PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Luciano da Silva Façanha

POÉTICA E ESTÉTICA EM ROUSSEAU:
corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões

DOUTORADO EM FILOSOFIA

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Luciano da Silva Façanha

POÉTICA E ESTÉTICA EM ROUSSEAU:
corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões

DOUTORADO EM FILOSOFIA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação da Professora Dra. Maria Constança Peres Pissarra.

SÃO PAULO

2010

FAÇANHA, Luciano da Silva.
Poética e Estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões / Luciano da Silva Façanha – São Paulo, 2010.

fls. 530.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Constança Peres Pissarra.

1. Poética. 2. Estética. 3. Filosofia. 4. Literatura. 5. Crítica e interpretação. 3. Rousseau, Jean-Jacques, Século XVIII I. Título

Ficha catalográfica.

Banca Examinadora

Dedicatória

*À minha mãe **Maria de Jesus**, meu porto seguro, acolhimento sem reservas, amor incondicional. Apoio prático perene e presença constante. Cumplicidade e encorajamento para a vida. Apenas um ato de amor e amizade!*

Agradecimentos

Agradeço à inspiração ***poética*** de minha avó ***Rosalina***, que, num ***ímpeto*** de suas narrativas e herborizações, de forma amorosa e apaixonada, não deixava de reconhecer ***tempestuosamente***, que, sua idade estava deixando-a *'dolorosamente'* mais ***sábia***. E questionava: *'o que fazer com isso meu filho? Devo então contar...'*

Numa tarde calorosa, meu pai **Lidenor de Freitas Façanha** chegou em casa com dezenas de caixas de papelão lacradas. Foram todas levadas à nossa sala de jantar e, a cada abertura de uma caixa, foram colocados volumes e mais volumes de livros em cima da mesa. Várias coleções de romances, enciclopédias, história, dicionários, livros infantis, fábulas, contos, livros de ciências, geografia, poesias e poemas, livros de biologia, medicina. Lembro que eu estava de joelhos, sentado num sofá, observando aquele movimento. Certamente, também estavam meus irmãos **Lenise**, **Lidenor Jr**. e **Lígia** (que saudades desse tempo!). Fiquei completamente encantado com tudo aquilo, deslumbrado; parecia até brinquedos cheios de vida. Ele ia abrindo e dizia: esses são sobre os museus, obras de artes; *este enorme é o pai dos burros*. E eu perguntei: pai do burro? Como assim? E ele disse: *eles explicam o significado de tudo meu filho, até daquilo que não deveria.* Fiquei muito curioso (evidentemente que, escondido, procurei muitas palavras escabrosas e fiquei boquiaberto com a revelação de coisas que as crianças ainda não "podem" saber). Desde então, por essa atitude paterna, de um homem que nem conhecia completamente a cultura do letramento, mas, tinha desconfiança de uma possível consciência que ela poderia possibilitar aos seus filhos, e, por isso, queria modificar essa situação, queria ter filhos letrados, *Me perdi...* mesmo por leituras bastante enciclopédicas, e algumas completamente proibidas (eu me sentia como *Teseu na ilha de Creta*, procurando a saída desse labirinto pelo fio de Ariadne), não saía mais de nossa biblioteca, convivendo com muitos mortos e me enchendo de fantasias, das mais doces, às mais horripilantes imaginações. Lia escondido, pois, fui descobrindo uma certa proibição quanto ao conteúdo de alguns livros, principalmente, o mais marcante, *Teseu na ilha de Creta* (em minha casa era considerado um livro ímpio, não sei se por Teseu ou pelo fio de Ariadne), não sei onde esse livro foi parar quando descobriram que eu estava lendo. Lembrei agora de Marquês de Sade que, ao ser confinado numa das muitas vezes, solicitou *As Confissões* de Rousseau, e a administração penitenciária recusou-se a deixar passar para o prisioneiro essa leitura

