamente, momentos distintos da passagem do homem para a sociedade civil, segundo o projeto rousseauiano. A consagração de tantas passagens do romance à natureza, segundo Lecercle³, deve-se ao fato de que ela oferece a possibilidade de um gozo de intensidade e pureza incomparáveis a qualquer outra realidade terrestre.

Após a saída do estado primitivo de natureza, o homem iniciou o processo de desnaturação que constitui uma alienação de si e dá início à história de suas desgraças. Ao propor um projeto regenerador do humano, Rousseau utiliza

¹ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, I, 4, p. 39 ; trad. bras. p. 51.

² O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, I, 23, p. 77; trad. bras. p. 81-82.

³ LECERCLE, J. L. *Rousseau et l'art du Roman*. Paris, Colin, 1969. p. 223.

recorrentemente a metáfora do jardim como referência a uma natureza cultivada, ou uma segunda natureza, própria a homens que, mesmo em sociedade, conservam a autenticidade de sua natureza aperfeiçoada.

Lembremos do incidente na residência dos Lambercier, que inflige uma injusta acusação e punição ao jovem Rousseau, o que marca sua “perda da inocência”, após o que Rousseau cessa de cultivar seus pequenos jardins.¹

A presença do jardim também marca o encontro entre Emílio e Sofia²: “*Le beau lieu! s'écrie Emile plein de son Homère et toujours dans l'enthousiasme; je crois voir le jardin d'Alcinous*”. O intertexto literário é realizado pela ambientação do jardim. Segundo o livro sétimo da *Odisséia*, o Jardim de Alcínoo não constava de “grades, nem gramados, nem estátuas, nem cascatas”³, só a pureza e simplicidade de uma natureza despida de toda pompa, bem diferente do que vira Saint-Preux em viagem pelos jardins da China, que Rousseau relata com todos os índices do artificialismo:

C'étoient des roches, des grottes, des cascades artificielles, dans des lieux plains et sablonneux où l'on n'a que de l'eau de puits; c'étoient des fleurs et des plantes rares de tous les climats de la Chine et de la Tartarie rassemblées et cultivées en un même sol. On n'y voyoit à la vérité ni belles allées ni compartimens réguliers; mais on y voyoit entassées avec profusion des

¹ “La campagne même perdit à nos yeux cet attrait de douceur et de simplicité qui va au cœur: elle nous sembloit déserte et sombre ; elle s'etoit comme couverte d'un voile qui nous en cachoit les bœantes. Nous cessâmes de cultiver nos petits jardins, nos herbes, nos fleurs. Nous n'allions plus gratter légèrement la terre, et crier de joie en découvrant le germe du grain que nous avions semé.” O.C. I, *Les Confessions*, I, p. 21; trad. bras p. 21-22.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 783; trad. bras. p. 617.

³ Nota da p. 618 in *Emílio ou Da educação* [1762]. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Rousseau escreve dois romances do mesmo núcleo temático, e mesmo com desfechos igualmente trágicos.

merveilles qu'on ne trouve qu'éparses et séparées; la nature s'y présentait sous mille aspects divers, et le tout ensemble n'étoit point naturel.¹

A natureza é também central à concepção do herói da narrativa rousseauiana, figura que corresponde ao ser dotado de qualidades *morais* extraordinárias² – embora imerso no registro da vida ordinária³. Ou seja, o romance não trata de eventos notáveis ou ações grandiosas, mas somente da realização do previsível. O caráter excepcional refere-se à obediência dos princípios de natureza mesmo em face do artificialismo próprio ao formato da sociedade vigente, e não ao sujeito realizador de grandes feitos, através do que Rousseau busca extrair o extraordinário do registro da vida ordinária.

É desse modo que o herói do romance moderno nasce de um certo “alheamento em face do mundo exterior”⁴, superior e oponente. Nas palavras de Lukács:

a relação entre mundo objetivo e subjetivo é mantida assim em equilíbrio adequado: o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta; apesar dessa modéstia íntima, ele pode triunfar ao final, pois sua força, em si mais fraca, é conduzida à vitória pelo supremo poder do mundo (...)”⁵

O herói no romance em questão, no entanto, é aquele que opera um certo alheamento do mundo exterior, reservando a si e aos seus uma comunidade onde as virtudes heroicas grassam desimpedidas. Um dos principais temas do romance será justamente a inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação. “O

¹ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, IV, 11, p. 484; trad. bras. p. 420.

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse. p. 1351.

³ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, “Seconde Préface”, p. 13 ; trad. bras. p. 27.

⁴ LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. op. cit. p. 66.

⁵ Id. Ibid. p.100.

homem é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”¹. A epifania do romance de Rousseau será justamente o aprendizado da conformação ao primado da virtude, e não dos desejos, ou o aprendizado do desejo de virtude.

O processo que resulta em tal aprendizado tem início com o deslocamento do lugar da personagem – o *não-lugar* do sujeito –, o que Saint-Preux experimenta desde sua apresentação na narrativa: “*Il faut vos fuir, Mademoiselle, je le sens bien*”. A agitação da frase de abertura do romance bem expressa o conflito vivido pela personagem que inaugura a troca de correspondências.

Saint-Preux inicia o campo de ação do romance anunciando sua partida da casa da família d’Étange, onde habita servindo-lhes como preceptor; no desenvolvimento da narrativa, ele sai de viagem a fim de se “curar” de sua paixão, vivendo uma trajetória errática entre mares e terras. Ao regressar, é convidado a partilhar a residência de Julie e Wolmar, que, por fim, o incluem na comunidade mágica do núcleo de habitantes do jardim de *Clarens*. Nosso herói vive, assim, uma existência em deslocamento, e, ao longo de todo o romance, não se revela sequer sua nacionalidade – fator que era de extrema relevância para Rousseau –, ao passo em que seu semblante (*visage*) é sempre referido a partir do retrato de sua sensibilidade. Tal descrição refere-se ao que, para Rousseau, realmente importa na apresentação (“Si j’ai quelque passion dominante, c’est celle de l’observation. J’aime à *lire dans les cœurs des hommes*”²), o que ele lamenta, nas *Confissões*, como a cegueira daqueles a seu redor:

si chaque homme *pouvait lire dans les cœurs* de tous les autres, il y aurait plus de gens qui voudraient descendre que de ceux qui voudraient monter. Cette

¹ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Op. cit. p. 425.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, IV, 12, p. 490; trad. bras. p. 425 (grifo meu).

réflexion, dont la vérité frappe et qui n'a rien d'outré, m'a été d'un grand usage dans le cours de ma vie pour me taire tenir à ma place paisiblement. Il me donna les premières vraies idées de l'honnête, que mon génie ampoulé n'avoit saisi que dans ses excès. Il me fait sentir que l'enthousiasme des vertus sublimes étoit peu d'usage dans la société.¹

Mesmo a identidade nominal do protagonista é descoberta apenas na quarta parte da narrativa. Saint-Preux é referido, de início, unicamente como autor das cartas “a Julie”, passando a aparecer em seguida como “l'Amant de Julie”, até revelar-se ao leitor por um nome próprio – revelação, esta também, anunciada por decisão daquela que dá o título do romance, na carta V. Tal manobra torna evidente a tensão em torno da identidade do amigo-amante², o que redundando na multiplicidade do caráter da personagem no romance. Pela significância e particularidade dos nomes no romance, a personagem passa a ser vista como uma pessoa particular e não como um tipo.³

Watt dirá que a particularização da personagem se traduz pela “maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.”⁴

Embora não nos dediquemos a explorar toda a riqueza semântica da onomástica rousseauiana em *Julie*, cumpre notar que, de acordo com Gaston Hall⁵, a designação do nome de Saint-Preux se dá a partir da combinação entre um traço

¹ O.C. I, *Les Confessions*, III, p. 91; trad. bras p. 85-86.

² Dualidade estilizada pelo jogo de palavras *ami* e *amie*, no Francês.

³ WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Op. cit. p.21.

⁴ Id. Ibid., p.19

⁵ HALL, G. “The Concept of Virtue in La Nouvelle *Héloïse*”. Source: *Yale French Studies*, No. 28, Jean-Jacques Rousseau (1961), pp. 20-33.

hagiológico (*saint*) e um elemento de força (*peux* com o acento das paixões), o que se justifica em face da temática central da obra.

A descrição das personagens centrais é feita pelo próprio Rousseau em seus diálogos críticos no Segundo Prefácio:

Ni traits ni taille? Etes-vous juste? Point de gens parfaits: voilà la chimère. Une jeune fille offensant la vertu qu'elle aime, et ramenée au devoir par l'horreur d'un plus grand crime; une amie trop facile, punie enfin par son propre cœur de l'excès de son indulgence; un jeune homme honnête et sensible, plein de foiblesse et de beaux discours; un vieux gentilhomme entêté de sa noblesse, sacrifiant tout à l'opinion; un Anglois généreux et brave, toujours passionné par sagesse, toujours raisonnant sans raison....¹

Julie, Claire, Saint Preux, Wolmar e Edouard, respectivamente, ganham variados adjetivos, todos, porém, fortemente positivados, sobretudo quando descritos por suas fragilidades, pela vulnerabilidade do sentimento.

Nota-se que a busca do lugar da paixão em *La Nouvelle Héloïse* vincula-se à concepção rousseauiana de individualidade; à decorrente relação de fusão ou de comunhão com o outro e com a totalidade; e mesmo à experiência da transcendência. Daí, no âmbito literário, decorrem consequências significativas para o processo da forma do romance.

Arte romanesca

Vimos o quão estreitas são as fronteiras entre literatura e filosofia no século de Rousseau. E vimos que, em última instância, o primor de sua estética é subsumido no

¹ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, “Seconde Préface”, p. 12; trad. bras. p. 26.

compromisso moral que deriva de sua filosofia; disso, no âmbito literário, decorrem consequências para o processo da forma do romance, o que implica em uma maior compreensão dos conflitos entre realidade e expectativa centrais ao romance.

É certo, porém, que Rousseau não pode ser acusado de negligenciar a forma artística do romance. Penetrar nos meandros da articulação entre arte romanesca e conteúdo filosófico é tarefa imprescindível para observação de certos elementos fundamentais à obra, o que em muito diz respeito à concepção da estética do XVIII.

No *Emílio*, Rousseau apresenta o método basilar de sua maneira de explorar o mundo: “Pour connaître l’univers pour tout ce qui pouvoit m’intéresser il me suffit de me connaître: ma place assignée, tout fut trouvé”¹. O universo rousseauinano se desenha a partir da subjetividade do filósofo-romancista, de modo que sua concepção da exterioridade é pautada pela interioridade subjetiva a partir da qual enxerga o mundo.

A passagem do particular para o geral, do indivíduo para o universo será marcante em sua obra, ainda que o universal, no caso que estudamos, possa ser restrito a uma pequena comunidade como Clarens², que expressaria, por seu caráter excepcional, a vocação do homem ao universal pela consagração à virtude que concorre para o bem da pátria; e ao particular por concorrer igualmente para a realização da integridade do humano.

¹ O.C. IV, *Émile et Sophie*, IV, p. 882. Ed. bras. p.12.

² Rousseau diz que é ao nos isolarmos que aprendemos a “amar a humanidade” e que a vida nas grandes sociedades só nos ensina a odiarmo-nos. “(...) N. Qu'apprend-on dans la petite sphère de deux ou trois amans ou amis toujours occupés d'eux seuls? R. On apprend à aimer l'humanité. Dans les grandes sociétés on n'apprend qu'à haïr les hommes.” (O.C., II, “Seconde Préface” in *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. 14; trad. bras. p. 27).

Mundo ideal e situação real são plasmados de maneira a engendrar uma forma e um estilo literário que então se inauguravam, e que certamente tem a *Nouvelle Héloïse* junto aos demais precursores do gênero romance.

Vejamos a definição de *romance* ('romança' ou 'romance musical') extraída do *Dictionnaire de Musique* (1775) de Rousseau:

romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression; il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement¹

Numa tentativa de paralelo entre os dois gêneros, temos que a *romance* exige um esforço de clareza e simplicidade da melodia a fim de “não ofuscar a palavra”. A ária deve ser concebida sob o domínio do “caráter das palavras”, que já trazem em si musicalidade inerente ao acento² da pronúncia (e Rousseau dá enorme importância à

¹ ROUSSEAU *apud* GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p 1351.

² Reflexão devedora de discussões no Grupo Rousseau. A esse respeito, ver ARCO JÚNIOR, Mauro Dela Bandeira. *A palavra cantada ou a concepção de linguagem de Jean-Jacques Rousseau*. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29042013-130722/>>.

pronúncia do discurso), de modo que a canção deve favorecer a expressão do acento das palavras, e jamais duelar com este.

Já no campo literário a progressão do romanesco – do *roman* – acompanha a ordem dos sentimentos. O ‘romance literário’ de Rousseau, campo no qual já há o domínio da palavra, não dispensa um estilo bem distinto da simplicidade do gênero na música. O natural, aqui, diz respeito à vultuosidade do sentimento, e não à ausência de “ornamentos” ou “maneiras”, como na romança. O efeito cumulativo da definição é bem observado na preparação dramática que antecipa o divisor de águas com o casamento de Julie, por exemplo, bem como se verifica em todo o romance, muito embora o gênero definido, na literatura de Rousseau, causará um efeito nada irrelevante à narrativa, o contrário do que defende no gênero musical.

A descrição inicial, na primeira carta do romance, da tensão do protagonista pode ser entendida como uma antecipação do núcleo da trama, e causa de pronto um efeito magnético sobre o leitor. Rousseau prodigaliza o recurso literário da narrativa que primeiro se ocupa da repercussão do fato para só em seguida esclarecer a cena; a reação é descrita antes da explanação da ação, do fato que a ocasionara. As inquietações do autor da primeira carta de *La Nouvelle Héloïse*, que segue desconhecido, ao serem descritas anteriormente à cognição de seu agente causador, conferem um efeito suspensivo à narrativa, o que contribui para prender a atenção do leitor. É certo que Rousseau era consciente da manipulação de tais recursos; sua experiência com a literatura remontava às leituras de seus primeiros anos. Mas é também possível enxergar aí uma emulação do movimento do coração, que sempre se antecipa ao fato para ornamenta-lo com inúmeras fantasias de anseios e

idealizações. A felicidade não é nunca maior do que a delícia de sua antecipação, e os sofrimentos são bem mais intensos no momento em que se anunciam.¹

O comportamento de Julie, agente provocador de tantas inquietações, permanece em mistério, apesar dos repetidos apelos de Saint-Preux para que ela abandonasse as “brincadeiras”, “perseguições” e “conduta”. A compreensão do enredo só se ilumina na carta dezoito da terceira parte, quando Julie recapitula os fatos até então suspensos que esclarecem as razões de tantos tormentos. Tal recurso de interferências no fluxo da narrativa, por mais desguiada que inicialmente pareça, é de suprema habilidade técnica do escritor.² Além de se ver logo implicado numa trama que de início desconhece, o leitor fatalmente se torna cúmplice do “crime” dos amantes clandestinos. Ao adentrar no sedutor segredo das missivas, “estará perdido”, como diz o próprio Rousseau em relação à moral da mulher virtuosa.

Rousseau elabora a narrativa num formato que além do aspecto meramente composicional do gênero. O romance só é pensado enquanto forma de melhor facultar a experiência do sentimento virtuoso, mas não se apresenta com um propósito meramente composicional, que tem finalidade em si mesmo. Por esta razão, nosso trabalho não pode se eximir completamente de mencionar esse aspecto ‘missionário’, embora se concentre na abordagem do texto enquanto obra literária autônoma.

O narrador se coloca na história pela intrusão do histórico e do social na trama. É o que se dá pelas notas que vem pretensamente corrigir alguns fatos para esclarecer o leitor, mas que na verdade buscam guia-lo pela perspectiva sugerida pelo

¹“Vous avez plus joui par l'espérance que vous ne jouirez jamais en réalité. L'imagination qui pare ce qu'on desire l'abandonne dans la possession.” (O.C. IV, *Émile*, V, p. 821; trad. bras. p. 660)

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p.1365.

olhar do autor¹, forma pela qual o filósofo busca ganhar ascendência sobre o público para, assim, inocular a centelha da virtude que os dois amantes inspirariam.

Ao retrucar, no prefácio dialogado, a suposição de que o romance só será bom se as cartas forem verdadeiras, Rousseau repete um princípio básico da arte desde Aristóteles: importa que a história seja verossímil e não verdadeira, diferente da concepção vulgar de que uma obra é tanto melhor quanto mais se aproxima da realidade, da aparência de seu objeto. Apesar de proclamar o princípio da verossimilhança, Rousseau dirá logo em seguida que seu romance não será verossímil entre os parisienses, mas que o bom exemplo poderia tocar-lhes sensivelmente e despertar o desejo da virtude. Seu romance seria, *à la fois*, realista (como parte de uma tendência do realismo na literatura) e idealista (voltado para um projeto de reforma ou conversão humana pelos afetos); “obra de um visionário e de um lúcido observador”, o que o faz aportar uma revolução no caráter do gênero romanesco, conforme assinala Bernard Guyon²: 1) reduz ao mínimo o romanesco exterior (eventos); 2) ineditismo do papel do tempo na narrativa, que seria representado pelo *roman-fleuve*, ou “o romance de uma vida”; 3) seu modelo do herói faz surgir o romance burguês; 4) a coexistência de uma realidade média e uma moral excepcional à vida burguesa, cujos sentimentos heroicos dão ao romance eficácia moral e intensidade dramática extraordinária. Além do mérito ressaltado, tais aspectos, combinados ao plurilinguismo da narrativa epistolar, permitiram a Rousseau em vários

¹ MORETTO, Flúvia. Rousseau, “Introdução” in *La Nouvelle Héloïse*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p.17.

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p. 1352

momentos (não o tempo todo) contornar o risco da monotonia¹, fator crucial a um romance extenso como o seu.

Mesmo nos momentos em que o texto parece apresentar uma linguagem mais direta e unidimensional, nota-se seu profundo plurilinguismo, “que responde aos imperativos do estilo, definindo-o”², fenômeno que se realiza no campo da retórica.

Como frequente figura de retórica do texto, as relações de sinonímia estabelecem relações de “reconhecimento” ao longo da obra, destacando propriedades essenciais da língua:

A ausência de relação biunívoca entre os sons e os sentidos (...) ocasiona dois fenômenos linguísticos bem conhecidos, a sinonímia e a polissemia. A sinonímia, base dos trocadilhos no uso linguísticos, toma a forma de um processo literário que chamamos de “reconhecimento” o fato de que a mesma personagem possa ter duas aparências, isto é, a existência de duas formas para o mesmo conteúdo, assemelha-se ao fenômeno que resulta da aproximação de dois sinônimos. A polissemia ocasiona várias figuras retóricas³

Semelhantes relações de identificação e reconhecimento se repetem constantemente, e são referidas em menções a uma Julie pregadora, sábia, conciliadora, agregadora, agente da cura de Saint-Preux. Vemos desde passagens que se destacam meramente pela beleza literária, ao constante jogo semântico com a ambiguidade das palavras; como é o caso de *maîtresse*⁴, que no francês significa ao mesmo tempo amante e mestra, anunciando o desfecho do envolvimento entre o

¹ TODOROV, Tzvetan. As estruturas Narrativas. Op. cit, p.82

² Id. Ibid, p.120.

³ Id. ibid, p. 54.

⁴ “mais comment me retirer décemment d'une maison dont la *maîtresse* elle-même m'a offert l'entrée, où elle m'accable de bontés, où elle me croit de quelque utilité à ce qu'elle a de plus cher au monde?” (O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, I, 1, p. 32; trad. bras. p. 44). A ambiguidade do termo *maitresse* antecipa o desenrolar da narrativa.

casal, o que sugere também uma inversão do papel do instrutor, que se tornará discípulo de sua *maîtresse*; caso semelhante se dá na dualidade entre o ‘*ami (amant) de Julie*’ e o ‘*ami (copain) de Mme de Wolmar*’, expondo a progressão do relacionamento de Saint-Preux com Julie antes e depois de casada, bem como o processo de cura ou conversão do ‘amor-paixão’ em ‘amor-ternura’¹.

O romancista

Émile Faguet é o primeiro crítico a denominar a obra de Rousseau como a obra de um poeta romancista.

Rousseau est un de ces hommes séduisants et dangereux, chez qui l'imagination et la sensibilité dominant et étouffent la raison, le sens commun, les facultés de réflexion, d'analyse et d'observation. Autant dire que c'est un poète, et il est très vrai que c'est un des plus grands poètes de notre race. Seulement, c'est un poète né dans un siècle de théories, de systèmes et de raisonnements, et sa poésie, il l'a mise, sous l'influence de ses contemporains, dans des systèmes et des théories ; et c'est là son originalité en même temps que le danger perpétuel, et pour lui-même et pour les autres, de tout ce qu'il écrit et de tout ce qu'il pense. (...) Un poète que le dégoût des choses qui l'entourent jette dans un rêve de perfection irréalisable, prolongé par un logicien qui de ce rêve fait une théorie sociale très logique, très suivie, très liée, très systématique et très séduisante, voilà Rousseau.²

Para Faguet, mesmo as obras políticas do autor são consideradas romances, de modo que o *Contrat Social* seria um “romance da sociedade ideal”, o *Premier*

¹ A terminologia é emprestada de Fúlvia Moretto. Cf. MORETTO, Flúvia. Rousseau, “Introdução” in *La Nouvelle Héloïse*. Op. cit. p.18.

² FAGUET, E. “Jean-Jacques Rousseau”. *Le Dix-Huitième Siècle*. Etudes littéraires. Paris, s. d. pp 339.

Discours um “romance da humanidade”, o *Emile* um “romance da educação”, e *La Nouvelle Héloïse* o “romance picaresco do coração”¹.

Como vê Lecercle², tais observações tem a clara intenção de esvaziar o pensamento rousseauiano de qualquer valor objetivo. É certo, porém, que se Rousseau não fez concessões à moral³, vemos variadas passagens de seus textos nas quais ele parece preferir o efeito do estilo à precisão do argumento, o que faz de sua obra um material repleto de contradições aparentes, mas de frases de efeito antológicas. Rousseau exibe uma grande preocupação rítmica e melódica quanto ao arranjo das palavras e frases do texto, chegando muitas vezes a sacrificar a clareza do conteúdo em prol da harmonia das frases no texto, o que, segundo Fúlvia Moretto, leva-o a inaugurar uma prosa poética característica⁴.

A retórica do discurso de Rousseau é, para Bento Prado Jr, um elemento central à compreensão do fundamento de sua obra, o que Faguet não parece enxergar. É possível, no entanto, que sua orientação retórica – ou seu pendor literário, se se preferir – aplicada a seu pensamento tenha sido sua pior “maldição”, daí o fato de suas inúmeras frases de efeito muitas vezes obscurecerem o sentido maior do argumento, destacando-se e ganhando notoriedade fora do contexto em que se acham – o que torna fácil o rótulo, por exemplo, de um Rousseau racionalista e, ao mesmo tempo, sentimentalista; conservador e moderno; totalitário e libertário; moralista e subversivo; um filósofo anti-filósofo. Sem que pretendamos nos alongar

¹ Id. Ibid.

² LECERCLE, J. L. *Rousseau et l'art du Roman*. Op. cit. p.5

³ Ver p.52 a respeito do dilema em torno das narrativas de Edouard.

⁴ MORETTO, Flúvia. Rousseau, “Introdução” in *La Nouvelle Héloïse*. Op. cit. p.17

nessa querela, importa-nos aqui explorar os aspectos que, acima de qualquer polêmica, fazem de Rousseau também um romancista.

É comum, em alguns de seus livros, acompanhar a passagem que faz Rousseau da narrativa em primeira pessoa para a narrativa em terceira pessoa ao falar de si mesmo¹, procedimento que predomina na narrativa de seus famosos *Diálogos*. Ver-se como a um outro, eis o procedimento que não só explica seu método de composição como aproxima-o e afasta-o de si próprio, na medida em que, por um lado, revela-lhe a essência do humano e, por outro, impõe uma alienação inevitável. E a experiência da alienação talvez seja o fator do mergulho na aventura romanesca, no sentido em que aplica um argumento de essência (um valor) ao campo da situação (um evento), sem fazer concessões, no campo da arte, ao meramente contingencial². Antes, faz do acaso (um encontro amoroso, por exemplo) um crisol dos valores que enseja a consolidação das virtudes das personagens no romance.

Notemos que todos os principais argumentos do pensamento rousseauiano reaparecem romanceados em *La Nouvelle Héloïse*.³ Em *Emile*, Rousseau chega a repetir *ipsis litteris* as proposições principais do *Contrat Social* no registro do romance.

Há a predominância de uma estilística projetiva naquela obra, a qual se revela pelo discurso frequentemente no subjuntivo, que antecipa um devir normativo da

¹ Como, por exemplo, na narrativa de suas desventuras em Paris, exemplo de sociedade corrompida que aliena o homem de si mesmo.

² Rousseau é obrigado a ser mais transigente ao aplicar seus princípios morais à vida real, ou, ao menos, mais flexível na obediência a seus princípios, sem que tampouco se renda à auto-complacência. Tal se verifica nas explicações que oferece ao abandono dos cinco filhos, à traição a Thérèse ou a seu pequeno furto narrados no livro das *Confissões*.

³ Ellis chega a considerar a obra como um apanhado de todas as teses do genebrino. (ELLIS, M. B. *Julie – a synthesis of Rousseau's thought*. Toronto. 1949).

realidade que Rousseau idealiza como concordante à ordem da natureza, após um processo educacional que respeite as inclinações naturais do homem.

Em várias passagens, o preceptor assume um tom sisudo semelhante ao do texto bíblico, sobretudo dos livros sapienciais, de teor fortemente normativo. Após o casamento e traição de Sophie, por exemplo, Rousseau elenca as provações sofridas ao longo de seus infortúnios em um modelo que muito se assemelha à tônica do livro de Jó. As desgraças de Emílio, porém, se dariam mais na dimensão afetiva do que na física.

Les maux, les afflictions se succédoient sans relâche. En peu de mois nous permîmes le père, la mère de Sophie, et enfin sa fille, sa charmante fille qu'elle avoit tant désirée, qu'elle idolâtroit, qu'elle vouloit suivre. A ce dernier coup sa constance ébranlée acheva de l'abandonner. Jusqu'à ce temps, contente et paisible dans sa solitude, elle avoit ignoré les amertumes de la vie, elle n'avoit point armé contre les coups du sort cette ame sensible et facile à s'affecter.¹

Diferente do início de *Emílio*, o Preceptor deixa de ser o narrador da obra após a entrada em sociedade de Emílio. Sem que haja quebra expressiva no estilo da narrativa, Emílio passa a narrar a maneira pela qual se torna também o preceptor de sua esposa, aperfeiçoando-a e confundindo-se com ela.²

Após a revelação da traição de Sofia, há uma grande insistência na figura do “eu” do discurso, o que celebra o destino solitário do herói e, de resto, do homem virtuoso no mundo terreno.

¹ O.C. IV, *Émile et Sophie*, I, p. 884; trad. bras. p. 33.

² O jogo estilístico de algumas passagens revela a atmosfera própria a um enamoramento virtuoso: “Ces leçons sont charmantes (...) il est permis à un amant de donner ces leçons avec volupté; il est permis d'être le maître de sa maîtresse”. (O.C. IV, *Émile ou De l'éducation*, I, p. 790; trad. bras. p. 625).

Résolu de laisser exhaler la foule des transports que *je* ne pouvois vaincre, *je* m'y livre avec une furie empreinte de *je* ne sais quelle volupté, comme ayant mis ma douleur à son aise. *Je* me lève avec précipitation; *je* me mets à marcher comme auparavant, sans suivre de route déterminée: *je* cours, j'erre de part et d'autre, j'abandonne mon corps à toute l'agitation de mon coeur; j'en suis les impressions sans contrainte; *je* me mets hors d'haleine, et mêlant mes soupirs tranchans à ma respiration gênée, *je* me sentoie quelquefois prêt à suffoquer.¹

Apesar da relevância dos recursos estilísticos e formais da obra, Rousseau ralha com os que enxergam ares romanescos no seu tratado *Da Educação*:

Si j'ai dit ce qu'il faut faire, j'ai dit ce que j'ai dû dire: il m'importe fort peu d'avoir écrit un Roman. C'est un assez beau roman que celui de la nature humaine. S'il ne se trouve que dans cet écrit, est-ce ma faute? Ce devroit être l'histoire de mon espèce: vous qui la dépravez, c'est vous qui faites un Roman de mon Livre.²

O tom da resposta exhibe a consideração de Rousseau para com os romancistas. É conhecida sua apreciação das ciências e das artes exposta no *Primeiro Discurso* e reafirmadas nos opúsculos que se seguem como resposta a seus detratores, principalmente no prefácio à comédia *Narciso*, trabalho que Rousseau aclama como uma de suas boas obras.

Nesse texto, Rousseau traça a genealogia do vício a partir da instituição da desigualdade³, alimentado pelo fenômeno do luxo, que dissolve os costumes e, por sua vez, corrompe o gosto, o que se reproduz nas obras de literatura.

¹ O.C. IV, *Émile et Sophie*, I, p. 892-893; trad. bras. p.75-76.

² O.C. IV, *Émile ou Da Education*, V, p. 777; trad. bras. p. 611.

³ Fenômeno ao qual dedica seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. (OC III)

La premiere source du mal est l'inégalité ; de l'inégalité sont venues les richesses ; car ces mots de pauvre et de riche sont relatifs, et par-tout ou les hommes seront égaux, il n'y aura ni riches ni pauvres. Des richesses sont nés le luxe et l'oisiveté ; du luxe sont venus les beaux-Arts, et de l'oisiveté les Sciences.¹

Disso, extrai sua condenação sumária das letras, produto do vício que só reproduz vaidades e distrai o homem de seu dever cidadão e da única glória valorosa, a divina:

Le goût des lettres qui naît du désir de se distinguer, produit nécessairement des maux infiniment plus dangereux que tout le bien qu'elles font n'est utile; (...) anéantit l'amour de les premiers devoirs et de la véritable gloire²

Rousseau, na verdade, revisita o mesmo argumento já detalhado pelo Cônego da Igreja parisiense de Saint Germain l'Auxerrois, François Langlois, ou simplesmente Fancan, como era conhecido. Em *Le Tombeau des Romans* (1626), o romance é comparado às águas de Narciso:

Por certo esses romances são como belas fontes, mas cuja água é corrompida, e como belas flores cujo cheiro tem veneno; fontes cujas nascentes seria preferível secar, para impedir tantos Narcisos de se mirarem nelas e nelas buscarem o seu naufrágio; flores que se deveria cortar, antes que produzissem frutos tão funestos.³

A legitimidade do romance é aqui questionada juntamente à necessidade do homem pela ficção, ou pela utilidade inicialmente favorável ao “veicular verdades”, acrescentando ainda que, por outro lado, “as paixões são muito mais excitáveis do que a razão e os bons sentimentos”⁴.

¹ O.C. III, “Réponse au roi de Pologne”, p. 49-50; ed. bras p. 254.

² O.C. II, *Narcisse*. p. 965; trad. bras p.295.

³ FANCAN. *Le Tombeau des Romans ou il est discours I*. apud CANDIDO, Antonio. Id., Ibid. 1973, p.75.

⁴ Id., Ibid, p.75.

Naturais contradições

Rousseau não se livra tão facilmente dos ataques morais e pessoais que recebe, sendo a maior parte deles dirigidos às contradições aparentes que se sobressaem no cotejo entre vida e obra, e também entre uma e outras obras.

Cedo se aprende, contudo, que o contato com a obra de Rousseau exige a modéstia de quem sabe se deparar com um grande autor, como nos ensina Bento Prado Jr.

Não é possível encontrar a resposta [de uma questão] através de uma investigação linear, ao termo de uma única caminhada. É o próprio estilo do autor e o movimento de seus textos que nos obrigam a um itinerário tortuoso. (...). É preciso, pois, refazer o caminho, reencontrar o tema no momento em que ele nasce, dentro de sua paisagem, antes de tentar a apressada construção do sistema¹

A respeito do tema que aqui nos interessa – a saber, a escrita do romance – é desafiante aceitar a dúvida em relação a uma contradição tão notória e discrepante: como poderia um autor que faz críticas semelhantes às que aparecem em seu *Discours sur les Sciences et les Arts* mais tarde dedicar-se à escrita de um romance?

Após as muitas críticas recebidas, Rousseau esclarece pontos que, hoje, nos ajudam a entender sua empreitada literária, sem, no entanto, modificar o teor de suas críticas iniciais.

J'avoue qu'il y a quelques génies sublimes qui savent pénétrer à travers les voiles dont la vérité s'enveloppe, quelques âmes privilégiées, capables de résister à la bêtise de la vanité, à la basse jalousie et aux autres passions qu'engendre le goût des lettres. Le petit nombre de ceux qui ont le bonheur de

¹ PRADO JR., B. *A retórica de Rousseau e outros*. Op. cit. p. 376.

réunir ces qualités est la lumière et l'honneur du genre humain; c'est à eux seuls qu'il convient, pour le bien de tous, de s'exercer à l'étude, et cette exception même confirme la règle; car si tous les hommes étoient des Socrates, la science alors ne leur seroit pas nuisible, mais ils n'auroient aucun besoin d'elle.¹

Não obstante sua cabal condenação da literatura, Rousseau admite a existência de uma elite iluminada de “gênios sublimes” para quem o exercício das ciências e das artes não seria nocivo, por estarem libertos da prisão das ‘vãs vaidades’, condição imprescindível e rara para que a atividade literária seja imune ao ‘mar de vícios’ no qual vinha sendo lançada. Partindo desses “privilegiados” capazes de alcançar e respeitar a essência divina de tais matérias, a prática literária seria até mesmo necessária como tentativa de neutralizar o caráter nefasto dos vícios que a originaram, de modo que sua crítica inicial aos artistas se faria nula com a eliminação do pressuposto que a originara.

Et c'est ainsi que les arts et les sciences, après avoir fait éclore les vices, sont nécessaires pour les empêcher de se tourner en crimes; elles les couvrent au moins d'un vernis qui ne permet pas au poison de s'exhaler aussi librement : elles détruisent la vertu, mais elles en laissent le simulacre public', qui est toujours une belle chose : elles introduisent à sa place la politesse et les bienséances; et à la crainte de paroître méchant elles substituent celle de paroître ridicule²

Rousseau de certo se considerava parte grupo dos de gênio sublime para que se outorgasse o direito à escrita do romance como quem presta um dever para com a pátria, assumindo o risco de se contradizer, enquanto acreditava fazer das acusações sofridas a justificação de sua defesa, uma vez que a publicação de seu romance não contribuiria para laurea-lo, mas para atrair o rechaço de seus inimigos.

¹ O.C III, *Narcisse ou L'Amant de lui même*, “Préface”, p. 97-. trad. bras p.299.

² O.C. II. *Préface de Narcisse*. p. 972; trad. bras p.300.

Tendo-se sujeitado à “vergonha” de publicar um romance após seu ataque ao gênero, Rousseau se exime das críticas que antes dirigira a obras afins com o argumento de que sua obra não se fez escrava das opiniões, estando liberta da necessidade de agradar leitores e conquistar a fama.

Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très-peu de lecteurs. Le style rebutera les gens de goût; la matière alarmera les gens sévères; tous les sentimens seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu (...). A qui plaira-t-il donc? Peut-être à moi seul; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne.¹

Notemos que o elemento da contradição, tão recorrente no texto de Rousseau, reside na expectativa da correspondência entre aparência e realidade, o que também se expressa no fundamento da dialética da virtude que prepara o ideal rousseauiano de amor.

On pourroit encore moins me presser personnellement par cette prétendue contradiction, quand même elle existeroit réellement. J'adore la vertu, mon cœur me rend ce témoignage; il me dit trop aussi, combien il y a loin de cet amour à la pratique qui fait l'homme vertueux²

Seguindo o raciocínio rousseauiano, é possível afirmar que suas contradições são, também elas, produto da natureza original do homem em contato com a sociedade, o que, aos olhos dos homens, implica em incoerências aporéticas que não se sustentariam diante da visão do propósito maior do homem no mundo.

A esse respeito, é significativa a terminologia do romance na descrição de seu subtítulo, já mencionado anteriormente: *Lettres de deux amants habitans d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau*. O texto é

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Préface. p.5-6; trad. bras p. 23.

² O.C. III, “*Réponse au roi de Pologne*”, p. 41; ed. bras p. 244-245.

preferencialmente referido por Rousseau como coletânea (*recueil des lettres*)¹, termo que deriva do verbo *recueillir*, ou o exercício daquele que se dedica a unir e apanhar aquilo que se lhe oferece em geral pela natureza, o que é enfatizado pela referência geográfica das personagens em torno de um cenário natural.

Je serai accusé de contradiction comme à l'ordinaire et avec autant de raison. Il se peut que la nature ait eu tort et que cette combinaison n'ait pas dû être; je sais seulement qu'elle a été.²

Desse modo, se sua crítica a respeito da literatura responde à verdade, e se o romance *La Nouvelle Héloïse* é considerado necessário à sociedade, pode-se afirmar que Rousseau admite a existência de uma contradição positivada, proveniente da própria natureza, que não só autoriza, mas impele ao dever de propagar o amor-virtude – que tem sua melhor expressão no seio da república – sob a forma do romance pedagógico.

(...) l'amour du bien, qui n'est jamais sorti de mon cœur, les tourna vers des objets utiles, et dont la morale eût pu faire son profit. (...) qui peut supporter sans indignation le spectacle des mœurs à la mode? et qu'y a-t-il de plus révoltant que l'orgueil d'une femme infidèle (...)? Les êtres parfaits ne sont pas dans la nature, et leurs leçons ne sont pas assez près de nous. Mais qu'une jeune personne, née avec un cœur aussi tendre qu'honnête, se laisse vaincre à l'amour étant fille, et retrouve, étant femme, des forces pour le vaincre à son tour, et redevenir vertueuse, quiconque vous dira que ce tableau dans sa totalité est scandaleux et n'est pas utile est un menteur et un hypocrite; ne l'écoutez pas.³

¹“(...) vous juger ce que vous l'avez lu comme un Roman. Ce n'en est point un, vous l'avez dit vous-même. C'est un Recueil de Lettres...” (O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Seconde Préface. p.13; trad. bras p. 27).

² O.C. I, *Les Confessions*, X, p. 199; ed. bras p.184.

³ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 435; ed. bras p.395.

A contradição originária do romance, porém, difere radicalmente do que seria, para Rousseau, a *contradição artificial*, produto da depravação da moral e desrespeito aos bons costumes.

On me prouve avec évidence qu'il n'y a que le demi-philosophe qui regarde à la réalité des choses; que le vrai sage ne les considère que par les apparences; qu'il doit prendre les préjugés pour principes, les bienséances pour lois, et que la plus sublime sagesse consiste à vivre comme les fous.¹

Expressão da predominância do vício na sociedade, as *contradições artificiais* são a razão pela qual os fundamentos da natureza são tomados por contraditórios, por estar o homem tão afastado de sua essência. A interdependência necessária entre *contradições artificiais* e *contradições naturais*, intrincadamente implicadas na vida do indivíduo, fazem do contraditório um elemento constituinte ao homem moderno.

A rendição à literatura

A realidade contraditória do indivíduo rousseauiano não é vivida sem crise. Ao assumir a então simples possibilidade de publicar seu romance, Rousseau se entrega a cruéis hesitações² a respeito da repercussão na qual sua decisão implicaria.

Mon grand embarras étoit la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venois d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avois si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respiroient l'amour et la mollesse, pouvoit-on rien imaginer de plus inattendu,

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 17, p.255; trad. bras p. 231,

² Não nos interessaremos aqui sobre se Rousseau é sincero ao narrar suas dúvidas quanto ao destino da obra então recém concluída.

de plus choquant, que de me voir, tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avois si durement censurés?¹

Se concordamos que a justificação do romance é didática, é notório que tal vocação não resume a obra; o romance oferece larga margem a que Rousseau dê vazão a seu “delírio” amoroso, sem, contudo, distanciar-se do vínculo necessário entre o didatismo e o romanesco, que se “interpenetram”² ao longo da obra.

Je n'étois plus un moment à moi-même, le délire ne me quittoit plus. Après beaucoup d'efforts inutiles pour écarter de moi toutes ces fictions, je fus enfin tout à fait séduit par elles, et je ne m'occupai plus qu'à tâcher d'y mettre quelque ordre et quelque suite, pour en faire une espèce de roman.³

O movimento da escrita do romance arrebatava o escritor sem lhe oferecer chances de resistência; e, embora sua ficção não subtraia o valor objetivo de sua obra político-filosófica, ficou fácil afirmar que Rousseau “ne pouvait pas ne pas être romancier”, embora tenha sido “un romancier malgré lui”⁴

Voilà comment les désagréments imprévus d'un état de mon choix me jetèrent par diversion tout-à-fait dans la littérature; (...) Jeté *malgré moi* dans le monde sans en avoir le ton, sans être en état de le prendre et de m'y pouvoir assujettir, je m'avisai d'en prendre un à moi qui m'en dispensât.⁵

¹ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 434-435; ed. bras p. 394.

² LECERCLE, J. L. *Rousseau et l'art du Roman*. Op. cit. p. 75.

³ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 434; ed. bras p. 394.

⁴ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, p.XXXIV.

⁵ O.C. I, *Les Confessions*, XVIII, p. 368; ed. bras p. 334.