ímpia, e Sade comentou: '*honram-me muito em acreditar que um autor deísta possa ser um mau livro para mim; bem que gostaria de ainda estar nesse ponto... Saibam que é o ponto onde se está que torna uma coisa boa ou má, e não a própria coisa... Partam disso, meus senhores, e tenham o bom senso de entender, mandando-me o livro que lhes peço, que Rousseau pode ser um autor perigoso para beatões da sua laia, mas torna-se para mim um excelente livro. Jean-Jacques é para mim o que é para os senhores uma Imitação de Cristo...*' O que teria levado meus pais a essa suprema atitude? Será a mesma do dicionário ou isso simplesmente fazia parte de uma idealização? Até hoje, ao me questionar... digo internamente e, às vezes, em voz alta, obrigado papai, por ter me jogado na cadeia da literatura... Talvez, isso nunca tenha sido necessário ser falado, apenas imaginado... *E bem ao contrário das leituras autorizadas pela cumplicidade de meus pais, ler tornava-se uma atividade clandestina, um divertimento vergonhoso e reprovado... Pois, leitura é tempo perdido, tempo roubado...*

Gostaria de agradecer ao professor **Benedito Nunes**, que tive o privilégio de conhecer ainda na graduação de filosofia; ali, todas as minhas suspeitas se confirmaram, pois, percebi a possibilidade da sensível conjugação da **filosofia** e da **literatura** com a crítica literária, falo em confirmação porque, como sendo um leitor da misteriosa Clarice Lispector, certa vez, essa "feiticeira" dissera que o *ensaio* do professor Benedito era *'algo diferente, que não sei o que é'*; eu também não sabia direito o que era aquilo, talvez, nem mesmo hoje eu saiba decifrar, mas é alguém, em palavras dele, que *'interesse intelectual não nasce e nem acaba no campo da crítica literária. É ampliado à compreensão das obras de arte e extensivo à interpretação da cultura e à explicação da natureza'*. Ao professor **Bento Prado Junior** (*in memoriam*), que também tive a oportunidade de assistir numa belíssima conferência em setembro de 2006 que encerrava o colóquio do nosso grupo de tradução "Cidadão de Genebra" em torno das *Cartas Escritas da Montanha*, onde pude finalmente ratificar as minhas expectativas em continuar lendo Jean-Jacques Rousseau, pois, naquele discurso sobre *Belas-Letras e Belas-Artes*, havia *poética*, *estética*, havia *filosofia*;

Agradeço, muito especialmente, à minha estimada orientadora, Professora Dra. **Maria Constança Peres Pissarra** que, tão amigavelmente, me acolheu, pela imensa confiança, paciência e generosidade, pelo cuidado e atenção criteriosa com que orientou os meus estudos na vereda rousseauniana e incentivou que eu seguisse essa trajetória desde os tempos do mestrado, principalmente, pelo apoio de maneira integral à realização de minha tese que, da melhor forma possível soube conciliar o real espírito

de democratização de uma universidade, na liberdade de escolha da linha de pesquisa que escolhi e a exigência de rigor, que lhe é peculiar. Sem dúvida alguma suas preciosas observações foram imprescindíveis para a confecção desta tese;

Agradeço à **Fapema**, pelo auxílio essencial dado através da Bolsa concedida nos últimos três anos do doutorado;

Agradeço ainda, à Professora Dra. **Maria das Graças de Souza** (USP) e ao Professor Dr. **Ricardo Nascimento Fabbrini** (USP), que, ao participarem do exame de qualificação me deram a oportunidade de registrar algumas frases marcantes, além da arguição, das críticas e inúmeras contribuições. Da professora Maria das Graças assinalo esta: *'Luciano, a simplicidade é sempre o melhor caminho, gostei da estrutura de sua tese'*, e, do professor Ricardo Fabbrini: *'se trata de um trabalho sério, de fôlego e reflexivo, que demonstra sua familiaridade com o autor'*. Portanto, essa tese é fruto desse valioso exame de qualificação, que para mim funcionou como um guia, por ter respeitado e acatado a maioria de suas preciosas sugestões em que, ao solicitarem "os seus desdobramentos", em palavras do professor Fabbrini, entendia e esperava "que resultasse num belo trabalho de doutorado." Mais uma vez, muito obrigado!

Ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão – **UFMA** que me deu o apoio e concedeu o tempo necessário para poder finalizar minha tese de doutoramento. Agradeço também, aos meus colegas do Defil-UFMA, pelo incentivo, e, aos meus Mestres do Defil – UFMA, Arlete Machado, Celeste Pinheiro, Gastão Clovis, Elza Patrício, Voctória Diaz e Maria Olília Serra.

Aqui exprimo minha gratidão aos meus colegas de Departamento que são antes de tudo **amigos**: José Fernandes, Luís Inácio Oliveira, Maria Olília Serra, Plínio Fontenelle e Zilmara de Jesus;

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – **PUC/SP**, representados pela Professora Dra. **Jeanne Marie Gagnebin**, que como já dissera outrora, em suas aulas pode-se encontrar presença constante de Literatura e Filosofia;

Ao curso encantado do Professor Dr. **Luiz Fernando B. Franklin de Matos**, que contribuiu diretamente para essa tese, principalmente, pelos valiosos esclarecimentos no interior do próprio tema, capaz de aliar rigor e vigor nos estudos setecentistas, além do "tracejamento das linhas que separam e unem ao mesmo tempo nas obras de diversos autores setecentistas (mas principalmente Diderot e, a seguir Rousseau), os gêneros literários da Filosofia e das Belas-Letras. Ao Professor Dr.

Márcio Suzuki, por sua atenção, suas aulas, principalmente, pela enorme gentileza com que me cedeu alguns trechos da tradução das *Anotações à margem das Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* do filósofo Immanuel Kant acerca de Rousseau;

À delicadeza da Professora Dra. Raquel de Almeida Prado em ter enviado o livro da filósofa Ann Hartle em toda **colaboração possível** e **imediata**. Assim também, **os préstimos rousseaunianos** de Thomaz Kawauche, Genildo Ferreira da Silva e Marice Nunes. Ao amigo Helder Mariani que conheci na pós-graduação, desde os tempos do mestrado, e nos tornamos, desde então, **cúmplices rousseaunianos**.

Aos amigos professores, Emiliano de Aquino – UECE, Luizir Oliveira – UFPI, Odílio Aguiar – UFC, Edward Rodrigues – UEMA, Bartolomeu Silva – UFPB;

Ao Sansão Hortegal, sempre **disposto** a ajudar e tirar todas as dúvidas possíveis e impossíveis na parte técnica da confecção da tese. Muito obrigado sempre!

Ao **grupo Rousseau** – UFMA, nas figuras de minhas amigas Edilene Boaes e Socorro Costa e muitos outros novos rousseaunianos... Pelos agradáveis encontros e proveitosas discussões... Aos meus orientandos e orientandas da graduação e da pós-graduação em filosofia, pois, incitam a atividade do pensar;

Agradeço à Siméia, pela **educação** e atenção com que desempenha seu trabalho de secretária da Pós-Graduação em Filosofia da PUC/SP, também, às meninas da secretaria do Defil – USP, pela gentileza;

Ao Alex Giostri pela revisão criteriosa da tese, além de passar todo texto da tese para o novo acordo ortográfico da língua portuguesa;

Às minhas **amigas d'alma**, pela sinceridade, amor incondicional, confidência leal e toda força deste mundo: Aline Peixoto, Cláudia Muniz (*Fetiche da mercadoria*), Elisama Melo, Gardenia Cavalcante e Sheila Lago;

Aos amigos **Carlos Mágno** e **Cláudio Antonio**, apoio e acolhimento, sensibilidade e atenção, preocupação e disponibilidade, fantasia e realidade, alegria e alegria. Amigos de muitas vidas!

Aos **amigos**, pela vivência, pelo otimismo, entusiasmo, força e torcida, para que no final **tudo desse certo**: Silvio Rogério, Esnel Fagundes, Durval e Paulinho, Luiza Jansen, Valéria Lameira, Periandro e Silvinho, Marly Cutrim, Rita de Cássia Oliveira, Márcio Kléos, Fanny Brandes, Mário Veiga, Luciano Amorim, Sâmia Duarte e Giselle Gomes, Ana Sílvia Melo, Rita de Cássia Vale, Eva Chatel, Rosalva Reis, Ana Maria Sá e Ana Lúcia, Celkiane Brandão, Adriana Galeno, Cacilda Bonfim, Aracy

Bonfim, Eloísio, Daniel Marcolino, Vicente Junior, Ana Montenegro, Angélica Lago, Jaqueline Bogéa, Carla Sílvia...