A vida da ficção: a imaginação compensatória

As *Confissões* expõem uma faceta distinta da anterior convicção de legitimidade do ofício do romancista que ama a virtude. A boa utilidade pública do romance se daria como consequência de uma demanda individual alimentada pelo desejo da transparência dos homens em sociedade, donde a frustração do desejo irrealizado faz Rousseau transferir-lo para a ficção romanesca.

Ne pouvant goûter dans sa plénitude cette intime société dont je sentois le besoin, j'y cherchois des suppléments qui n'en remplissoient pas le vide, mais qui me le laissoient moins sentir. (...) C'est ainsi (...) qu'enfin je me trouvai, par ce malheureux discours dont j'ai raconté l'histoire, rejeté, sans y songer, dans la littérature, dont je me crois sorti pour toujours.¹

Ou ainda:

L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères; et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrents des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un cœur d'homme. Oubliant tout-à-fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvai jamais ici-bas. Je pris un tel goût à planer ainsi dans l'empyrée, au milieu des objets charmants dont je m'étois entouré, que j'y passois les heures, les jours sans compter; et perdant le souvenir de toute autre chose, à peine avois-je mangé un morceau à la hâte, que je brûlois de m'échapper pour courir retrouver mes bosquets. Quand, prêt à partir pour le monde enchanté, je voyois arriver de malheureux mortels qui venoient me retenir sur la terre, je ne pouvois ni modérer ni cacher mon dépit; et n'étant plus maître de moi, je leur faisois un accueil si brusque, qu'il pouvoit porter nom de

¹ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 416; ed. bras p. 377.

brutal. Cela ne fit qu'augmenter ma réputation de misanthropie, par tout ce qui m'en eût acquis une bien contraire, si l'on eût mieux lu dans mon cœur.¹

¹ O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 427; ed. bras p. 388.

CAPÍTULO 3- Virtude e Representação: o romance como veneno e antídoto

*“A experiência da ruptura é também a experiência que explica o próprio projeto de escrever: para Rousseau (...) escrever torna-se necessário justamente com a experiência da impossibilidade da comunicação imediata. Se for verdade que um véu esconde as evidências de um coração inocente, é preciso fugir, esconder-se sob a máscara do Autor: a escrita é o meio que, ao suprimir o imediato, torna possível um retorno futuro à imediação.”*¹

Bento prado Jr.

Julie ou La Nouvelle Héloïse é, sem dúvida, um romance concebido em torno do tema da virtude, o que cumpre perscrutar com atenção. Notemos que, nas *Confissões*, Rousseau define o marco de sua conversão à virtude entre os anos de 1756 a 1758, período em que inicia sua estadia em l'Ermitage, na casa de Mme d'Épinay. É quando, durante suas caminhadas em meio à natureza, passa a imaginar as personagens Julie, Claire e Saint-Preux, e decide iniciar a redação do romance. O ano de 1757 marca os primeiros desentendimentos com seus dois grandes amigos, Diderot e Grimm, que era, este último, também amante de Mme d'Épinay. Em 1758, quando começa a sentir a proximidade da morte, Rousseau escreve a *Profissão de Fé do vigário Saboiano*, considerado por alguns um verdadeiro tratado de teologia. Este ano marca também seu rompimento definitivo com Diderot, Grimm e Mme d'Épinay.

É significativo, portanto, que Rousseau considere tais acontecimentos como o pivô de sua epifania. A virtude guarda, para ele, uma relação com a incompreensão e com a morte, e só se revela em face da provação, razão pela qual o romance será marcado por tentações e fraquezas, mas também pela prova superior da virtude: o

¹ PRADO JR. *A retórica de Rousseau*. Op.cit. p.56.

amor pela humanidade (e não o amor a Deus), que é também o amor-ternura na esfera da intimidade. Essa conquista é ligada à percepção da própria natureza, o que faz com que o homem reconheça sua sensibilidade natural:

(...) l'insensibilité même des gens du monde est moins barbare que leur commisération. L'amour de Dieu leur sert d'excuse pour n'aimer personne; ils ne s'aiment pas même l'un l'autre.¹

É certo que a noção rousseuniana de virtude recebe uma forte conotação religiosa, mas não se resume a ela². Nas primeiras cartas do romance, o conceito de virtude aparece no mesmo campo semântico da noção de castidade, ligando-se, mais à frente, a noções de doçura, sinceridade e honra. Ao fim do romance, vemos o autor se referir à emblemática personagem Wolmar como a um 'ateu virtuoso' – por mais que, no *Emílio*, Rousseau discorra sobre tal combinação (ateísmo e virtude) como uma impossibilidade lógica.³

Servir Dieu, ce n'est point passer sa vie à genoux dans un oratoire, je le sais bien; c'est remplir sur la terre les devoirs qu'il nous impose ; c'est faire en vue de lui plaire tout ce qui convient à l'état où il nous a mis.

Não podemos chegar a uma concepção rousseuniana de virtude partindo apenas de passagens isoladas ou de considerações do autor a respeito das personagens. A compreensão da noção de virtude em Rousseau parece requerer uma consideração do conjunto da obra. Se considerarmos apenas a *Nouvelle Héloïse*, veremos que a virtude se derinirá, em grande medida, pela noção de amor à

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, VI, 8, p. 691 ; trad. bras. p. 593.

² No opúsculo *Dicours sur la Vertu de Héros* (OC II, p.1274), Rousseau diz que a maior virtude do herói é "força da alma".

³ Emílio, livro IV, pg 449: do caráter funesto do ateísmo; indiferença ao bem. Da impossibilidade do ateu virtuoso. Evitaremos, contudo, a armadilha da comparação dos conceitos fora de seus contextos, lição aprendida com os conselhos de Bento Prado Jr.

humanidade (que, para Rousseau, se manifesta, em sua melhor versão, no Cristianismo).

Ora, ao descer à Terra, Deus não se fez representar por meio de Jesus Cristo, mas partilhou sua própria presença entre os homens, enviando ao mundo seu filho feito deus, ente da divina trindade santa. A “epifania da ‘transparência’ de Rousseau”¹ guarda vínculos diretos com a visão do homem como filho de Deus, de modo que a transparência funciona como uma reconciliação com o homem tal como concebido por Deus. Esta visão do Cristianismo está em consonância com a crítica rousseauiana da representação, que se encontra dispersa em sua obra.

Sobre o conceito de representação

A ideia de coisas que se fazem representar em lugar de outras parte de um conceito essencialmente moderno.² Para Rousseau, os processos de representação trazem uma relação direta com sua expressão no mundo político. No mundo antigo dos gregos, de quem Rousseau era admirador, os cidadãos incorporavam em sua própria pessoa os interesses que eram levados à *pólis*, e a ideia de representação era algo inconcebível, sem qualquer registro correlato linguístico. A palavra é hoje utilizada a partir da derivação do termo latino *repraesentat(i)o*, surgido no século XV, que se referia inicialmente à ‘entrega do que se recebeu por fideicomisso’, segundo o dicionário Houaiss.

¹ STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras. 1991, p. 108.

² PITKIN, Hanna F. “Introduction”. *The Concept of Representation*. Berkley and Los Angeles: University of California Press. 1972. p.2.

Com o recrudescimento do processo de diferenciação social que torna a sociedade cada vez mais complexa, o termo evolui, inicialmente na Inglaterra, para uma noção de substituição dos desejos e interesses de outrem por correspondência, adquirindo modernamente um status positivado de realização dos direitos de cidadania.

A radicalização do conceito de representação desemboca na anomalia que se tornou corrente na ideia, vigente no mundo político moderno, da presença que só se realiza na representação – que implica em uma ausência de fato. Tal artificialismo constitui o fundamento da crítica de Rousseau ao conceito de representação em todas as suas dimensões.

A criação do signo

Resultado de processos simbólicos, o signo é produto de relações de referência entre o universo abstrato do significante e algum tipo de ligação ao universo do significado. Na era clássica, o signo era definido segundo a *origem*, o *tipo* e a *certeza dessa ligação*, sem que houvesse uma preocupação com uma similitude que lastreasse tais vínculos: as três variáveis substituíam o critério da semelhança em prol da eficácia do signo no domínio dos conhecimentos empíricos.¹

O mito rousseauiano do bom selvagem, por exemplo, é, para Foucault, uma “gênese que funcionava exatamente no lugar da própria *Gênese*”, processo relativo à imaginação da semelhança que constitui o gesto de representar. O exercício da

¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. 9ª ed. [trad. Salma Tannus Muchail]. São Paulo. Martins Fontes, 2007. p.80-81.

imaginação exerce aí a função de restituir a ordem das coisas e de impedir sua percepção direta, uma vez que estabelece um substituto das relações de identidade e diferença das coisas.¹

Em última instância, o repertório de elementos simbólicos é voltado para uma finalidade subjetiva de cunho transcendental, uma vez que só é possível conferir valor metafísico a conteúdos empíricos e “desloca-los para o lado de uma subjetividade constituinte (...) [ao] dar lugar (...) a um modo de pensamento em que os limites de direito do conhecimento são ao mesmo tempo as formas concretas da existência (e, conseqüentemente, de todo saber empírico), tais como elas se dá precisamente nesse mesmo saber empírico”²

A representação literária

A representação do mundo pela linguagem se dá a partir de processos simbólicos de referência a *algum sentido* de um objeto ausente.³ Para Lukács "à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas", função que é desempenhada pelo signo.

A configuração do discurso na literatura se materializa através de processos narrativos, que se constituem por meio dos dois planos de enunciação: o plano da história, que situa os acontecimentos da trama, e o plano do discurso, próprio às

¹ Id. Ibid. p.97.

² Id. Ibid. p.342.

³ PITKIN, Hanna F. *The Concept of Representation*. Op. cit. p.93.

expressões do estilo, a partir da utilização de comparações e figuras retóricas próprias à ambientação desejada em cada momento do romance

a dosagem dos dois planos de enunciação determina o grau de opacidade da linguagem literária: todo enunciado que pertence ao discurso tem uma autonomia superior, pois toma toda sua significação a partir de si mesmo, sem o intermédio de uma referência imaginária. (...) a comparação e a reflexão que seguem são representações em si mesmas, só remetem ao sujeito da enunciação e afirmam por isso a presença da própria linguagem¹

Embora Rousseau pretendesse realizar com seu romance (por meio da escrita direta das epístolas) o ideal da não-representação – segundo a tese aqui revisitada –, sabemos que a própria ferramenta linguística é em si uma representação, signo de um objeto ausente. Rousseau tampouco o ignorava, e é também esta a razão de suas repetidas imprecizações contra o romance, mesmo após a publicação e sucesso de *La Nouvelle Héloïse*², o que intensificava os conflitos internos que fomentavam suas penosas agruras.

Terry Eagleton já expressara tal convicção na descrença da imediatez da carta: “The fiction that “experience” can be conveyed in all its living immediacy by language, the Faith that writing and reality may be at once”³. O esforço obstinado de Rousseau em asseverar a não-representação do romance unia-se a muitos outros romancistas da época, que assumiam hesitantes a difícil tarefa de postular a legitimidade do romance diante da intimidadora tradição clássica.

¹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. op. cit.p.60.

² No *Emílio*, Rousseau repete passagens de crítica aos romances (p.6--)

³ EAGLETON, Terry. *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p.40.

A aporia prática do problema da representação parece poder ser resolvida, em Rousseau, pela sublimação da crítica à própria representação: no ideal de um mundo transparente, a representação literária livra-se da relação com o objeto e tenta se dar como “pura apresentação”¹. Nesse prisma, as formas artísticas se apresentariam de maneira completamente independente da realidade exterior, o que requer que o próprio leitor crie o sentido do universo do romance. Como dito por Richardson, “something (...) must be left to the reader to make out”². O leitor é apresentado “à própria experiência narrada”, e não a algo “tão difuso e tão intrincado quanto seu significado” previamente concebido. Desse modo, a tentativa de rompimento com a representação da experiência é especialmente rica em intensidade dramática, já que busca oferecer ao leitor uma experiência “não filtrada pelo autor”, apresentadas com “completude e imediatez únicas”³.

Tal era a aposta dos romancistas críticos da representação, e que pareciam pouco enxergar a armadilha que preparavam para si mesmos, reproduzindo a prática que condenavam por se recusarem a admitir a inescapabilidade da representação literária. A crítica de Eagleton, então destinada a Richardson, perfeitamente se aplica a Rousseau, que adotara a mesma perspectiva “obstinadamente não-representacional” da narrativa epistolar. A inadmissão “da menor lacuna entre experiência e expressão”⁴ ou de qualquer intrusão à imediatez do discurso foi a justificativa convencionada em vista da preparação o processo de habilitação do romance.

¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. op. cit. p. 21.

² Richardson to Lady Bradshaigh *apud* KEYMER, Tom. *Richardson and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit. p.XV.

³ KEYMER, Tom. *Richardson and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit. p.XIV-XV.

⁴ KEYMER, Tom. *Richardson and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit. p. 18.

Mundo da máscara

O desejo de transparência é contraposto ao predomínio do mundo da representação, que Rousseau metaforiza com a frequente referência à máscara. O filósofo declara ter dedicado sua vida à verdade¹, donde toda sua obra estaria empenhada no mesmo propósito. No começo do livro das *Confissões*, diz Rousseau que, ao soar da última tropeta, quando tiver que se apresentar diante do soberano (Deus), apresentará suas confissões como testemunho de sua conduta e pureza de coração, fazendo daquela obra uma espécie de álibi frente às acusações que recebia.

O livro das *Confissões*, além de inaugurar um novo gênero literário, é a realização literária do desejo de redenção do homem perante o Soberano – o Deus no sentido imediato (manifesto) – e a opinião pública, sendo também uma confissão em seu sentido religioso.

Diferente do teor das *Confissões*, a forma que Rousseau encontra para realizar seu ideal da não representação num romance de personagens diversas foi dar voz a cada uma delas através das cartas. E mesmo ao supor que tais cartas seriam reais, Rousseau não apenas busca incitar o imaginário do leitor, como tenta se apresentar conforme o ideal do serviço à verdade. Além disso, ao alegar que as cartas teriam presumivelmente sido “recolhidas”, Rousseau se exime também das críticas de traição às leis da estética do tempo e à filosofia, e da acusação de atentar contra a moral e a religião², evitando o tom categórico para se eximir da infração de uma mentira premeditada.

¹ OC. I, *Les Confessions*, I, p.27.

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p.1346.

Je ne voulus ni confirmer ni détruire une erreur qui m'étoit avantageuse. On peut voir dans la préface en dialogue, que je fis imprimer à part, comment je laissai là-dessus le public en suspens. Les rigoristes disent que j'aurois dû déclarer la vérité tout rondement. Pour moi, je ne vois pas ce qui m'y pouvoit obliger, et je crois qu'il y auroit eu plus de bêtise que de franchise à cette déclaration faite sans nécessité.¹

O tema da transparência e da máscara, assim como os correlatos que pertencem ao mesmo campo semântico, aparece também no *Emílio* e em *Os Solitários*. Após a revelação da injúria que sofrera Emílio pelo adultério de Sophie, ele é arrastado ao teatro, encontrando-se “em estado de confusão, no meio da multidão e sem possibilidade de sair”.² Tal é a situação do homem em sociedade após o momento de perda da inocência da infância e da entrada forçada no ‘mundo da máscara’.

Antro da representação e do falseamento, o teatro simboliza a dinâmica do mundo de representações vividas na sociedade.

L'homme du monde est tout entier dans son masque. N'étant presque jamais en lui-même, il y est toujours étranger, et mal à son aise quand il est forcé d'y rentrer. Ce qu'il est n'est rien, ce qu'il paroît est tout pour lui.³

Da crítica de Rousseau ao teatro, é possível auferir o conceito e a crítica da representação na sociedade, com a qual o teatro guarda uma relação metonímica.

O dualismo do artifício da representação *versus* a natureza implica na crítica do recurso da representação como alienação do objeto representado, o que afasta o homem de sua natureza autêntica, impondo a assimilação do equívoco, da farsa.

¹ OC. I, *Les Confessions*, XI, p.548.

² O.C. IV, *Émile et Sophie*, ed. bras, p.79-80.

³ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 515; ed. bras, p.315.

Esse pensamento aparece melhor sistematizado na crítica que faz Rousseau ao teatro francês na *Carta a D'Alembert* (1758), respondendo em tom ardente (como de costume), à tentativa de instalar semelhante casa de espetáculos em Genebra. A *Nova Heloísa* tem sua vigésima terceira carta, na segunda parte, também destinada a fazer saltar aos olhos do leitor os disparates narrados no teatro de Ópera francês.

O espetáculo teatral é entendido por Rousseau, *grosso modo*, como vil distração que se opõe à virtude, já que se presta a inflamar as paixões do público a que se destina, a fim de bem suceder-se. Tudo nele é puro artifício de representação, insinuando aparências em lugar da verdade dos objetos, o que corresponde à natureza do vício, e não da virtude.

Mentira e ficção

É antiga a querela a respeito da legitimidade possível da mentira *versus* a incontinência essencial da verdade, e ela se celebrizou nas discussões entre Kant e Benjamim Constant. Constant (1767-1830) concebia a mentira segundo um estado de necessidade, sem a qual a vida prática não teria condições de se realizar desimpedidamente, donde se concluiria a falácia do argumento kantiano sobre o princípio da veracidade absoluta.

Arelada mesmo a uma questão humanitária, “o direito à mentira acompanharia o dever da verdade”, antinomia que Constant resolve pela equação entre princípios gerais abstratos e intermediários a casos concretos.

Um princípio é o resultado geral de um certo número de fatos particulares. Todas as vezes que o conjunto desses fatos sofre algumas mudanças, o

princípio que disso resultaria se modifica, porém essa modificação mesma torna-se princípio. (...) Os princípios gerais são inaplicáveis às circunstâncias, (...) [ou seja], não se descobriu o princípio intermediário que a combinação particular, de que trata, exige.¹

Já para Kant, é desprovida de sentido qualquer alegação que assimile direito à verdade, o que supõe que a noção de que a verdade deva depender da vontade de um; além de que a vinculação do direito ao campo da mentira implicaria numa corrosão das bases do Direito.²

Quase meio século antes, Rousseau já realizava uma fusão entre ideia e individualidade ao conceber a noção de sensibilidade como chave o problema da mentira, o que o torna mais próximo do argumento constantiano sobre o debate.

Sem contradizer os argumentos de sua crítica ao mundo de representações da sociedade civil, Rousseau sugere uma distinção entre a mentira que serve à virtude e a mentira que serve ao vício, evitando, assim, empregar o termo ‘mentira’ em suas críticas, preferindo a denominação do ‘artificialismo’, da ‘falsidade’, da ‘máscara’.

A verdade, portanto, não tem um valor intrínseco independente da sua utilidade, como se verifica em Kant. A ideia de verdade dos homens é imperfeita e limitada, já que a essência definitiva do verdadeiro se encontra exclusivamente no divino, do qual as versões humanas são apenas uma reles imitação. A devoção à verdade filosófica, nesse raciocínio, subsume-se à instância última da Verdade divina,

¹ CONSTANT, B. “Das razões políticas (Dos princípios)”. In REY PUENTE, F.(org.) *Os filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Departamento de Filosofia - FAFICH/UFMG, 2002.

² KANT, I. “Sobre um pretenso direito de mentir por amor aos homens” In REY PUENTE, F. (org) *Os filósofos e mentira*.op. cit. p.75.

que supõe primeiramente o amor ao bom e ao justo, de modo que o *a priori* da verdade passa a ser o serviço da justiça.¹

Dire faux n'est mentir que par l'intention de tromper, & l'intention même de tromper loin d'être toujours jointe avec celle de nuire, a quelquefois un but tout contraire. Mais pour rendre un mensonge innocent il ne suffit pas que l'intention de nuire ne soit pas expresse, il faut de plus la certitude que l'erreur dans laquelle on jette ceux à qui l'on parle ne peut nuire à eux ni à personne en quelque façon que ce soit. Il est rare & difficile qu'on puisse avoir cette certitude; aussi est-il difficile & rare qu'un mensonge soit parfaitement innocent. Mentir pour son avantage à soi-même est imposture, mentir pour l'avantage d'autrui est fraude, mentir pour nuire est calomnie; c'est la pire espece de mensonge. Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui, n'est pas mentir: ce n'est pas mensonge, c'est fiction. (...) leur objet n'est ou ne doit être que *d'envelopper des vérités utiles sous des formes sensibles & agréables* (...) ²

A obra de ficção que se orienta por “verdades úteis sob formas agradáveis” é aceita por Rousseau, já no fim da vida, também como justas. O autor que busca tão somente persuadir o leitor com sua narrativa, tal como praticado no prefácio de *La Nouvelle Héloïse*, não cometeria nenhuma impostura desde que sua obra se prestasse à utilidade pública, e não à fama do autor.³ A verdade, contrariamente à mentira, tem seu valor no sentido em que serve à justiça, de onde extrai sua utilidade.