Às minhas **sobrinhas**, Lícia, Lanna, Úrsula, Letícia, Thaís, Ana Clara e Maria de Jesus, pela alegria de viver, pelos sonhos, pelas *façanhas* do futuro que ainda iremos compartilhar.

Aos meus de **casa** Benedita e Galvão que muito ajudaram enquanto eu estava na elaboração da tese, para qual não há adjetivos.

À minha psicanalista Alayde Martins, pela **escuta** sempre atenta de revelações oníricas e narrativas em formas *poéticas* que não passam de sonhos de criança, de um menino que sempre foi *romanesco*.

Por fim, agradeço a Deus, pois, *"todas as sutilezas da metafísica não me farão duvidar nem por um momento da imortalidade da alma e de uma providência benfazeja. Eu o sinto, o creio, o quero, o espero, e o defenderei até meu último suspiro."*

Resumo

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Poética e Estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões**. 2010. 530 fls. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

Rousseau foi um filósofo que praticou uma variedade de gêneros possíveis; segundo o próprio, todos objetivando atingir os mesmos princípios, apenas mudando o tom e variando na escrita, passando por obras de política, romance de formação, peças musical e teatral, contos, romance de amor, além de seus intensos monólogos e uma vasta prática epistolar que, juntamente com os textos de apologética, compõe o gênero da memória. Aliás, característica exercitada por Rousseau com exímia proeza, pois, no século XVIII, os filósofos, com quase nenhuma exceção, exercem uma multiplicidade de gêneros literários, ocasionando a valorização da **Literatura**, do paradigma da arte em geral, em que a filosofia reconheceu a autonomia em todo discurso artístico. Ressaltando-se que há uma inexistência de fronteiras precisas entre a ***Literatura*** e a ***Filosofia***, daí a diversidade de gêneros praticados pelos *homens de letras* do período da ilustração.

Contudo, Rousseau informa que, quando o *gosto* ainda não havia se *corrompido*, nem as *paixões degeneraram*, e, 'antes que a arte polisse nossas maneiras e ensinasse nossas paixões a falarem a linguagem apurada desses diversos gêneros, nossos costumes eram rústicos, mas naturais, e a diferença dos procedimentos denunciava, à primeira vista, a dos caracteres.' Assim, a partir de conjecturas toleráveis a respeito do nascimento dessa "arte sublime" de comunicar os pensamentos, o filósofo remete a questão à *origem das línguas*, que, mesmo estando a uma distância tão longe de sua *perfeição estética*, pois, natural, as paixões com que eram expressadas constituíam a mais direta manifestação do homem e, de forma correlata, as inflexões emocionais importavam mais do que a significação racional das palavras, afinal, foram os sentimentos que arrancaram as primeiras vozes, daí a *natureza poética da linguagem* em que a língua original se assemelhava a que os **Poetas** utilizavam, onde havia o privilégio da eloquência ao invés da exatidão; a linguagem dos primeiros homens era de uma forma "***Figurada e Poética***", pois, não começou por raciocinar, mas, por Sentir; e, embora o filósofo tivesse consciência que uma língua, jamais poderia representar por completo os sentimentos que suscitam as paixões, pois, não podem ser ditas com a mesma intensidade com que são sentidas, nem recuperar inteiramente a pureza e a leveza das expressões eloquentes, no entanto, o filósofo parece apontar uma saída: reconduzi-las "ao bom caminho", pois, Rousseau acaba realizando a tarefa, da linguagem poética em sua plena estética, seja transmitida sob a forma do romance, de um ensinamento, um tratado político, uma peça, seja agindo mais misteriosamente por meio de um exemplo de *si mesmo*, de certa forma contagiante, seja intervindo na vida ao revelar seus recônditos mais ermos; são os melhores meios encontrados para *'fazer falar as paixões'*, e as maneiras mais eficazes para **a *mimesis das paixões***, como a escrita, que parece bem representar a ***Estética rousseauniana***, ao reproduzir a mais "perfeita imagem original", sendo esse meio que torna possível o futuro retorno à imediação, como nos primórdios, em que a linguagem era mais *poética* e livre, pois, mais próxima das paixões, logo, mais original e mais verdadeira.