Rousseau não se inquietaria com o desafio do problema empírico da verdade em Kant.⁴ O valor absoluto do conhecimento filosófico, do qual a verdade é condição,

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. Op. cit, p.182.

² OC I, *Rêveries du promeneur solitaire*, IV, p. 1029; ed. bras p.59.

³ OC I, *Rêveries du promeneur solitaire*, IV, p. 1030; ed. bras p.59.

⁴ Foi formulado um problema hipotético a respeito do valor incondicional da verdade em Kant, aplicado empiricamente: tendo oferecido esconderijo a um amigo que está sendo injustamente perseguido por inimigos que querem mata-lo, um homem é abordado pelos algozes de seu amigo, que perguntam sobre seu paradeiro. Deve ele dizer a verdade, e entregar seu bom amigo a um destino fatal, ou deve negar ou

é próprio à sabedoria dos tolos e só serve para causar a vaidade e a admiração de tolos, enquanto o valor da justiça serve ao próprio Deus.

Indo adiante, Rousseau dirá que existe uma mentira legítima, e mesmo “doce”, que é a mentira que serve ao recato, tendo extensões distintas no campo da vida prática. Essa noção pode ser ilustrada no livro V do *Emílio*, no momento em que Sophie cora diante das suspeitas quanto a seus sentimentos por Emílio, usando uma mentira como disfarce do pudor: “charmant et doux mensonge, qui vaut mieux que la vérité!”¹. A verdade do sentimento apaixonado precisa ser dissimulada em favor do recato que serve à honra.

Ao legitimar a mentira que serve ao dever de recato feminino, Rousseau cria um argumento que se assemelha à justificação dada por ele em razão do roubo de uma fita prateada que ele cobiçava, delito praticado durante os anos em que servia uma nobre residência em Turim. Após consumado o afano, Rousseau põe a culpa em uma criada da casa após ser surpreendido em posse da fita. Starobinski dirá que o livro das *Confissões* é predominantemente motivado pelo desejo de expiar a culpa que Rousseau carrega em função do ocorrido.² Ao narrar o episódio, Rousseau diz, referindo-se à fita:

On voulut savoir où je l'avois pris. Je me trouble, je balbutie & enfin je dis en *rougissant*, que c'est Marion qui me l'a donné. (...) Un trouble universel m'ôtoit tout autre sentiment. Si l'on m'eût laissé revenir à moi-même, j'aurois infailliblement tout déclaré. Si M. de la *Roque* m'eût pris à part, qu'il m'eût dit; ne perdez pas cette pauvre fille. Si vous êtes coupable, avouez-le moi; je me

furtar-se à verdade a fim de proteger um justo? Kant foi intransigente a respeito, sustentando a defesa da verdade.

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 864; trad. bras. p. 707.

² STAROBINSKI, Jean. “Vitam impendere vero” in *The Cambridge Companion to Rousseau*. p. 365-396.

serois jetté à ses pieds dans l'instant; j'en suis parfaitement sûr. Mais on ne fit que m'*intimider* quand il falloit me donner du courage.¹

Rousseau justifica o gesto “bárbaro”, praticado em sua juventude, com o argumento da fraqueza do embaraço, da vergonha. Apesar de não confundir pudor (*honte*, recomendado às mulheres) e vergonha (*embarass*), Rousseau assimila ambos a uma fraqueza do coração, o que não necessariamente afastaria o homem/mulher da virtude. A partir do momento, porém, em que a intenção de ocultar se converte em jogo previsto de manipulação de efeitos, o vício adentra a mentira, que passa a ser fator de corrupção e de contágio de outros vícios. É contra esse quadro que Rousseau dirige suas imprecizações, e as exortações de virtude.

A mentira tem origem no momento de implantação do espaço privado em relação ao público: o público não é mais lugar da plena transparência. O espaço da transparência pertence ao mundo privado, enquanto o público conhece a dissimulação, supõe regras, “presença de espírito”.

Natureza e artifício

*Qui non palazzi, non teatro o loggia;
Ma'n lor vece un' abete, un faggio, un pino,
Trà 1' erba verde e' 1 bel monte vicino
Levan di terra al ciel nostr' intelletto'.²*

¹ O.C. I, *Les Confessions*, II, p. 84 e 87; trad. bras p. 79 e 81.

² “Aqui não palácios, não teatro, não galerias/ Mas em seu lugar um abeto, uma faia, um pinheiro/ Entre a relva verde e o belo monte perto/ elevam da terra ao Céu nosso intelecto”. Petrarca, soneto *Gloriosa*

Os versos acima citados, do poeta Petrarca, são mencionados por Rousseau em meio a uma descrição das montanhas valaisianas e dos hábitos modestos dos povos dessa região, onde a natureza inspira uma aura de purificação dos costumes. A simplicidade da vida junto à natureza dispensa a seus habitantes o uso do artifício das representações, uma vez que a verdade dos corações se deixa *apresentar* pela transparência de vida imediata.

A pintura da comunidade valaisiana tem no teatro de ópera francês seu retrato invertido. Conforme acabamos de ver, o teatro para Rousseau é a manifestação mais clara do mascaramento dos homens, que ali não passam de personagens escravizados pelo mundo das aparências.

Segundo Franklin de Matos, a recusa rousseauniana do teatro francês e de gêneros intermediários entre a tragédia e a comédia é apenas um dos índices do rompimento com a estética clássica, cujo fim implica no surgimento de um novo fio condutor de decifração da arte: a natureza humana. Em vez de gêneros, a “atitude artística”; em lugar da obra de arte, a “consciência estética”. Esse novo paradigma estético fundamenta uma resposta ao entendimento das artes que é acima de tudo antropológica¹.

Concordantemente, Rousseau faz também o elogio às festas cívicas, antípodas da vil distração do espetáculo. É ao ar livre que as personagens celebram laços de comunhão favorecidos por sentimentos autênticos e imediatos (não representados,

Colonna in cui s'appoggia. (MORETTO, Flúvia [trad] in ROUSSEAU, *A Nova Heloísa*. Op. cit. Nota da p. 83).

¹ CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Op. cit.

não encenados)¹. O sentimento passa a ser ressignificado no momento de temperar a medida do amor virtuoso, corroborando o propósito pedagógico de sociabilidade das paixões, pressuposto da sobrevivência do corpo político, que se combina à “segunda natureza” do homem devolvido à sua condição original após o pacto. Essa noção é bem expressa na recorrente metáfora do jardim de Clarens (natureza reinventada) – espécie de comunidade privada onde se realiza o ideal de virtude máxima e sociabilidade íntima, e que também encerra mais um dos paradoxos de Rousseau. Tais contradições fizeram dele alvo de críticas dos filósofos de seu tempo. Diderot assimila o exclusivismo de Clarens a um “pesadelo” que atenta contra o mais forte pendor da natureza humana: a sociabilidade.

Assim como o jardim, o lago também é metáfora recorrente no romance, cujas águas representam a transparência que Rousseau espera ver reinar a seu redor: "ils laissent voir sans contrainte tout ce qu'ils ont au fond de l'ame"². Ao turvarem-se, as águas do lago prenunciam a tragédia do homem virtuoso numa sociedade corrompida, o que se dá, aqui, com a morte de Julie.

O Julie! O Claire! que vous me vendez cher cette amitié cruelle dont vous osez vous vanter à moi !... J'ai vécu dans l'orage, et c'est toujours vous qui l'avez excité. Mais quelles agitations diverses vous avez fait éprouver à mon cœur ! Celles du lac de Genève ne ressemblent pas plus aux flots du vaste Océan. L'un n'a que des ondes vives et courtes dont le perpétuel tranchant agite, émeut, submerge quelquefois, sans jamais former de long cours.³

¹ STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Op. cit.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, V, 3, p. 584; trad. bras. p. 504.

³ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, VI, 7. p.676; trad. bras p.581.

Crisol de virtudes

Que ninguém fuja do olhar do outro: eis, para Rousseau, o princípio de sociabilidade que conduz à virtude¹. Starobinski nos diz que “a consciência de si está intimamente ligada à possibilidade de tornar-se um outro”². O contrato social seria a fórmula de restauração da unidade perdida do indivíduo, mediante o sentimento, de modo a “buscar o que se passa no fundo dos corações” e fazer penetrar as leis “nos corações dos homens”³. A sensibilidade é o modo de se chegar ao Direito Natural, diferente da reflexão, que supõe a mediação sujeito-objeto. “O entendimento humano muito deve às paixões. (...). As paixões, por sua vez, encontram sua origem em nossas necessidades.”⁴. Esse novo estado devolveria o homem à sua essência, o que eliminaria a necessidade da máscara.

O processo da substituição da sensibilidade do homem é a mais pérfida impostura da sociedade civil, cujo produto necessário é a primazia do vício. A moral que é baseada no vício concorrerá para a degeneração do Estado, alastrando corrupção até mesmo à ideia de virtude.

On a beau vouloir établir la vertu par la raison seule, quelle solide base peut-on lui donner? La vertu, disent-ils, est l'amour de l'ordre. Mais cet amour peut-il donc & doit-il l'emporter en moi sur celui de mon bien-être? Qu'ils me donnent une raison claire & suffisante pour le préférer. Dans le fond leur prétendu principe est un pur jeu de mots; car je dis aussi, moi, que le vice est l'amour de l'ordre, pris dans un sens différent. Il y a quelque ordre moral partout où il y a

¹ A virtude só pode existir em sociedade, diferente da bondade, que é natural ao homem.

² STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. op. cit, p. 18.

³ O.C. III, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 123; trad. bras. p. 44.

⁴ O.C. III, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 143; trad. bras. p. 227. 65-67.

sentiment & intelligence. La différence est que le bon s'ordonne par rapport au tout, & que le méchant ordonne le tout par rapport à lui.¹

A razão do sentimento

O campo conceitual da filosofia rousseauiana cria muitas vezes uma relação de complementariedade entre conceitos à primeira vista contraditórios, o que amiúde leva à confusão entre noções que são centrais à compreensão da totalidade da obra. É o que ocorre com dualidade entre razão e sentimento.

Je ne suis donc pas simplement un être sensitif & passif, mais un être actif et intelligent, &, quoi qu'en dise la philosophie, j'oserai prétendre à l'honneur de penser. Je sais seulement que la vérité est dans les choses & non pas dans mon esprit qui les juge, & que moins je mets du mien dans les jugements que j'en porte, plus je suis sûr d'approcher de la vérité: ainsi ma règle de me livrer au sentiment plus qu'à la raison est confirmée par la raison même.²

Razão e sensibilidade são os principais atributos de Julie, que, embora não seja uma intelectual³, possui a sabedoria que soube cultivar a partir da faculdade sensível, atributo da razão. O devido equilíbrio entre esses dois fatores gera a mais perfeita expressão da existência do homem ("exister pour nous, c'est sentir; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, & nous avons eu des

¹ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 602; trad. bras. p. 413-414.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 573; trad. bras. p. 381.

³ Une femme bel esprit est le fléau de son mari, de ses enfants, de ses amis, de ses valets, de tout le monde. (O.C. IV, *Émile*, V, p. 768; trad. bras. p. 600).

sentiments avant des idées”¹), alargando seu horizonte de sensações (“Combien de choses qu’on n’aperçoit que par sentiment et dont il est impossible de rendre raison!”²).

Como vimos anteriormente, a escrita do romance busca obedecer à pulsão do coração (*‘writing from the heart’*), o que resultou em um estilo narrativo que veio a ser considerado um precursor da técnica *‘stream of consciousness’* do romance do século XX.³ O que mais nos chama atenção quanto a isso, é o significado da nomenclatura da técnica: inicialmente designada pelo órgão do sentimento – ‘escrita do coração’ –, passa a referir-se ao órgão associado à razão – ‘fluxo de consciência’ –, processo que reflete a grande voga da sensibilidade no século XVIII e as transformações da ‘questão’ de cada século.

A razão, entendida por Rousseau também como faculdade divina, é empregada sempre em conformidade ao sentimento⁴. Os embates vividos entre um e outro, presentes no momento da escrita e publicação do romance, são constantemente expressos na obra analisada. Rousseau os vive como homem e os traduz como filósofo.

Je sentois cette inconséquence [d’écrire un roman] dans toute sa force, je me la reprochois, j’en rougissois, je m’en dépitais: mais tout cela ne put suffire pour me ramener à la raison. Subjugué complètement, il fallut me soumettre à tout risque⁵

As contradições presentes no objeto literário participam do movimento de síntese do amor virtuoso que Rousseau tematiza no romance – que é fruto do

¹ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 600; trad. bras. p. 410.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I,12, p. 59 ; trad. bras. p. 67.

³ KEYMER, Tom. *Richardson’s Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit, p. 5.

⁴ CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Op. cit. p.25

⁵ O.C. I, *Les confessions*. IX, p.434. ed. bras p. 394.

devaneio, da sedução e do delírio, e não de estruturas previamente refletidas. Tal concepção será o resultado dialético da relação entre moral e instintos, e é alcançada a partir de um processo gradual de educação do sentimento.

Aprendizagem dos afetos

É sabida a importância da sensibilidade e dos afetos na concepção daquilo que faz o homem para Rousseau. Porém, assim como a sensibilidade precisa ser despertada durante a educação do cidadão, os afetos precisam ser bem guiados no sentido da virtude.

Por mais genuíno e sincero que seja o amor de Julie e Saint-Preux, fez-se necessário empenha-lo pela causa da virtude. Uma vez celebrado o laço de união matrimonial de sua amada com Wolmar, Saint-Preux precisa passar por um longo processo de conversão a fim de purificar-se, antes de se mostrar pronto para aceitar residir no mesmo lar do casal Wolmar.

Sua longa preparação consiste na experiência vivida durante sua travessia ao redor do mundo e de si mesmo, tendo no 'outro' um fator essencial à sua "cura", à conversão de seu amor em amor-virtude.

Tal transição dá início a um processo que prepara uma outra união – agora espiritual – das demais personagens em torno de Julie. Tem-se início o processo de regeneração do herói, simbolizado pela travessia errante de Saint-Preux, que sai em viagem terapêutica a fim de "curar-se" de "seus males".

O nomadismo é um tema caro a Rousseau; o mesmo motivo literário se repete no *Emílio*, nos dois momentos mais críticos de sua vida: o que antecede a entrada em sociedade/primeira queda (o casamento com Sophie) e o que interrompe seu sonho de felicidade/segunda queda (o adultério da esposa). A errância, enquanto busca da alteridade, revela a importância da experiência antropológica dentro do projeto de formação do homem rousseauiano (*“Je suis autre”*). A afirmação da integridade (*“je suis”*) se dá através de uma certa renúncia do eu, e precisa do *autre* para enxergar a si mesmo. Saint-Preux deverá primeiro partir/romper para ser capaz de pertencer/comungar, assim como Emílio é levado a deixar Sophie para merecê-la¹, o que faz da jornada a passagem para a constituição do homem/esposo/cidadão.

Julie também viverá um processo de aprendizagem de afetos, guiado pelo sentimento da virtude, que Rousseau concebe a partir da devoção da personagem ao sacramento matrimonial.

Je m'avisai d'un autre expédient, qui, dans ma simplicité , me parut admirable : c'étoit d'adoucir leur haine réciproque en détruisant leurs préjugés, et de montrer à chaque parti le mérite et la vertu dans l'autre, dignes de l'estime publique et du respect de tous les mortels. (...) Je m'y livrai, j'ose le dire, avec un zèle digne du motif qui me l'inspiroit, et je dessinaï les deux caractères de Wolmar et de Julie, dans un ravissement qui me faisoit espérer de les rendre aimables tous les deux, et, qui plus est, l'un par l'autre.²

O caráter pedagógico do texto é que o próprio leitor, ao partilhar de uma atmosfera de sentimentos tão sublimes e experimentar o gozo da virtude comungada,

¹ “il faut quitter Sophie: je ne dis pas l’abandonner; si vous en étiez capable, elle seroit trop heureuse de ne vous avoir point épousé: il la faut quitter pour revenir digne d’elle. Ne soyez pas assez vain pour croire déjà la mériter. O combien il vous reste à faire! Venez remplir cette noble tâche; venez apprendre à supporter l’absence” (O.C. IV, *Émile*, V, p. 823; trad. bras. p. 662).

² O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 436; ed. bras p. 396.

também seja levado a simpatizar com a união entre Julie e Wolmar, e com o lugar de Saint-Preux e de Claire no seio de uma comunidade tão magicamente pintada.

O ministério dos sexos

Julie e Saint-Preux sublimam o próprio desejo de união marital ajudando o jovem casal Fanchon Regard e Claude Anet a realizarem o sonho do amor no casamento, uma vez que a realização plena do próprio amor foge-lhes do mundo de possibilidades terrenas.

Ao anunciar o sucesso de sua embaixada, Julie disserta a respeito da importância de se preservar o momento das núpcias e de saber viver o gozo dos mistérios que o antecedem, ao tempo em que destaca a diferença moral entre os sexos, argumento que nos remete à *República* de Platão.

Une femme parfaite et un homme parfait ne doivent pas plus se ressembler d'âme que de visage. Ces vaines imitations de sexe sont le comble de la déraison; elles font rire le sage et fuir les amours. Enfin je trouve qu'à moins d'avoir cinq pieds et demi de haut, une voix de basse et de la barbe au menton, l'on ne doit point se mêler d'être homme.¹

A “apologia do pudor” rousseauniana, como designa Bernard Guyon², tem seu fundamento não numa convenção, mas numa “instituição natural”, uma vez que a

¹ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, I, 47, p. 128; trad. bras. p. 126.

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p.1414

natureza feminina, em muitos aspectos diametralmente oposta à masculina, tem no recato e no pudor sua única promessa de felicidade.¹

A oposição dos sexos, entretanto, só contribui para sua harmonização, sem o que a humanidade não asseguraria suas condições de permanência no mundo. O preceptor de Emílio insiste demoradamente nesse aspecto ao longo do livro IV:

(...) si la réserve n'imposait à l'un la modération que la nature impose à l'autre, il en résulterait bientôt la ruine de tous deux, et que le genre humain périrait par les moyens établis pour le conserver? (...)

L'être suprême a voulu faire en tout honneur à l'espèce humaine: en donnant à l'homme des penchants sans mesure, il lui donne en même temps la loi qui les règle, afin qu'il soit libre et se commande à lui-même; en le livrant à des passions immodérées, il joint à ces passions la raison pour les gouverner; en livrant la femme à des désirs illimités, il joint à ces désirs la pudeur pour les contenir.²

Há uma gênese divina da razão nos homens e do pudor nas mulheres, daí o pudor ser natural entre estas e moral para os homens, segundo Rousseau. A lei da natureza é anterior ao próprio amor moral e estabelece que a mulher é feita para agradar ao homem e deve ser por ele subjugada, sem que isso implique no detrimento daquela, mas em sua maior realização, uma vez que não há possibilidade de uma felicidade contrária à própria natureza³. A instituição da sociedade civil faz do homem

¹ A virtude deriva da razão, e não do sentimento: "Amenez la vertu par la raison". (O.C. IV, *Émile*, V, p.745; trad. bras. p. 575).

² O.C. IV, *Émile*, V, p. 694-695; trad. bras. p. 517-518.

³ A virtude seria, nas mulheres, "la seule route du vrai bonheur". (O.C. IV, *Émile*, V, p. 751; trad. bras. p. 581).

um ser moral, o que implica na necessidade da observância de novos preceitos de conduta afetiva, dando lugar ao surgimento do amor¹, cuja moral deve ser vigiada.

Rousseau faz a uma distinção entre o ‘amor de si’, natural à espécie e fonte de nossas paixões, cujo motor consiste unicamente em evitar o sofrimento físico; e o ‘amor-próprio’, que surge com a sociedade, herdando desta o vício da busca irrefreada por necessidades artificiais, fruto de odiosas comparações. Nosso argumento se refere ao amor moral enquanto instituição da sociedade civil:

Le penchant de l'instinct est indéterminé. Un sexe est attiré vers l'autre: voilà le mouvement de la nature. Le choix, les préférences, l'attachement personnel, sont l'ouvrage des lumières. (...) Loin que l'amour vienne de la nature, il est la règle & le frein de ses penchants: c'est par lui qu'excepté l'objet aimé, un sexe n'est plus rien pour l'autre.

La préférence qu'on accorde, on veut l'obtenir; l'amour doit être réciproque. Pour être aimé, il faut se rendre aimable; pour être préféré, il faut se rendre plus aimable qu'un autre, plus aimable que tout autre, au moins aux yeux de l'objet aime. De là les premiers regards sur ses semblables; de là les premières comparaisons avec eux, de là l'émulation, les rivalités, la jalousie.

Desígnios do feminino

Les hommes seront toujours ce qu'il plaira aux femmes: si vous voulez donc qu'ils deviennent grands & vertueux, apprenez aux femmes ce que c'est que grandeur d'ame & vertu.²

¹ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 493-494 ; trad. bras. p.290-291.

² O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*. II, p. 21; trad. bras. p. 206.

O ideal feminino de cidadã corresponde ao modelo da mulher educada para o embate contínuo da virtude pelos princípios adequados a seu sexo, o que a obriga a empenhar-se constantemente numa ascese moral que concorre para a dignificação de seu grupo social, de sua pátria.

É por essa razão que a figura feminina tem tanta importância para Rousseau, que as considera como o espelho que reflete a simetria de concordância entre homens que lhe é relativa. Assim sendo, a mulher deve zelar por sua reputação de honestidade.

(...) leur honneur n'est pas seulement dans leur conduite, mais dans leur réputation, et il n'est pas possible que celle qui consent à passer pour infâme puisse jamais être honnête. L'homme, en bien faisant, ne dépend que de lui-même, et peut braver le jugement public; mais la femme en bien faisant, n'a fait que la moitié de sa tâche, et ce que l'on pense d'elle ne lui importe pas moins que ce qu'elle est en effet. Il suit de là que le système de son éducation doit être à cet égard contraire à celui de la nôtre: l'opinion est le tombeau de la vertu parmi les hommes, et son trône parmi les femmes.¹

Sabemos, porém, que as mulheres do círculo de relações de Rousseau, se pareciam “honestas”, não o eram de fato, conforme a atribuição do adjetivo própria ao século. Mesmo assim, Rousseau não deixa de pinta-las com os traços da bondade e, ousamos dizer, da virtude, segundo aceção desenvolvida na introdução deste capítulo.

A respeito de Mme de Warens, protetora (e também um pouco mais) de Rousseau durante seus jovens anos, ele diz:

Que ceux qui me lisent suspendent un moment leur lecture à cet éloge, et s'ils trouvent en y pensant quelque autre femme dont ils puissent en dire autant,

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 702-703; trad. bras. p. 527,

qu'ils s'attachent à elle pour le repos de leur vie, fut-elle au reste la dernière des Catins¹

Bernard Guyon², na introdução da edição Gallimard de *La Nouvelle Héloïse*, acredita comprovar que Julie representa bem mais Mme de Warens do que Sophie d'Houdetot, como Rousseau quer fazer acreditar, de modo que sua personagem no romance traduz todas as inquietações em torno da mulher que seu autor vivia.

Fortaleza de fragilidade

Diferente dos homens, para quem a aparência é o jugo que os escraviza a um mundo de conveniências perversas, as mulheres não podem negligenciar o risco de se tornarem mal afamadas sem trazer a própria ruína para si e para os demais a seu redor, dada sua decisiva ascendência sobre o comportamento dos homens.

Les filles (...) seront toutes leur vie asservies à la gêne la plus continuelle et la plus sévère, qui est celle des bienséances.³

A mulher deve, portanto, saber extrair de sua fraqueza a força que lhe torna digna de valor perante o homem, a fim de que este lhe devolva uma parcela do poder nele depositado, tal qual ocorre com o homem perante o soberano.⁴ Para tanto, a mulher deve fazer jus a seu sexo e revestir-se da doçura que caracteriza sua principal qualidade.

¹ O.C. I, *Les Confessions*, V, p. 178; ed. bras. p. 166.

² GUYON, Bernard. "Notes et Variantes". In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p.1365.

³ O.C. IV, *Émile*, V, p. 709; trad. bras. p. 534.

⁴ A mulher é para o homem como o povo para o soberano: sua obediência concorre para seu próprio (O.C. IV, *Émile*, V, p. 720; trad. bras. p. 547).

sa violence à elle [*da mulher*] est dans ses charmes; c'est par eux qu'elle doit le contraindre à trouver sa force et à en user. L'art le plus sûr d'animer cette force est de la rendre nécessaire par la résistance. Alors l'amour-propre se joint au désir, et l'un triomphe de la victoire que l'autre lui fait remporter. De là naissent l'attaque et la défense, l'audace d'un sexe et la timidité de l'autre, enfin la modestie et la honte dont la nature arma le foible pour asservir le fort.¹

A terminologia da citação revela algumas sutilezas importantes. ‘*Violence*’, ‘*resistance*’, ‘*attaque*’, ‘*remporter* (a vitória)’ expressam que tal equilíbrio de forças não se dá sem tensão, o que implica num jogo semelhante ao que Max Weber, em seu trabalho *Economia e Sociedade* (1895), define como dominação afetiva, variação peculiar dentre os tipos de dominação presentes nas sociedades. Há, portanto, uma função social no pudor, seja ele de tipo moral ou natural, evitando que o destino da humanidade seja conduzido à ruína.²

Recurso de manipulação legítima, segundo Rousseau, o recato e a dissimulação do sentimento verdadeiro que teme ser revelado são próprios do mundo feminino, não se confundindo com o coquetismo artificial das damas da corte nas grandes cidades.

(...) celles [*as mulheres*] qui ont encore de la honte, qui ne s'enorgueillissent point de leurs fautes, qui savent cacher leurs désirs a ceux mêmes qui les inspirent, celles dont ils en arrachent les aveux avec le plus de peine, sont d'ailleurs les plus vraies, les plus sincères, les plus constantes dans tous leurs engagements, et celles sur la foi desquelles on peut généralement le plus compter.³

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 693-694; trad. bras. p. 517.

² Sigmund Freud (1856-1939), mais de um século à frente, desenvolveria a mesma ideia, segundo a qual o princípio do prazer, em última instância, combina-se com o instinto de morte.

³ O.C. IV, *Émile*, V, p. 735-736; trad. bras. 564.

Após a compreensão do que é, para Rousseau, o retrato da mulher e seu papel junto à sociedade, será mais fácil nos aproximarmos da complexidade da personagem de Julie no centro do universo concebido por Rousseau em seu romance.

O contraveneno ou o remédio no seio do mal

Após convencer a si mesmo das razões que lhe permitiriam publicar um romance, Rousseau passa a se empenhar na adequação de sua obra aos princípios defendidos com tanto vigor no *Discours sur les sciences et les arts*. Segundo seu argumento, as ciências e as artes devem seu surgimento aos vícios da sociedade, sendo certo que correspondem não aos deveres do cidadão, mas a anseios glória e distinção perante os homens.

Quand les hommes innocens & vertueux aimoient à avoir les Dieux pour témoins de leurs actions, ils habitoient ensemble sous les mêmes cabanes; mais bientôt devenus méchants, ils se lassèrent de ces incommodes spectateurs, & les reléguèrent dans les Temples magnifiques.(...) Ce fut alors le comble de la dépravation; & les vices ne furent jamais poussés plus loin que quand on les vit, pour ainsi dire, soutenus, à l'entrée des Palais des Grands, sur des colonnes de marbre, & gravés sur des chapiteaux Corinthiens.¹

As ciências e as artes, dessa forma, instituem “funestas desigualdades” pelo “privilégio dos talentos e pelo aviltamento das virtudes”²; seu valor intrínseco³ está

¹ O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*, II, p. 22; trad. bras. p. 207.

² O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*, II, p. 25; trad. bras. p. 210.

³ “La science, prise d’une manière abstraite mérite toutes notre admiration. La folle science des hommes n’est digne de risée & de mépris”. (OC II, *Narcisse ou l’amant de lui-même*. “Préface”, p. 965; trad. bras p. 294).

“gravado em todos os corações”, e só é acessível aos homens “no silêncio das paixões” que movem suas vaidades.¹

Relembremos o contexto acerca da preparação da crítica presente no discurso. Ao saber da notícia trazida por Diderot de que a academia de Dijon daria um prêmio a quem melhor respondesse à questão “sobre se o restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para aprimorar os costumes”, Rousseau passa a escrever a obra que apresentaria no concurso, na qual chega a fazer um julgamento de valor sobre a posição defendida no trabalho. Diderot conta mais tarde que, sabendo da resolução do amigo em participar do concurso, orientou-lhe a defender o partido da negativa, supondo que todos os demais postulantes defenderiam o partido favorável às ciências e às artes, o que o distinguiria de modo a aumentar suas chances de sucesso.

Não é o que Rousseau relata em suas *Confissões*: a declaração de Diderot seria apenas mais um episódio das intrigas criadas pelos protagonistas do suposto complô contra Rousseau. Se comprovado, tal declaração atestaria a contingência dos princípios defendidos por Rousseau, o que lhe tornaria a primeira vítima de todas as suas críticas.

O raciocínio rousseauniano, que conclui pela concessão da literatura condicionada à sua legitimidade será então brilhantemente articulado com a engenharia de um botânico capaz de converter um terrível veneno em remédio contra o primeiro mal.

¹ O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*, II, p. 30; trad. bras. p. 214.

O botânico romancista

*Così ail' egro fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gl' orli del vaso;
Succhi amari ingannato in tanto ei beve,
E dall' inganno suo vita riceve'.¹*

Tasso

Tal como nos versos de Tasso que Rousseau cita em meio às preleções do segundo prefácio de *La Nouvelle Héloïse*, o romancista se vale das suas habilidades de botânico para identificar e extrair a essência do veneno e converte-lo em antídoto dos males que antes reproduzira da sociedade. “A botânica é, em Rousseau, menos um conhecimento que uma terapia das paixões ou uma ascese da alma.”²

Nessa concepção, a literatura comporta uma ambiguidade axiológica que lhe permite contribuir tanto para a corrupção dos costumes quanto para sua purificação, onde o grau de transparência do discurso na narrativa seria uma das variáveis envolvidas. Essa contradição gritante com a tese do “Primeiro Discurso” é relativizada quando se compreende sua manobra de transmutação da suposta farsa da representação literária numa pretensa imediação textual do discurso das cartas.

Lembremos que Rousseau ficcionaliza a respeito da autenticidade das missivas do romance, que teriam sido apenas recolhidas e organizadas por ele. Ao se valer desse artifício, Rousseau não só busca dar veracidade ao texto, mas também

¹ “Assim ao dolente menino damos aspergido / De suave licor as beiras do copo; / Sucos amargos enganado vai bebendo/ E do seu engano recebe vida”.

² PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. cit. p. 255.

apresentar a “verdade do coração” de personagens que poderiam de fato ter existido – não obstante reconhecesse a inverossimilhança de sua criação.

A marca do inverossímil, no entanto, se dá enquanto crítica de um *dever ser* relativo à sociedade, na pretensão de que esta lhe imite o exemplo corrigido pela centelha de regeneração das sensibilidades que o romance ensina, tal como se dá com crianças que tentam repetir o modelo do pai.

J'ai changé de moyen, mais non pas d'objet. Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu; peut-être, en parlant aux enfans, me ferai-je mieux entendre; et les enfans ne goûtent pas mieux la raison que les remèdes mal déguisés.¹

O argumento rousseauiniano se vale de uma “lógica inscrita no sensível”², que se faz revelar também pela botânica, campo de saber com o qual Rousseau constantemente flertava. “A “queda” na literatura está na origem de todos os infortúnios –, enquanto que a botânica fornece, em meio às infelicidades, o sucedâneo do paraíso perdido, o retorno à luz.”³.

A demora positiva

Em meio à repercussão de *La Nouvelle Héloïse*, Voltaire lança uma cartapamfleto apontando severas críticas ao modelo do romance filosófico de Rousseau, a saber, o caráter inverossímil da narrativa; a confusão entre o romancista e o herói, numa malograda tentativa de parecer verdadeiro; uma abordagem imoral do tema do

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Seconde Préface”, p. 17 ; trad. bras. p. 30.

² MATOS, Franklin. “A força da linguagem e a linguagem da força”. In Prado Jr., Bento. *A retórica de Rousseau*. Op. cit. p.13.

³ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. cit. p 347.

amor; e a falta de apuro literário, por ser produto da pena que corre solta, tornando-o excessivamente longo e afetado.¹

Tais objeções se traduzem no romance *La Religieuse*, de Diderot, de caráter conciso e verossímil. *La Nouvelle Héloïse*, entretanto, responde a uma proposta bem distinta, antecipando o espírito de uma época marcante na literatura e nas artes como um todo.

A função do tempo na narrativa rousseauiana guarda uma íntima relação com o propósito anunciado da escrita do romance, que quer ensinar pela experiência da demora dos prazeres o alcance genuíno do gozo das paixões legítimas, presentes inicialmente no mundo da imaginação. “O *tempo* é aqui (...) também uma parte de sua filosofia”²; na narrativa voltairiana, o *tempo* é condensado em torno da dinâmica ligeira dos acontecimentos do enredo – o que, ao leitor moderno, atrai pela afinidade a aspectos da literatura do nosso tempo (apesar de tal dinamismo ter sido considerado uma ousadia à época). Já em Rousseau, função técnica do tempo da narrativa obedece à moralidade própria à vida dos afetos, o que supõe um jogo constante de aproximação e fuga do objeto, sem nunca perder a “limpeza estética”.

A demora no desenlace da narrativa de *La Nouvelle Héloïse*, dessa forma, combina-se com a demora “necessária” e “prazerosa” da experiência amorosa, tal como pretendida por Rousseau, corroborando o intuito regenerador da licença literária que ele concede a si mesmo. A duração do romance e desproporção entre ação representada e quantidade de cartas trocadas atesta a primazia do discurso perante a

¹ Tais objeções de Voltaire ao romance de Rousseau orientarão Diderot na fatura de *La Religieuse*, narrativa que efetivamente teria um caráter conciso e verossímil.

² Id. Ibid. p. 363.

história, cujo plano do acontecimento é quase ofuscado pelo plano da retórica do discurso.

Tal escolha, porém, implica em um desafio composicional. Ao condensar o núcleo da trama na relação entre Julie e Saint-Preux, Rousseau explora exaustivamente o recurso do detalhe da cena, seja de forma descritiva, seja pela complexificação do cotidiano da narrativa. Tal escolha, bem sabemos, não é arbitrária. A descrição do exemplo traça o caminho da casuística rousseauniana, para a qual a particularidade de cada caso trazido ilustrado torna-se ensejo da ‘militância moral’ do romance. A confusão das intenções morais e estéticas no romance é um dos resultados do dilema que permeia a escrita, o que intensifica o “potencial antinômico da casuística”, dado o premente risco de ver a narrativa descambar em “tergiversação evasiva” ou “desmantelamento das estruturas éticas”¹. O veredicto quanto ao êxito dessa fórmula cabe ao leitor, assim como lhe coube decidir o destino e longevidade da obra.

Romance e utilidade

On ne demande plus d'un homme s'il a de la probité, mais s'il a des talents ; ni d'un livre s'il est utile, mais s'il est bien écrit. Les récompenses sont prodiguées au bel esprit, et la vertu reste sans honneurs. Il y a mille prix pour les beaux discours, aucun pour les belles actions.²

Para Rousseau, a arte só é defensável na medida em que busca o ideal da fusão entre o bom, o belo e o verdadeiro, fundamento da concepção estética da

¹ KEYMER, Tom. *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Op. Cit. p.89.

² O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*. I, p. 23; trad. bras. p. 210.

Antiguidade. O belo da obra de arte deixa de sê-lo quando dissociado do bom (fundamento da ética) e do verdadeiro (fundamento da ciência), e é da correlação entre eles que se extrai seu propósito útil. Rousseau não divergia, neste quesito, de Diderot, para quem a beleza seria a “derivação derradeira” dos princípios anteriores.

É, portanto, afastada a ideia de que uma forma qualquer de arte possa conservar algum valor se entrar em conflito com a virtude: a imitação da bela natureza é, por assim dizer, espontaneamente moral, mesmo se nem sempre obedece à decência e aos bons costumes – não há valores “puramente” estéticos. É com o mesmo tom virtuoso que Rousseau e Diderot traçam assim limites “naturais” para a arte e superestimam a eficácia corruptora das formas patológicas da imitação, a representação do vício (ou do contranatural) aparecendo como causa necessária da falta moral.¹

Conforme tentamos defender ao longo deste estudo, a estética da *La Nouvelle Héloïse* responde à intenção pedagógica que lhe serve de pressuposto, o que se realiza através da busca pela transparência na temática e na forma do romance. A sensibilidade latente, que é a voz da natureza dos homens, combinada à imaginação, comunica-se com a busca da imediatez da ação das personagens no romance, o que se dá por meio da forma carta. “Quando não há narrador nem suposto autor, nem personagem-narrador, a diversidade, a estratificação da linguagem, apesar de tudo, servem de base para o estilo do romance.”² A harmonização plena entre discurso e forma – presença objetificada do exemplo – tem no romance epistolar sua mais perfeita realização, ou, ao menos, sua realização mais aproximada da expressão do sentimento natural.

Assim como a degenerescência humana não retira do homem sua natureza constituinte, o romance guarda em seu íntimo a qualidade imaginativa do homem,

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. cit. p. 277.

² LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. op. cit. p. 120

passível de conformar-se em realidade exemplar, desde que obediente a critérios de tema, forma e estilo. “No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto (...) um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance (...) aparece como algo em devir, como um processo.”¹

O romance de Rousseau é, ainda, “enciclopédico” – resultado de um projeto que também primava pela utilidade.

Le but d'une Encyclopédie est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre (...); afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont; que nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux et plus heureux (...) l'Encyclopédie ne pouvait être que la tentative d'un siècle philosophe²

O texto de *La Nouvelle Héloïse* encerra os principais ideais do projeto político e educacional de Rousseau. O romance os *representa* pela experiência afetiva. A carta XII da primeira parte do livro traz também um forte tom pedagógico, e resume os principais ensinamentos da pedagogia sensível do *Emílio*.

J'ai imaginé une espèce de plan qui puisse réparer, par la méthode, le tort que les distractions ont fait au savoir. Je vous l'envoie; nous le lirons tantôt ensemble, et je me contente d'y faire ici quelques légères observations. (...) Nous nous communiquerons donc nos idées; je vous dirai ce que les autres auront pensé, vous me direz sur le même sujet ce que vous pensez vous-même; et souvent après la leçon j'en sortirai plus instruit que vous. Moins vous aurez de lecture à faire, mieux il faudra la choisir, et voici les raisons de mon choix. La grande erreur de ceux qui étudient est, comme je viens de vous dire, de se fier trop à leurs livres, et de ne pas tirer assez de leur fonds, sans songer que de tous les sophistes notre propre raison est presque toujours celui qui

¹ Id. Ibid. p.72.

² DIDEROT, D. “Encyclopédie” in *Textes Choisis de L'Encyclopédie*: ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris. Éditions Sociales. Deuxième Édition. 1962. p. 88.

nous abuse le moins. Sitôt qu'on veut rentrer en soi-même, chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau; nous n'avons pas besoin qu'on nous apprenne à connoître ni l'un ni l'autre, et l'on ne s'en impose là-dessus qu'autant qu'on s'en veut imposer.¹

O *Emílio* repetirá as mesmas proposições: nossos verdadeiros mestres são a experiência e o sentimento, e o homem só sente bem o lhe convém nas relações em que se acha.² E o homem só reconhece a si mesmo e ao outro por intermédio do sentimento.

Experiência e sentimento estabelecem uma “relação sensível com a utilidade” das coisas, do que deriva, por exemplo, a rejeição do luxo³: “A quoi cela est-il bon? Voilà désormais le mot sacré, le mot déterminant entre lui et moi dans toutes les actions de notre vie”.⁴ Estética e intenção pedagógica se unem na realização do que Rousseau considera como um romance útil e necessário, apesar de ser, em princípio, desaconselhável:

Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu !⁵

Rousseau se propõe a tarefa redentora de criticar os males e oferecer caminhos para a regeneração da sociedade. Com este intuito, em *La Nouvelle Héloïse* ele toma o homem como ponto de partida para o propósito de regeneração da comunidade.

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 12, p.57; trad. bras. p.65.

² O.C. IV, *Émile*, III, p. 445; trad. bras. p. 234.

³ O.C. IV, *Émile*, III, p. 446; trad. bras. p. 234.

⁴ O.C. IV, *Émile*, III, p. 446; trad. bras. p. 234.

⁵ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Préface”, p. 5; ed. bras p.23.

A ideia de necessidade (a que nos referimos acima) parece ser enfatizada, no romance, pela recorrência da expressão “*Il faut ...*”, que está presente tanto no início do primeiro prefácio – “*Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romans aux peuples corrompus*”; quanto no da primeira carta – “*Il faut vous fuir, Mademoiselle, je le sens bien*”.

A partícula pronominal do sujeito de *il faut* aponta um campo de orientação indeterminado, o que Rousseau arremata com a sentença diretiva com a qual imprime objetividade a um recurso que é meramente estilístico, apontando o sentido do útil e do necessário ao sujeito que padece de uma falta essencial.

O uso desta expressão é sempre seguido, no texto de Rousseau, de determinações por meio das quais ele aponta claramente para os diferentes sentidos do útil e do necessário: *Il faut que je vous dise*¹; *il faut vos guérir*²; *il faut qu'elle sache*³; *il faut que mon amour s'augment et croisse*⁴; *il faut les pénétrer par d'autres moyens pour les connoître*⁵; *il faut le cultiver*⁶; *il faut du sang à l'honneur outragé*⁷; *il faut qu'on honore*⁸; *il faut pardonner*⁹; *il faut vouloir ce qui le sera toujours*¹⁰; *il faut être comme*

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 11, p. 55; trad. bras p.63.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Séconde Préface”, p. 22; ed. bras p.34

³ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, V, 2, p. 531; trad. bras p.461.

⁴ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 11, p. 55; trad. bras p.63.

⁵ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 17, p. 251; trad. bras p.227.

⁶ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, V, 3, p. 584; trad. bras p. 504.

⁷ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 58, p. 161; trad. bras p. 151.

⁸ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 1, p. 32; trad. bras p. 45.

⁹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 50, p. 137; trad. bras p. 132.

¹⁰ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, VI, p. 674; ed. bras p.579.

*três peu des gens*¹. É notório o predomínio de uma tônica moralista-religiosa que Rousseau reproduz como justificação da utilidade do romance.

De modo análogo, no *Emílio*, Rousseau compõe estilisticamente o argumento da não-utilidade e do artificialismo:

(...) dites-lui quelque matin: Où dînerons-nous aujourd'hui? autour de cette montagne d'argent qui couvre les trois quarts de la table, et de ces parterres de fleurs de papier qu'on sert au dessert sur des miroirs, parmi ces femmes en grand panier qui vous traitent en marionnette, et veulent que vous ayez dit ce que vous ne savez pas; ou bien dans ce village à deux lieues d'ici, chez ces bonnes gens qui nous reçoivent si joyeusement, et nous donnent de si bonne crème?²

Emílio é ensinado a, diante de questões da vida prática, preferir aquilo que responde a um propósito de necessidade e utilidade. O argumento do útil é também trazido por Rousseau ao prefaciар seu romance, tendo já sido referido no Prefácio à comédia *Narciso*.

A respeito da relação entre arte e utilitarismo, Bakhtin considera que “a composição da obra que tem um fim definido” que se pauta por uma utilidade prática “não sendo concebida de forma crítica, é apresentada diretamente como o próprio valor artístico, como o próprio objeto estético”, o que daria vez a uma “avaliação técnica errônea” em lugar da “atividade artística e a contemplação”³. Para Rousseau, a literatura encerra um poder demasiado influente para que seja tratada indiscriminadamente, sendo indispensável coloca-la a serviço do bem comum, que se

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 17, p. 252; ed. bras p.228.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 464; trad. bras. 256.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.23.

relaciona com o governo e com o mundo da política. Por essa razão, o romance não poderia dispensar uma moral vigilante que se contraponha a seus efeitos.

Rousseau elege o princípio de utilidade como superior à estética, ao que afirma que seu romance, tal qual apresentado, iria “fazer maior bem do que o melhor livro”¹

Para Cassirer², a “tendência didática” do romance e sua insistente opção pelo sermão moral prejudicam a “exposição pura e a expressão imediata do sentimento”, comprometendo a realização artística “a ponto de esmagar completamente a obra de arte”. Para Rousseau, porém, o valor da obra de arte não está em si, mas fora de si, no objeto a que serve, e em relação ao qual ela guardaria um dever de utilidade.³ Mas para que a obra seja útil, exige-se de seu autor honestidade e sensibilidade, sem o que ela só serviria para difundir vícios.

Em conversa com seu editor⁴, Rousseau expressa o dilema que vivia ao se ver na iminência de publicar um romance, reafirmando as censuras incondicionalmente válidas a toda forma de romance⁵, embora acreditasse poder amenizar os males da sociedade por meio da pedagogia romanesca, como quem manipula um tóxico para impedir a propagação de uma peste:

Les romans sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à un peuple assez corrompu pour que toute autre lui soit inutile⁶

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Séconde Préface”, p.25; ed. bras p. 37.

² CASSIRER, E. *A questão Jean-Jacques Rousseau*, op. cit., p. 86.

³ O.C. II. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. II, 2I, p. 277; ed. bras. p. 249.

⁴ GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p. 1354.

⁵ É por essa razão que Rousseau dirige críticas ao método “terrivelmente perigoso” com o qual Richardson instruía pelo romance, por mais que admirasse sua *Clarissa*.

⁶ O.C. II. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. II, 2I, p. 277; ed. bras. p. 249.

As críticas que Rousseau dirige ao romance expressam o enorme poder que o autor creditava à obra de ficção, o que é também uma homenagem às avessas prestada ao mundo da literatura.

CAPÍTULO 4 - O poder da palavra em Rousseau

Mas onde é o perigo, cresce

Também o que salva

Hölderlin

Rousseau relata nas *Confessions* diversos momentos em que é tomado por um impulso repentino de escrever, o que se deu, por exemplo, na composição dos *Rêveries du promeneur solitaire*, de *Emilie et Sophie* e da *Lettre à d'Alembert*, para citar poucos exemplos.

Como 'homem de letras', Rousseau credita grande importância à linguagem – que é a matéria-prima da literatura. Todorov diz que a literatura tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e ponto de chegada, e seu sentido estaria na “capacidade que tem uma unidade linguística de integrar uma unidade de nível superior. O sentido de uma palavra é delimitado pelas combinações nas quais ela pode cumprir sua função linguística”¹, e pelas quais estabelece relações possíveis com outras palavras. Rousseau explora constantemente essa polissemia potencial das palavras. É o que se percebe, em particular, no modo como ele faz certos termos ganharem um sentido ora positivo, ora negativo. Analogamente, poderíamos dizer que a própria literatura está sujeita a esta ambivalência. Ainda que veja a literatura – e o romance, em particular – sob uma ótica predominantemente negativa (maléfica), Rousseau parece deixar aberta a possibilidade de se explorar o poder da linguagem literária com propósitos terapêuticos.

¹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. op. cit. p. 58.

O perigo da literatura

A referência da epígrafe¹ de *La Nouvelle Héloïse* previne as jovens leitoras contra uma história por demais “arrojada” para os padrões da época (e seus pudores). Ele alerta as honradas moças solteiras contra o poder de sedução da obra; e espera que as casadas encontrem, contemplando a pintura de um casal feliz, o encanto de sua união conjugal, o gosto pelos prazeres da natureza e a felicidade. Ora, o estilo de Rousseau talvez favoreça este último propósito, é que se pode pensar a partir da seguinte passagem de Ernst Cassirer:

A força lírica fundamental de Rousseau, tal como ele a manteve da maneira mais profunda e pura na primeira parte da *Nova Heloísa*, consiste em deixar aparecer toda paixão e sentimento humano como que envolvida na atmosfera do puro sentimento da natureza. Neste caso, o homem não está mais simplesmente “perante” a natureza; ela deixa de ser um espetáculo que ele desfruta como mero observador e contemplador, mas ele mergulha na vida interior dela e vibra em seus ritmos próprios. E aí reside para ele uma fonte de felicidade que jamais poderá se esgotar²

O estilo de Rousseau favoreceria então a mobilização do leitor, que poderia então se ver “envolvido na atmosfera do puro sentimento da natureza”. Ora, este sentimento da natureza é, para ele condição necessária da felicidade genuína.

Conhecedor profundo da literatura de seu tempo, Rousseau experimentou desde a infância os efeitos da literatura sobre os homens. A sua própria experiência

¹ O título inicial do romance de Rousseau recebe o nome de sua principal personagem, Júlia; “A Nova Heloísa”, que é como obra ficou mais conhecida, é feita de epígrafe do livro, e foi escolhida por Rousseau somente depois de concluso o romance. Rousseau cogita também o título “A moderna Heloísa”, antes de decidir-se pela escolha final.

² CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. op. cit. p. 83-84.

constitui a base de seus métodos, e ele recorda com frequência o estado em que se punha após a leitura de alguma obra que o impressionasse.

Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre. J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans. Je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même.¹

Mas a capacidade que tem a literatura de veicular um conteúdo nefasto exige que o romancista seja vigilante quanto aos prováveis efeitos de sua obra, a fim de não repetir a prática dos autores incautos, quando não perversos. Rousseau descreve os mecanismos de ascensão do literário sobre o espírito:

L'auteur choisit un événement connu, puis, l'accommodant à ses vues, l'ornant de détails de son invention, de personnages qui n'ont jamais existé, & de portraits imaginaires, entasse fictions sur fictions pour rendre sa lecture agréable.²

Segundo os argumentos detalhados no *Primeiro Discurso*, o “homem de letras” tem o sucesso como guia, o que transforma o objeto de sua composição no reflexo dos vícios da sociedade que busca agradar, realimentando assim os mesmos vícios. Rousseau menciona *Cleópatra* e *Cassandra*, livros lidos em sua infância, como a exemplificação de sua crítica.³

¹ O.C. I, *Les Confessions*, I, p. 8; ed., bras. p.9-10.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 528; trad. bras. p.329-330.

³ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 528; trad. bras. p.329-330.

A literatura no imaginário rousseaniano: invenção e realização

No último livro do *Emílio*, há uma narrativa dedicada à descrição daquela que faria o par ideal para a entrada em sociedade do protagonista. Antes de conhecer Emílio, Sofia primeiro se apaixona pelo herói de *As aventuras de Telêmaco* (1699) – história escrita por Fénelon para o duque da Borgonha, de quem era preceptor –, passando a esperar ansiosamente por seu Telêmaco para realizar seu sonho de amor. Tudo isto é narrado por Rousseau com entusiasmo pois seria um indício da virtude de Sofia¹. Lembremos que *Telêmaco* é considerado o livro que foi por muito tempo o mais famoso e mais lido dentre os franceses e que Patrizio Tucci² chega a ver em *La Nouvelle Héloïse* uma “imitação” ou “remanejamento” do livro de Fénelon.

No que diz respeito a *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, vale lembrar que, embora a escolha do segundo título só tenha se dado após a conclusão do romance, é possível perceber nele forte influência da *Correspondência de Abelardo e Heloísa*, obra escrita num período em que reis, clérigos, senhores feudais, guerreiros e trovadores tentavam romper o cerco de uma religião e de uma moral que dominavam a dinâmica daquela sociedade. À revelia dessas forças, há um amor real que não consegue ignorar essa sacralização total que se pretende impor de fora, passando a se realizar na clandestinidade.

Repetindo traços do sensualismo de *Abelardo e Heloísa*, *La Nouvelle Héloïse* convive com o fervilhar das novidades de uma modernidade que se inicia, de práticas amorosas que omitem intenções não anunciadas por um amor de espírito, típico da

¹ Também em *Julie*, Rousseau diz: “ce sont, en un mot, les charmes des sentiments bien plus que ceux de la personne, que j’adore en vous” (O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 1, p.32; ed. bras. p.45).

² MORETTI, Franco (org) “As aventuras de Telêmaco” in *A cultura do romance*. p.767.

Paris que apreciava o coquetismo das damas da corte e ao mesmo tempo venerava a discrição e delicadeza da mulher pudica: uma idealização artificial.

Valendo-se da pretensa autoria anônima do livro, que seria composto de cartas escritas ao calor dos acontecimentos pelos próprios personagens da história – tal como se deu com a conhecida e trágica história de Abelardo e Heloísa –, Rousseau gradualmente subverte a objetividade da leitura do romance enquanto romance, envolvendo o leitor de modo a implica-lo por seus próprios sentimentos na espera que prepara a aprendizagem de uma nova gramática de sentimentos.

Tal como vivida por Rousseau, a experiência da leitura de uma obra guiada pelo princípio da virtude, tal como as acima citadas – seria, se genuína, capaz de criar o precedente que iniciaria um ciclo virtuoso de práticas afetivas regeneradas, processo que resultaria unicamente do método de despertar a natureza mais autêntica dos sentimentos humanos para, em seguida, converte-los à virtude. O compromisso do leitor *tout court* com o destino das personagens, expresso pela própria leitura, é habilitado a restaurar a bondade primeva e inerente a toda natureza humana, fortalecendo-a rumo à perseverança da virtude.

A uma literatura que quer ser pura transcendência, transgressão do real em direção ao possível, responde simetricamente uma literatura que quer consagrar a imanência e revelar, na contingência de uma situação de fato, algo como o fulgor da necessidade e da justiça.¹

A “estética volta a ser metafísica”, dimensão que permite ao homem realizar sua busca transcendente, o que, para Rousseau, implica também no destino do homem à solidão. Dentre os modernos, “ser homem significa ser solitário”. Uma vez que a relação com o outro é, na verdade, a expressão de um mundo pela ausência do

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. cit. p. 238.

essencial, “o sujeito [torna-se] uma aparência, um objeto para si mesmo”.¹ Contra essa realidade, a literatura passa a ser o avatar de um mundo mais transparente, límpido como as águas de um lago. A passagem pelo literário é, assim, fruto da busca por um caminho à transcendência.

Seu projeto [com a *Nova Heloísa*] era mais ambicioso: fazer os solitários amarem sua própria vida, instalados solidamente na verdadeira virtude, enfim reconciliada com a espontaneidade da bondade. O sonho fora – mas era apenas sonho – fazer do romancista, daquele que está o mais próximo possível do uso corruptor da linguagem, o herdeiro autêntico do cidadão; fazer do gênero de escritos mais fútil o herdeiro da austera retórica cívica da antiguidade republicana.²

Memória do sentimento

Do repertório de leituras do jovem Rousseau e da lembrança do sentimento vivido em tais momentos, Rousseau reafirma a importância da experiência como gérmen de constituição da sensibilidade humana, processo no qual a memória desempenha um papel fundamental.

Para Rousseau, o papel da memória é de suma relevância na conformação do homem e do cidadão. Ao concentrar-se no aspecto terapêutico de seu romance, a memória contribuiria para enraizar práticas virtuosas pelo ensinamento do exemplo que a lembrança faz perdurar, proporcionando, assim, um efeito benéfico aos homens e à sociedade.

¹ LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Op. cit. p. 34-35.

² PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. cit. p.240.

É também pela memória que o homem tem acesso à verdade, uma vez que, para Rousseau, só se pode buscar a verdade no interior de si mesmo. Nesse sentido, a memória funda uma experiência autêntica.

Lembremos do famoso episódio de suas *Confissões* que narra o momento da perda da inocência do jovem Rousseau, após ser acusado e punido por um delito que não cometera¹:

(...) ces moments me seront toujours présents, quand je vivrois cent mille ans. Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon ame, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion ; et ce sentiment, relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui même, et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retomboit sur moi.²

Como *homo sensibilis*, a experiência do sentimento fica gravada de forma indelével na memória do jovem Rousseau, a ponto de ele poder rastrear – pela memória – o marco de conversão em sua história. Tanto o sentimento de culpa quanto as breves experiências de felicidade são prolongadas pela memória.

É por essa razão, ao considerar a própria experiência, que Rousseau acredita poder fazer de seu romance uma experiência redefinidora dos repertórios de prática amorosa e de conduta cidadã. Ao partilhar de uma experiência autêntica de amor virtuoso, o leitor se veria tomado por um sentimento moral que a memória faria perdurar, contribuindo com o propósito regenerador do romance.

¹ Ironicamente, papéis se inverteriam e Rousseau acusaria uma criada de um pequeno roubo que ele mesmo cometera, e que não ousa confessar for timidez (ver p. 96).

² O.C. I, *Les Confessions*, I, p. 19-20; trad. bras p. 21.

Retórica das paixões

(...) a Retórica é soberana no domínio da linguagem: já livre da dominação da representação, o discurso pode ainda manter, no mesmo campo, unificados por uma mesma verdade, o Discurso Político e as Belas-Letras.¹

O conceito de paixão, por definição, carrega o elemento da desordem; a negação da paixão, por outro lado, só aumenta o abismo entre o homem e sua essência, subtraindo-lhe sua natureza e implicando no artificialismo das relações, dimensão da vida onde a presença do autêntico imediato é solicitada, onde não há margem de tempo ao ensaio dos atores, à confecção das máscaras, ao amor mediado pela razão intelectual, que “julga-se sem parar, conhece-se em demasia, só é construído à força de pensamentos”.² É interessante notar quanto o conceito de paixão muda de significado no século XVIII, que inventa o sentimento tal como o conhecemos hoje.

Se Aristóteles entendia a paixão como “tudo o que faz variar os juízos, e de que seguem sofrimento e prazer”³, a paixão passa a ser assimilada a “tendências, ou antes, modificação de tendência, que vêm da opinião ou do sentimento, e que são acompanhadas de prazer ou desprazer [Leibniz] (...). A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro”.⁴ Ora, foi

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. Cit.

² STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Nova Cultural, 1995, p.363. Julien Sorel, o protagonista do romance, é admirador declarado das ideias de Rousseau.

³ ARISTOTELES *apud* LEBRUN, G. “O conceito de Paixão” In CARDOSO, S. [et al.]. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.19.

⁴ Id *ibid.*, p. 17.

principalmente Rousseau quem inaugurou a consciência de um saber sensível que se reconhece a partir da relação com o outro - ser de sentimentos mais que de paixões¹

De sua compreensão a respeito do fundamento das paixões deriva o entendimento da operação moral que reprime e corrige o furor apaixonado em favor de uma sociabilidade civilizada, o que resulta na soma do ingrediente moral ao amor físico: “Le moral est ce qui détermine ce désir [physique] et le fixe sur un seul objet exclusivement (...). Le moral de l’amour est un sentiment factice, né de l’usage de la société”². A esse respeito, é também provocadora a observação de Rousseau sobre a ordem dos fatores de paixão e da lei presente nos costumes.

Plus les passions sont violentes, plus les lois sont nécessaires pour les contenir: mais outre que les désordres et les crimes que celles-ci causent tous les jours parmi nous montrent assez l’insuffisance des lois à cet égard, il serait encore bon d’examiner si ces désordres ne sont point nés avec les lois mêmes; car alors, quand elles seraient capables de les réprimer, ce serait bien le moins qu’on en dût exiger que d’arrêter un mal qui n’existerait point sans elles³

O fator dessa operação, no entanto, não pode disfarçar por completo os fatores genéticos da realidade que ela propõe corrigir. A força que corrige é aquela que antes mobiliza o vício pervertedor, o que revela o embuste de uma lei que se justifica pela criação de desordens; lei que serve à civilização das máscaras.

¹ Se para Hobbes, pai da modernidade política, o homem é acima de tudo um ser de paixões (o que lhe confere uma natureza sociável negativa), Rousseau incrementa a noção do sentimento como fator de uma tênue distinção conceitual que lhe serve para atestar a ontológica sociabilidade positiva do homem, embora conceba paralelamente a idéia de sociedade fechada entre indivíduos virtuosos, como nos serve de exemplo o jardim de Clarendon no romance em questão.

² O.C. III, *Discours sur l’origine de l’inégalité*, p. 157-158; trad. bras. p. 80.

³ O.C. III, *Discours sur l’origine de l’inégalité*, p. 158; trad. bras. p. 80.

Uma vez que a normatização da vida em sociedade exige o controle de todo e qualquer elemento de perturbação da ordem, faz-se necessário, por esse ponto de vista, empenhar o impulso das paixões em prol de uma moral que desempenhe essa função custódia. (“Toutes [as paixões] sont bonnes quand on en reste le maître.”).¹

Voici donc le sommaire de toute la sagesse humaine dans l'usage des passions; 1°. sentir les vrais rapports de l'homme tant dans l'espèce que dans l'individu; 2°. ordonner toutes les affections de l'âme selon ces rapports.²

O movimento das paixões combina-se com o plurilinguismo rousseauiano, que incorpora a expressão da linguagem falada e se transforma na “única linguagem da expressão direta das intenções do autor (...), linguagem única e autêntica da literatura e da vida, adequada às intenções verdadeiras e à expressão humana autêntica”³. A seguinte passagem, presente no discurso de Julie, é significativa a esse respeito:

Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité; et tel est le néant des choses humaines, *qu'hors* l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas.⁴

O próprio Rousseau destaca que a utilização da forma *qu'hors* ao invés de *que hors*, forma padrão da gramática francesa, deve-se ao fato de Julie possuir uma audição “trop délicate pour s'asservir toujours aux règles mêmes qu'elle savoit. On

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 819; trad. bras. p.657.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p.501; trad. bras. p.299.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. op. cit., p.189.

⁴ O.C. II, Julie ou La nouvelle Héloïse, VI, 8, p. 693 ; trad. bras. p. 595.

peut employer un style plus pur, mais non pas plus doux ni plus harmonieux que le sien”¹. O acento é primário ao texto; a correção formal é secundária, devendo a forma estar a serviço da fonética.

On me dira que c'est le devoir d'un éditeur de corriger les fautes de langue. Oui bien pour les éditeurs qui font cas de cette correction; oui bien pour les ouvrages dont on peut corriger le style sans le refondre et le gâter; oui bien quand on est assez sûr de sa plume pour ne pas substituer ses propres fautes à celles de l'auteur. Et avec tout cela, qu'aura-t-on gagné à faire parler un Suisse comme un académicien?²

E ainda:

Aprende melhor meu vocabulário, cara amiga, caso queiras que nos entendamos um ao outro. Acredita-me, minhas expressões raramente tem o sentido usual; é invariavelmente meu coração que conversa com o teu, e talvez algum dia perceberás que ele não fala como outros o fazem³

A comunicação se realiza, aqui, não somente pela mera reprodução do verbo, mas pela “decifração de signos”⁴ que supõe um exercício de interpretação ativa. Comunicação e representação linguística estão correlacionadas no sentido em que a primeira só se desenvolve no momento que a segunda perde vínculos com o objeto que representa, abrindo brechas à subjetividade.

Se, por um lado, a crescente complexificação dos fenômenos da vida social dificultam a apreensão de significados pelo elemento simbólico do verbo em abstrato, essa mesma intensificação introduz novos repertórios de subjetividades que aceleram

¹ Id. Ibid. p.595.

² Nota de Rousseau da Carta XIX da primeira parte (ed. bras. p.76)

³ Março de 1756. Théophile Dufour (Ed.), *Correspondance Générale de J.-J. Rousseau*. Paris: Collin, 1924-1934, II, p.226. *apud* Cassirer, E. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. p.19

⁴ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. Cit. p. 163

o ritmo da busca pela visibilidade da representação – tentativa de partilhar a mesma gramática de signos comunicativos. Instaura-se, desse modo, uma permanente lacuna no desejo de comunicação, fruto das incongruências entre expectativa e realidade.

A vontade de comunicação está, como a normalização do espetáculo, na origem do enfraquecimento da força imitativa da linguagem. (...) Se a linguagem é forte somente quando é imitativa, ela é imitativa somente quando não quer a comunicação antes de qualquer outra coisa, quando exige um esforço de *interpretação*, um esforço em resposta ao pedido *amai-me*.¹

Do argumento da retórica como fundamento da obra de Rousseau – e, conseqüentemente, de sua estética – alcançamos o extrato afetivo, em última instância, que mobiliza o esforço interpretativo da linguagem e assimila sua retórica.

Peu à peu le sang s'enflamme, les esprits s'élaborent, le tempérament se forme. Le sage ouvrier qui dirige la fabrique a soin de perfectionner tous ses instruments avant de les mettre en oeuvre: une longue inquiétude précède les premiers désirs, une longue ignorance leur donne le change; on désire sans savoir quoi. Le sang fermente et s'agite; une surabondance de vie cherche à s'étendre au dehors. L'oeil s'anime et parcourt les autres êtres, on commence à prendre intérêt à ceux qui nous environnent, on commence à sentir qu'on n'est pas fait pour vivre seul: c'est ainsi que le coeur s'ouvre aux affections humaines, & devient capable d'attachement.²

Se discordamos da análise de Faguet que reduz o pensamento de Rousseau a “mera” literatura, é certo que o literário se faz presente em todos os seus escritos. A objetividade de seus argumentos extrai sua força do modo pelo qual mobiliza a sensibilidade do leitor, valendo-se amiúde de recursos estilísticos típicos de uma linguagem predominantemente literária, como hipérboles e alegorias, comparações e

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. Cit. p.163.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p.502; trad. bras. p.300.

metáforas, onomatopéias e sinestesias; figuras retóricas que lhe renderam fama de “sedutor perigoso”.

A própria sintaxe de seus textos é relevante nesse sentido. Notemos que, ao final da citação de acima, o coração é o sujeito da frase, em quanto o homem é feito atributo da afeições que são o conteúdo do objeto. A explicação do amor se dá a partir de recursos literários e ganha uma vida exterior ao homem, no seio da divindade, apesar de se fazer notar por sensações também físicas.

O caráter elevado do sentimento corresponde ao registro da linguagem¹ e à forma do registro. É por essa razão que Rousseau tanto se dedica à preparação de seu romance no modelo epistolar, o que também traz implicações estilísticas. A escolha revela não somente o seu desejo pela transparência da imediação, mas uma tentativa de emulação do texto evangélico sagrado: “ce ne sont plus des lettres que l'on écrit, ce sont des Hymnes.”². A entonação do louvor confere às cartas, célula primária do romance, a vida e a realização que fazem de *La Nouvelle Héloïse* uma obra valiosa.

No momento em que Rousseau escreve *Julie*, a escrita epistolar já era muito praticada, sobretudo após o sucesso então recente de *Clarissa* (1748); porém, mesmo na ausência de tais modelos, pode-se crer que Rousseau escolheria a escrita epistolar por ser o modo de expressão conforme a seu gênio, despertando-lhe, “a paixão da eloquência”³. A escolha formal é uma questão *a priori* que veicula todo o conteúdo conceitual do autor⁴, e as reflexões que Rousseau pretende suscitar pelo exemplo das

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Seconde Préface”, p. 14 ; trad. bras. p.27.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, “Seconde Préface”, p. 16 ; trad. bras. p.29

³ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p. XXXVI.

⁴ MATOS, Franklin, *A cadeia Secreta*. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p.194.

personagens na narrativa aparecem implicadas de forma secundária, por mais que se valha delas para justificar a legitimidade de seu seu romance perante determinados públicos.

Parece-nos, contudo, necessário (...) colocar a questão da escolha da forma romanesca antes da questão do universo temático que ela veicula: de uma escolha que seria motivada *conceitualmente* (...).¹

A variedade estilística que, por princípio, caracteriza a forma epistolar dispõe a organização do plurilinguismo no romance pelo intercalamento de gêneros, conferindo papel estrutural a certos gêneros que acabam por criar “variantes particulares do genero romanesco: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e outros gêneros”.²

Espírito romântico

(...) Elle étoit belle et jeune encore, ele affectoit l’esprit Romain, et moi je l’eus toujours Romanesque; cela ne tenoit d’assez près.³

Ao utilizar as metáforas do “véu” e da “limpidez”, tão recorrentes em sua pena, nosso autor fundamenta sua análise crítica pelo veio do universo onírico, onde os elementos de tensão trazidos à narrativa são esmaecidos pela atmosfera idílica que ele se esmera em construir. Imagens que são constantes no texto referem-se, quando não ao conceptismo que contrasta a perversão da sociedade parisiense (aqui

¹ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Op. Cit. p194.

² Id. Ibid, p.124.

³ O.C. I, *Les Confessions*, X, p. 543; ed. bras p.493.

entendida como arquétipo da sociedade moderna), ao mundo de virtudes que se realiza pela presença de Julie e de tudo o que diz do seu convívio.

O privilégio dado à questão da virtude no amor é, obviamente, um dos índices dessa orientação romântica. Ao criar sua obra sob os auspícios do amor, Rousseau não só continuou o percurso dos missivistas medievais, mas também possibilitou que as concepções que apresenta em sua obra fossem expostas por todo o romance.

Denis de Rougemont¹ parte da mística do amor cortês ao considerar que o amor dos amantes é mais completo quanto menos realizado nos termos da vida cotidiana; portanto, algo que supera e ultrapassa os desenlaces da pura imanência física, do indivíduo isolado. A concepção de individualidade interfere na forma de se viver a paixão como comunhão, aquela de que fala Rougemont e de que trata Hegel ao se referir, em sua *Estética*², aos romances de cavalaria.

É assim que os estudos da paixão se vinculam às leituras de *La Nouvelle Héloïse*. No entanto, diante dos próprios protagonistas deste romance, opera-se uma clivagem essencial: do absoluto hegeliano (acima referido) e do caráter místico que Rougemont atribui ao amor-paixão (enquanto via nele algo para além da imediata satisfação dos amantes), resta apenas a marca de uma ausência. O universo em que Julie e Saint-Preux se inserem custa a retomar a tranquilidade preconizada segundo o princípio de interioridade subjetiva, ou a forma íntegra do princípio de transcendência encarnada na relação amorosa como mediação da subjetividade para o absoluto, tema que orbita em torno da questão da correspondência entre aparência e realidade.

¹ ROUGEMONT, D. *A História do Amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

² HEGEL, Georg W. Friedrich. "A cavalaria". *Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica*. 2. Ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1972. Vol. IV.

O contraste desta questão se reflete na crise que se renova com a descoberta do condicionante temporal da consciência de si em meio à transparência perdida, questão que se articula com a crítica rousseauniana da falsa aparência; do parecer como o mal que se insinua sob a forma da “dramaturgia íntima”¹ de uma sensibilidade desbotada pelas maneiras da civilização. “Ils dépendent ainsi tout les sentiments en esprit, et il s’en exhale tant dans le discours qu’il n’en reste plus pour la pratique”, diz o amante de Julie referindo-se aos parisienses civilizados, já tão distantes da natureza da virtude e aproximados da conveniência artificial “et l’on fait par usage à peu près les mêmes choses qu’on feroit par sensibilité”².

É inevitável, mais uma vez, não relacionar a descrição estilística acima ao tão enlevado veio expressivo e ao sentimento de inadequação dos românticos do século seguinte. O “estilo sempre nas nuvens” e a falta de precisão que um certo “homem de letras” nota nas cartas editadas por Rousseau será também notável ao se cantar o amor, dentre tantos outros temas, na literatura romântica; o que se faz observar por um indício da tese aqui revisitada de que a obra de Rousseau ocupa um lugar importante como precursor do Romantismo francês, muito embora a França tenha tardado em conceber uma literatura romântica. Esse mesmo fato favoreceu a divulgação de obras estrangeiras entre os nacionalistas franceses, ensejando uma renovação da própria linguagem na literatura daquele país.³

O privilégio dado à questão do amor, tema romântico por excelência, é apenas um dos índices dessa orientação romanesca, e o aspecto empolado da linguagem do romance expressa a iminência transbordante dos afetos que pululavam no peito do

¹ STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. op. cit. p. 18.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, II, 17, p. 249-250; trad. bras. p. 226.

³ LECERCLE, J. L. *Rousseau et l’art du Roman*. Paris, Colin, 1969.

autor/personagem. Ao criar sua obra sob os auspícios do amor, Rousseau não só continuou o percurso dos missivistas medievais, mas também possibilitou que as concepções que apresenta em sua obra fossem expostas por todo o romance. A narrativa do romance em primeira pessoa confere ao texto um de seus elementos de força; a relação amorosa apresentada em registro epistolar desvela o fundo humano dos personagens e comove o leitor. O ponto de vista, que no quadro clássico é dado de forma una e simultânea, é substituído, no romance, pela diversidade do foco múltiplo. Tal recurso – apelidado por Versini de “multiplicidade sucessiva”¹ – é intensificado no romance epistolar. O herói puro e inocente é uma espécie de tábula rasa das experimentações incansáveis do XVIII², o que conferia um caráter científico a tais experimentos.

Século da imaginação e da sensibilidade, o XVIII expressa ao paroxismo a inquietude da alma humana diante das incertezas da vida real, daí a safra de produções romanescas vincularem forma romanesca e conteúdo filosófico.

A clássica representação goetheana dos *Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) é um notável exemplo desse abismo individualmente compartilhado entre a interioridade e o mundo exterior. A frustração amorosa de Werther é muito mais um sintoma do que unicamente a causa da devastadora melancolia do célebre personagem, no qual milhares de jovens do seu tempo viam-se reconhecidos ao ponto de repetirem-lhe o gesto extremo.

Segundo esse modo de ser no mundo, a exterioridade mundana é vista como limitação aos sentimentos do coração, que sofre, exulta, deseja, pulsa num ritmo que,

¹. “Cada frase é matéria de exegese”. (COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p.XXXVII).

² VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Op. cit.

entretanto, choca-se com o do cotidiano e com a civilização. O sujeito, desencontrado, lança-se em busca da natureza idealizada do homem a fim de devolver-lhe a base de sua constituição primeva, expressão da plenitude pela verdade humana, que só se encerra com a morte – desfecho frequente nos romances do século: “Ah, centenas de vezes já peguei uma faca para proporcionar ar a esse coração oprimido. (...) Queria abrir-me uma veia que me desse liberdade eterna.” ou ainda, “Não basta a impossibilidade de a criatura ser feliz? E ainda é preciso estragar o prazer que outros podem achar em si mesmos?”¹

As semelhanças entre *Werther* e a pintura do homem de Rousseau são evidentes. Assim como Werther – perdido na vida por sua recusa às obrigações e conveniências do cotidiano – busca refúgio na natureza (“toda regra destrói o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza”)², o filósofo genebrino deposita um dos conceitos fundamentais de seu pensamento na complexa ideia de *natureza* em relação de paralelismo, e ora de oposição, com a *sociedade*, algo próximo a uma degenerescência do humano natural pelas nefastas conveniências da civilização.

Erotismo disfarçado

Em célebre estudo sobre a literatura do século XVIII, Auerbach³ destaca o forte sensualismo presente na literatura da época, que via nos frequentes obstáculos

¹ GOETHE. “Os Sofrimentos do Jovem Werther” In *Goethe*. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 249.

² Id. *ibid.* p.229.

³ AUERBACH, Eric. “A ceia interrompida” in *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Op. cit. p.356.

morais à realização do amor próprias ao tempo, um incremento aos sabores da paixão dos amantes. Fugas, hesitações, pudores, culpa são alguns dos elementos constantemente presentes na expressão literária do tempo, sendo provocados pelos obstáculos morais que interditam e estimulam a experiência erótica dos amantes.

Num misto de inocência e coquetismo, as personagens do romance abusam do das lágrimas, que “começaram a adquirir na literatura do século XVIII uma importância que antes não possuíam como motivo independente”. A sensualidade latente é disfarçada no texto pelo recurso das lágrimas, cuja “sua eficácia, que está no limite entre o anímico e o sensorial, é aproveitada, revela-se especialmente apropriada para exercer o estímulo, composto de erotismo e de sensibilidade, que estava então em moda.”¹

Amores perfeitos e harmonizados de um lado, e de outro, obstáculos claros e bem definidos, de teor majoritariamente moral, formam o quadro do romance no XVIII, embora as origens do conflito pela proibição remontem a narrativas da Idade Média, como é o caso de *Aberlardo e Heloísa*, já mencionado. Tal qual na doutrina cristã, a lógica do sacrifício será dominante em meio ao esforço contínuo pela preservação da virtude da inocência.

Ao vício trivial corresponde também uma concepção igualmente trivial da virtude; ela está total e integralmente voltada para a vida sexual, para a sua ordem ou desordem, e em consequência disso, ela mesma está inteiramente erotizada; o que aqui se entende por virtude nem é concebível sem o aparato das sensações eróticas.²

¹ AUERBACH, Eric. “Na Mansão de La Mole” in *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Op. cit. p 355-356.

² Id. Ibid. p.358.

Auerbach cita Rousseau ao exemplificar sua análise, expondo ainda o quanto a sensibilidade sobejante que Rousseau expressa em seus textos anda de par com um erotismo latente censurado pelo dever de virtude. Prova disso seria a frequente presença das lágrimas e o arrebatamento sensual, ou o “terno delírio”¹, do qual elas são consequência e causa renovada.

No século XVIII, *quelques larmes* são o sinal de uma confusão erótica de curta duração, que pede consolação; estas lágrimas *qu'on verte, qu'on fait tomber* ou *qu'on cache*, devem ser enxugadas²

O leitor que atravessa a obra de Rousseau inevitavelmente se depara com a menção às lágrimas que alimentam o “caos da sensualidade”³ que acometia o genebrino. D'Alembert ressaltava nos escritos de Rousseau a presença, em meio ao reconhecido valor literário de seu antípoda, de um “calor” que seria “mais de tipo sensual que espiritual”⁴

A percepção da sensualidade se verifica sinestesicamente em meio a suas pregações de virtude. O ideal de vida fusão amorosa sem o sacrifício da virtude é pintado na quinta parte de *La Nouvelle Héloïse*, onde todos os amantes se reuniram numa só comunidade. Claire amava Saint-Preux, que amava Julie, que passara a amar também, e legitimamente, seu esposo Wolmar. Julie, que era amada por todos, exala o amor que recebia à sua volta, de modo que todos passam a se amar no seio de uma virtude inundante.

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, IV, 9, p. 438 ; trad. bras. p. 398.

² GUYON, Bernard. “Notes et Variantes”. In O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*. p.1364.

³ CASSIRER, E. A filosofia do Iluminismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1992, p. 88.

⁴ *Oeuvres*. Paris: Didier. 1863, p. 295 *apud* Cassirer, p.87. D'Alembert diria, ainda: “Malgré tout l'effet qu'elle produit sur moi elle ne fait que m'agiter ... Je ne prétends pas donner ici mon avis pour règle, d'autres peuvent être affectés différemment, mais c'est ainsi que je le suis”.

vous m'etes toutes deux plus cheres que jamais; mais mon coeur ne distingue plus l'une de l'autre, et ne separe point les inseparables¹

tu n'as pas un secret mouvement qui m'echape. Je te devine, je te penetre; je perce jusqu'au plus profond de ton ame²

Saint-Preux acreditava na necessidade do sofrimento pelo ser amado (“Je ne veux que guérir ou mourir”³), na abundância das lágrimas como forma de purificação e se eximir da culpa carregada pelo seu desejo (“si vous avez éxaucé ma prière en partie, ce n’est que pour mieux m’en punir”)⁴. A batalha entre a pulsão dos desejos e a punição da culpa alimentam o imaginário erótico, que é transferido para o espaço oculto das entrelinhas do texto, e terá sua expressão última na sublimação absoluta da morte, que se torna também objeto de desejo da personagem, como promessa de vida feliz: “La mort est la fin de la vie du méchant, et le commencement de celle du juste”⁵.

Dialética da felicidade

La nature (...) elle a mis dans ma mauvaise tête le poison de ce bonheur ineffable dont elle a mis l'appétit dans mon coeur.⁶

Sensibilidade e imaginação são os principais ingredientes do “sonho de felicidade” de que é feito o romance diante da felicidade impossível da realidade. O

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, V, 9, p. 619 ; trad. bras. p. 528.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, IV, 2, p. 407 ; trad. bras. p. 359.

³ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 1, p. 33 ; trad. bras. p. 45.

⁴ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 1, p. 35 ; trad. Bras. p. 45.

⁵ O.C. IV, *Émile*, V, p. 820; trad. bras. p. 659.

⁶ OC I, *Les Confession*, VII, p. 320; ed. bras. p.288.

homem só conheceu a felicidade quando vivia na ignorância estrita de sua natureza¹. Para Rousseau, esse tipo de felicidade consistia exclusivamente em não sofrer.²

Após a saída do estado de natureza, iniciam-se os infortúnios do homem na vida em sociedade, donde a felicidade passa a ser sempre provisória. Sua realização absoluta, enquanto finalidade humana maior, só será realizada após a reunião do homem com o divino. Há, mesmo, uma sutil distinção semântica entre os termos *bonheur* e *félicité* ao longo do romance. Enquanto o primeiro aparece geralmente em companhia das noções de “*plaisirs*” e de “*transports*”³, o segundo é sublimado enquanto expectativa de realização extra-terrena, junto a Deus. Após a revelação de que seu amor por Julie era correspondido, diz Saint-Preux: “*Puissances du ciel! J’avois une ame pour la douleur, donnez m’en une pour la félicité*”⁴. Ainda aqui, a felicidade é algo fugidio, ou por demais sobejante para ser suportada.

Por oposição, o opróbrio e o crime moral são os predicados que acompanham a realização do amor meramente sensual: uma “*alma* abjeta” qualifica o homem que se dedica a tais vãos prazeres.⁵ Note-se que Rousseau atribui à alma (e não ao caráter, por exemplo) a mácula dos sensualistas, o que mais uma vez denota o vínculo estreito que estabelecia entre o amor terreno e a desonra, por outro lado, entre a castidade e a transcendência espiritual.

¹ O.C. III, *Discours sur les sciences et les arts*. I, p. 15; trad. bras. p.198.

² O.C. IV, *Émile*, III, p. 444; trad. bras. p. 232.

³ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 5, p. 41; trad. bras. p.53.

⁴ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 5, p. 41; trad. bras. p.53.

⁵ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 5, p. 42; trad. bras. p.53

Em várias passagens, há a predominância nas cartas de Saint-Preux da atmosfera de medo quanto à realização do amor (o que pode ser lido como um dos marcos da distinção estilística entre as cartas das demais personagens):

Toujours *un effroi mortel glace mon courage*, mes genoux *tremblent* et *n'osent* fléchir; la parole expire sur mes lèvres, et mon âme ne trouve aucune assurance contre la *frayeur* de vous irriter.

Est-il au monde un état plus *affreux* que le mien? Mon cœur sent trop combien il est coupable, et ne sauroit cesser de l'être; le crime et le remords l'agitent de concert; et, sans savoir quel sera mon destin, je flotte dans un doute insupportable, entre l'espoir de la clémence et la *crainte* du châtement.¹

O amor tem em si o elemento da realização da maior das felicidades do homem, mas também comporta potencialmente o fator da pior das dores, quando que a realização do amor traz sua desonra². A realização do amor sensual, promessa de felicidade, é também a armadilha que o leva à desgraça, por ofender a moral. Ao descrever seus encontros íntimos com Mme de Warens, Rousseau diz: “Fus-je heureux? non, je goûtai le plaisir. Je ne sais quelle invincible tristesse en empoisonnoit le charme: j'étois comme si j'avois commis un inceste”³. O prazer sexual vem acompanhado da culpa, sentimento que, em Rousseau, teria raízes no Cristianismo.

Ao alijar a possibilidade da união entre Claire e Saint-Preux, após o casamento e, mais tarde, após a morte de Julie e a revelação do amor de Claire, Rousseau renuncia igualmente à crença em uma felicidade demasiadamente fácil, o que seria

¹ O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 2, p. 36; trad. bras. p.46 – grifo meu. Vemos claramente a predominância da atmosfera do medo, bem como na carta V (p.41-42), marcada pelas expressões “craintive”, “frayeurs”, “crains”, “téméraire”, “frémirois”, “craintes”.

² O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, I, 4, p. 39; trad. bras. p.50.

³ O.C. I, *Les Confessions*, V, p. 197; ed. bras. p.182.

igualmente “uma traição ao amor”¹. A dialética da felicidade rousseauniana combina-se ao jogo de tensões essencial à obra de ficção romanesca, que não pode evadir completamente a presença de um elemento conflitivo sem correr o risco de também afugentar o interesse do leitor e por em xeque a coesão da própria obra. Por mais consciente que Rousseau tenha-se mostrado a respeito da importância de cada elemento composicional de seu romance², é possível crer que tal decisão tenha sido guiada bem mais pela fidelidade ao estatuto ontológico da felicidade terrena (ou da impossibilidade desta) do que pela preocupação com o enleamento do leitor.

J'aimois trop sincèrement, trop parfaitement, j'ose dire, pour pouvoir aisément être heureux³.

Tal leitura se sustenta não somente pelo texto da *Lettre à d'Alembert*, em que Rousseau dirige fortes críticas à fidelidade do teatro de ópera de Paris para com o desejo de entretenimento do público, que, no afã de ver o espetáculo de suas paixões no palco, condiciona o dramaturgo à função de entreter, para o que ele precisa servir a paixões imorais e, assim, proporcionar o sucesso que sustenta a sua atividade. O dilema sobre o casamento com Claire se situa na parte final do longo romance, já em vias de encontrar seu desfecho derradeiro, e é relativamente pouco dramatizado quando comparado a situações bem menos emblemáticas da narrativa que Rousseau prolonga à exaustão.

Vemos também aí mais um episódio ilustrativo do que era para o próprio Rousseau o tortuoso caminho da realização do amor, semanticamente aproximado do

¹ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p.LVIII.

² Lembremos da querela acerca da edição dos relatos acerca das aventuras de Milorde Edouard, que Rousseau decide conservar no romance mesmo ciente do prejuízo formal que tal decisão implicaria (v. pp 51-52).

³ OC I, *Les Confessions*. II, p. 77; trad bras p. 73

que seria a felicidade, numa vida na qual o homem é fatalmente infeliz, ou só goza de uma felicidade eternamente fugidia.

O mesmo dilema aparecerá em *Emile et Sophie ou Les Solitaires*, onde o casal, ainda que verdadeira e reciprocamente apaixonados, sequer concebem ceder a honra à felicidade após a profanação do casamento pelo adultério.

Da impossível perenidade do ‘sonho de felicidade’¹, o romance condensa todos os contrastes que também fazem da literatura um campo de sublimação, de realização imaginária, e não uma mera ferramenta pedagógica.

Rousseau compõe o retrato de uma felicidade imaginária por meio do reservado jardim de Clarens, o qual Diderot assimilaria a um pesadelo que atenta contra o mais forte pendor da natureza humana: a sociabilidade. Para o genebrino, porém, a vida solitária é própria ao “ser feliz”, e a sociabilidade natural é uma prova da “insuficiência” da felicidade humana.

C'est la faiblesse de l'homme qui le rend sociable; ce sont nos misères communes qui portent nos coeurs à l'humanité: nous ne lui devrions rien si nous n'étions pas hommes. Tout attachement est un signe d'insuffisance: si chacun de nous n'avait nul besoin des autres, il ne songeroit guère à s'unir à eux. Ainsi de notre infirmité même naît notre frêle bonheur. Un être vraiment heureux est un être solitaire; Dieu seul jouit d'un bonheur absolu; mais qui de nous en a l'idée? Si quelque être imparfait pouvoit se suffire à lui-même, de quoi jouirait-il selon nous? Il serait seul, il seroit misérable: je ne conçois pas que celui qui n'a besoin de rien puisse aimer quelque chose: je ne conçois pas que celui qui n'aime rien puisse être heureux.²

¹ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p XLII.

² O.C. IV, *Émile*, IV, p. 503; trad. bras. p. 301.

Teleologia rousseauniana

Il faut être heureux, cher Emile: c'est la fin de tout être sensible; c'est le premier désir que nous imprima la nature, et le seul qui ne nous quitte jamais. Mais où est le bonheur? qui le sait? Chacun le cherche, et nul ne le trouve. On use la vie à le poursuivre et l'on meurt sans l'avoir atteint.¹

Um romance filosófico nos impõe sempre um duplo desafio. Além do estudo que obriga a análise distintiva do objeto estético, do dado material cognitivo e de sua organização composicional², é mister atravessar o pensamento do autor sem perder de vista os elementos de correspondência entre a obra artística e o pensamento filosófico, bem como o esforço em conjugar ambos os aspectos de forma harmoniosa, o que nos parece ser a principal preocupação de Rousseau no romance analisado.

Diante das críticas contundentes feitas à literatura no *Primeiro Discurso*, a escolha de Rousseau por também comunicar seu pensamento filosófico por meio de um romance explica o fundamento teleológico da composição do objeto artístico, ao qual ele se empenha.

Como filósofo deísta, Rousseau vislumbra um destino extra-terreno para o homem, de modo que a esperança da morte seria a promessa de felicidade (impossível no mundo). Toda a beleza do idílio amoroso de *La Nouvelle Héloïse* tem seu termo na morte de Julie, único fim possível de uma tentativa de realização plena de felicidade entre os homens.

O agente causador da morte de Julie, o lago – no qual Julie se atira afim de lutar por uma vida (a de seu filho) – simboliza a reunião plena e derradeira com a

¹ O.C. IV, *Émile*, IV, p. 814; trad. bras. p.652-653.

² Bakhtin, M. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*, op. cit. p.22.

natureza. Logo Saint-Preux passa a ansiar pela repetição da feliz reunião com seu par amado, junto a Deus.

O texto de Rousseau é semeado de referências bíblicas explícitas ou indiretas. A fundamentação de seu pensamento, de acordo com vários teóricos, encontra-se em última instância na doutrina cristã, que traduz o valor maior da virtude do homem. O amor ao próximo seria, portanto, o gérmen do amor republicano:

(...) comme si l'amour qu'on a pour ses proches n'étoit pas le principe de celui qu'on doit à l'État! comme si ce n'étoit pas par la petite patrie, qui est la famille, que le coeur s'attache à la grande! comme si ce n'étoit pas le bon fils, le bon mari, le bon père, qui font le bon citoyen!¹

A pedagogia dos afetos de *La Nouvelle Héloïse*, bem como o plano de educação do *Emílio*, tem sua expressão final na figura do bom cidadão, modelo da realização do projeto rousseauiano que compreendia o homem em sua absoluta totalidade.

(...) cet objet de mœurs et d'honnêteté conjugale, qui tient radicalement à tout l'ordre social, je m'en fis un plus grand secret de concorde & de paix publique; objet plus grand, plus important peut-être en lui-même & du moins pour le moment où l'on se trouvoit.²

O par sacramentado entre a “charmante” Julie e o “vertueux” Wolmar inicialmente desloca a virtude para fora da religião³, conferindo-lhe uma justificação que repousa na ordem do social. A religião, por outro lado, oferece a base explicativa do fundamento último do propósito humano no mundo, tal qual a ética cristã que

¹ O.C. IV, *Émile*, V, p. 700; trad. bras. p. 524.

² O.C. I, *Les Confessions*, IX, p. 435; ed. bras p.395.

³ COULET, Henri. “Introductions” in O.C. II, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, p.XXXIX.

Rousseau abraça, ética esta que transfere a realização da plenitude humana para o extra terreno.

Nous sommes si peu faits pur être heureux ici-bas, qu'il faut nécessairement que l'âme ou le corps souffre quand ils ne souffrent pas tous les deux, et que le bon état de l'un fait presque toujours tort à l'autre.¹

¹ O.C. I, *Les Confessions*, VI, p. 247; ed. bras p.227.

Considerações finais

*Um fio ainda une a Nova Heloísa ao Contrato Social,
um fio que procuraríamos em vão entre a teoria política e a literatura (...).*

*Este fio e esta continuidade, a unidade retórica em Rousseau
entre o discurso político e as belas-letras, é a chave para
melhor compreender a obra do genebrino em sua totalidade.*

Bento Prado Jr

Modelo de muitos romances posteriores (e ele próprio inspirado numa outra obra de gênero difícil de classificar¹), *La Nouvelle Héloïse*, já em 1761 – ano em que foi lançada – causou impacto na sociedade da época. Os caminhos percorridos e recursos literários utilizados por Rousseau ao explorar as sendas de um romance epistolar, valendo-se, ao mesmo tempo, da referência ao casal medieval, parece-nos uma tarefa de valor significativo, tanto pela importância do romance para a habilitação de um gênero ainda incipiente, quanto pelo valor extraordinário que o seu autor confere à palavra como ingrediente reformador da sociedade a partir do homem.

Tentamos expor a maneira como Rousseau se investe do papel de romancista e cria uma obra literária – *La Nouvelle Héloïse* – capaz de açambarcar toda a complexidade de seu pensamento filosófico e a importância desse investimento romanesco para o campo literário. Ao mesmo tempo, tentamos identificar os rastros de parentesco do romance em questão com as obras mais relevantes com as quais faz

¹As *Correspondências de Abelardo e Heloísa*, não sendo propriamente do universo do romance ficcional, foram entendidas e assimiladas como obra literária de referência também a muitas produções literárias posteriores, compondo o arcabouço das grandes obras universais.

frente ou dialoga direta e indiretamente, como é o caso de pares coetâneos como Samuel Richardson e Denis Diderot e mesmo com a obra de onde extrai o título do romance (*A correspondência de Abelardo e Heloísa*) e sua forma peculiar de traduzir um sentimento compartilhado por múltiplas gerações e diversos leitores, além do sem-número de obras por elas influenciadas.

As transformações do pensamento crítico mostrariam cada vez mais que o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo de discurso, e que a sua validade deve ser discutida nestes termos, em função da coerência interna. A partir daí é possível, inclusive, refletir sobre o aspecto mimético e estudá-lo como componente de um tipo especial de mensagem. No século XVII, a consciência crítica das articulações internas do discurso ficcional (coerência) apenas se esboçava; (...) Esboçava-se, ainda, no juízo sobre a pertinência das ações e dos sentimentos, isto é, na decisão sobre quais seriam os tipos de ação e de sentimento mais adequados à organização de um dado romance, no quadro da espécie a que pertencia.¹

Antonio Candido defenderá a importância de uma análise verdadeiramente crítica, valendo-se, amiúde e sempre que necessário, de recursos extraliterários como ferramentas destinadas a alargar o horizonte de perspectivas de que necessita o olhar crítico. Dirá ainda que, mesmo quando indispensável, a consideração de fatores externos a uma obra só é concebível sob a “precedência do estético”; ou seja, responde ao princípio básico de que a obra literária é uma “entidade autônoma no que tem de especificamente seu”².

A obra literária de Jean-Jacques evidencia a necessidade de trazer à análise os principais fundamentos de seu pensamento enquanto um todo coeso, assim como eventos de sua biografia. Um saber que se pretendia enciclopédico demanda um

¹ CANDIDO, A. Op. Cit. 1973, p. 75.

² CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia Editora Nacional. 1965. p. 16.

esforço de interpretação interdisciplinar, a fim de iluminar ângulos distintos do mesmo objeto.

Este estudo buscou analisar aspectos do romance *La Nouvelle Héloïse* segundo a relevância de cada aspecto para a compreensão do fenômeno literário que Rousseau nos oferece, tomando em consideração o contexto histórico e as questões filosóficas nas quais a obra se vê implicada, e em um esforço constante por enxergar os “vínculos que necessariamente prendem as produções do espírito ao conjunto das produções culturais”, de que fala Candido¹ ao se referir aos pressupostos de uma ‘literatura universal’.

O pensamento de Rousseau se debruça sobre uma vasta série de questões, que vai desde a concepção primeira a respeito da relação do homem com a natureza, até o projeto distante de uma sociedade baseada na essencialidade imediata do homem despido de todas as máscaras. Longe de tentar abarcar toda a complexidade do pensamento rousseauiano, tentamos elencar ao longo do trabalho algumas das noções elementares à temática em foco, explorando aquilo que nos pareceu mais significativo para os nossos propósitos.

Pode-se dizer que *La Nouvelle Héloïse* não tem, entre os leitores contemporâneos, a mesma popularidade que alcançou em sua época, mas é certo que o romance conserva grande importância para diversos campos do saber, além de encerrar um compêndio das questões presentes no pensamento rousseauiano, o que ainda vem sendo vastamente analisado.

¹ Id. *ibid.*, p. 18.

A multiplicidade de temas de *La Nouvelle Héloïse* nos diz das ambições do romancista, bem como de inspirações que guiavam a produção estética da época, século do famoso empreendimento enciclopedista. A simbologia das personagens que centralizam a narrativa faz refletir sobre os temas fundamentais ao entendimento do homem rousseauiano, segundo uma concepção holística que trará para a atualidade a importância de aliar conhecimentos do humano em vistas a um saber *encyclopedique*.

Buscou-se enfatizar, sobretudo, o quanto a preocupação formal com um escrita que busca a *transparência* é dominante na composição do romance, o que dá mostras não somente da essência do pensamento do autor mas também da relação da obra literária com seu tempo histórico. No início do primeiro prefácio, ao inocular a dúvida a respeito do caráter ficcional da obra, Rousseau tece um discurso no qual enfatiza que a obra será sempre inverossímil para a maior parte dos cidadãos da sociedade a que se dirige, e por isso, segundo o autor, “convém a pouquíssimos leitores”.

Bibliografia

Obras de Jean-Jacques Rousseau

OEuvres complètes. Éd. Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. Paris: Gallimard, 1959-1995, 5 tomos.

Carta a d'Alembert [1758]. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. Unicamp, 1993 (Col. Repertórios).

Confissões. [1780,1789]. Trad. Wilson Lousada. Livraria José Olympio Editora. São Paulo, 1948.

Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens [1754]. Trad. Lourdes Santos Machado. In: *Rousseau*, v. II. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

Discurso sobre as ciências e as artes [1750]. Trad. Lourdes Santos Machado. In: *Rousseau*, v. II. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

Julia ou A nova Heloisa [1761]. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

Emílio ou Da educação [1762]. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Emilie e Sophie ou Os solitários [1780]. Trad. Françoise Galler. Editora Paraula. Florianópolis, 1994.

Os devaneios do caminhante solitário [1782]. Trad. Fúlvia Moretto. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

Narciso ou o amante dele mesmo. [1752]. "Prefácio". Trad. Lourdes Santos Machado. In: *Rousseau*, v. II. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

Resposta ao Rei da Polônia [1751]. Trad. Lourdes Santos Machado. In: *Rousseau*, v. II. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

Bibliografia geral

ABELARDO, Pedro. *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. São Paulo: Martins fontes, 1989.

ADORNO, T. *Adorno* [trad. Paulo Eduardo Arantes]. - São Paulo: Nova Cultural, 1999. - (Col. Os Pensadores).

_____. "Palestra sobre Lírica e Sociedade". In: *Notas de Literatura I*. [trad. Jorge M.B. de Almeida]. São Paulo: duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* [1946]. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 6ª Edição, São Paulo: Hucitec Ed., 2010.

BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. [trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar]. - São Paulo: Martins Fontes, 2003. - (Coleção Roland Barthes).

BENJAMIM, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. [trad. Sérgio Paulo Rouanet]. - 7ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras

Escolhidas; v. 1).

BELLENOT. J.-L. "Les formes de l'amour dans *La Nouvelle Héloïse* ET La signification symbolique des personnages de Julie et de Saint-Preux.", in *Annales J. J. Rousseau*. XXXIII, 1953-1955.

BRAY, Joe. *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*. Routledge, 2003.

BRUSEKE, Franz Josef. "Romantismo, mística e escatologia política". *Lua Nova*, 2004, no.62, p.21-44.

CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 11a Edição, São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Editora Nacional. 1965.

CASSIRER, Ernst. *A questao Jean-Jacques Rousseau* [1932]. Trad. Erlon José Paschoal e Jézio Gutierre. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

CONSTANT, B. "Das relações políticas" In REY PUENTE, F. (org) *Os filósofos e mentira*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Departamento de filosofia - FAFICH/UFMG, 2002

COSTA LIMA, Luis, *Mimesis: desafio ao pensamento*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2000

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

DAY, Robert Adam. *Told in Letters: Epistolary fiction before Richardson*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.

DERATHE, Robert. *Jean-Jacques Rousseau e a ciencia politica de seu tempo* [1950]. Trad. Natalia Maruyama. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DIDEROT, D. "Encyclopédie" in *Textes Choisis de L'Encyclopédie*: ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Paris. Éditions Sociales. Deixième Édition. 1962.

_____. *Sur le vif*. Lettres réunes et présentées par Jean Varloot. Paris:Hermann, 1994.

DUMONT, L. *O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

FAGUET, E. "Jean-Jacques Rousseau". *Le Dix-Huitième Siècle. Etudes littéraires*. Paris, s. d. pp 339-423.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. 9ª ed. [trad. Salma Tannus Muchail]. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Four essays. Penguin, 1990.

GOETHE. "Os Sofrimentos do Jovem Werther" In *Goethe*. [trad. Alberto Maximiliano]. - São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HALL, G. "The Concept of Virtue in La Nouvelle *Héloïse*". Source: *Yale French Studies*, No. 28, Jean-Jacques Rousseau (1961), pp. 20-33 Published by: Yale University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928939> Accessed: 12/03/2010 12:58.

HEGEL, Georg W. Friedrich. "A cavalaria". *Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica*. 2. Ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1972. Vol. IV.

KANY, Charles-E. "The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain." In *Modern Philology*, nº 27, 1937, pp 1-158.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor* [1983]. Trad. Leda Tenório de Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KEYMER, Tom. *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*. Great Britain. Cambridge University Press. 1992.

LAUNAY, Michel. "Introduction" in *La Nouvelle Héloïse*. Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. XIV.

LEBRUN, G. "O conceito de Paixão" In CARDOSO, S. [et al.]. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

LECERCLE, J. L. *Rousseau et l'art du Roman*. Paris, Colin, 1969.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* [1965]. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2a Edição, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2001.

MAY, Georges. *Le dilemme du Roman au XVIIIe. siècle*. Paris, PUF, 1963.

MEWS, C. J. "Introduction" *Abelard and Héloïse*. Oxford University Press. New York, 2005.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800 – 1900* [1997]. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo; Cosac e Naify. 2008.

_____. *Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau. Discurso*, São Paulo, nº 17, [PUBLISHER], 1988

PRADO, Raquel. A. *A jornada e a clausura: figuras do individualismo no romance filosófico*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

PITKIN, Hanna F. *The Concept of Representation*. Berkley and Los Angeles: University of California Press. 1972.

ROUGEMONT, Denis. *A História do Amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003 (Clássicos de Ouro Ilustrados)

PUENTE, F.(org.) *Os filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Departamento de Filosofia - FAFICH/UFMG, 2002.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or Virtue Rewarded* (1740). Ed. T.C. Duncan Eaves and Ben D. Kempel. Boston, Mass. 1971

SANTIDRIÁN, P. R. "Introducción". In: *Cartas de Abelardo y Eloísa*. [trad. Pedro Santidrián e Manuela Astruga]. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *L'oeil vivant II: La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *1789: Os emblemas da razão* [1973]. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras. 1991.

_____. "O fuzil de dois tiros de Voltaire". In: *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas Narrativas*. [trad. Leyla Perrone-Moisés]. 5ª edição. São Paulo. Perspectiva. 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FAPESP, 2007.

VERSINI, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris: Presses universitaires de France, 1979.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London, England. University of California Press, 1957.