Palavras–chave: Rousseau. Poética. Literatura. Filosofia. Estética. Mimesis. Paixões.

Abstract

FACANHA, Luciano da Silva. **Poetics and Aesthetics in Rousseau: the corruption of taste, degeneration and mimesis of passions.** 2010. 530 fls. Thesis (Doctoral) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

Rousseau was a philosopher who practices a variety of possible genres; as himself, all of them hitting the same principles, only changing the sound and the way to write, going to the political, romance, musical shows and theatrical scenes, chronicles, love stories, and his monologues, and a huge epistolary practice that together with the apologetically texts, make the memory genre. Also, the characteristic made by Rousseau has specific clarity, because in the XVII century, the philosophers, most part of them, used to practice multiples lecture types and genres that make the **Literature** rich, and whole art in general, the philosophy recognize the autonomy in every artistic speech. Doesn't exist specific borders between ***Literature*** and ***Philosophy***, from there come the different types of genres created in the Illuminist period.

Even, Rousseau says that, when the preference didn't become corrupted, neither the passions degenerated, and 'before the art polish our styles and transmit the language of this different genres, our ways was rustic, but naturals, and this difference, used to report, first of all, the elements'. So, from the tolerant conjectures of the beginning of this "sublime art" of communicate thinking, the philosopher goes to the question of *origin of languages,* that, even being so far of the *perfect aesthetic,* but, natural, the passions which were expressed build the most direct demonstration of men and, in this form, were more important the emotional inflexions than the real meaning of the words, because, were the feelings that create the first voices, than the *poetical nature of the language*, were the original language was similar that the ones used by the **Poets**, were had the privilege of the eloquence instead the precise meaning; the language of the first men were ***"Metaphorical and Poetic",*** because, didn't start to rationalize, but Feel; and, even if the philosopher had the conscience of a language, never could present in a complete way the feelings that create the passions, but, couldn't had being said with the same intensity that are felled, neither recuperate for complete the puree and the nobility of the eloquent expressions, but, the philosopher look to point a way out: put them in another way "in the good way", because, Rousseau end realizing the duty, the poetic language in whole aesthetic, be transmitted by the way of romance, a teaching, a political deal, a theatrical show, be acting more mysteriously by the way of an example of *yourself,* in certain way apologetically, can be in the life when reveal small meanings; are the best ways to *'make speak of passions'* , and the more successfully ways to ***mimesis of the passions,*** like the writing, that look like be the best to represent the ***Rousseau's Aesthetic,*** when produce the most "perfect original image", been this way the one that make possible the future return to a immediate conclusion, like in the beginning of times, when the language were more *poetic* and free*,* because, was more close to the passions, and so, more original and more true.

Key–words: Rousseau. Poetic. Literature. Philosophy. Aesthetic. Mimesis. Passions.

Sumário

. Nota Preliminar.....XV

INTRODUÇÃO pág. 16

O sonho esperançoso de Rousseau.....17

PRIMEIRA PARTE:
A FRATURA DA ESTÉTICA 'CLASSICISTA' A PARTIR DA 'CRIATIVIDADE ROMÂNTICA' DE ROUSSEAU
***corrupção do gosto* pág. 34**

1.1. Sobre as expressões poéticas.....35

1.2. Homens de Letras: *Filosofia* e *Literatura*, diálogo possível – "*Canta para mim, ó Musa...*".....43

1.3. Matizes Rousseaunianas: '*Sturm und Drang*'- *'Revolução Literária'*.....83

1.4. Paradoxos do pensador: *Literatura, uma paixão errante*.....117

SEGUNDA PARTE:
DA LINGUAGEM DA CONVENÇÃO À CONVERSÃO DA LINGUAGEM:
'Belas-Letras e Belas-Artes'
***degeneração das paixões* pág. 140**

2.1. A natureza *poética* da linguagem: do reconhecimento das paixões, da memória, da imaginação e de '*Outrem*'.....141

2.2. *Poética* Tribunícia no *silêncio das paixões*: o caráter insurgente das obras de Rousseau no iluminismo.....198

2.3. Da recusa das *Fábulas* ao consentimento da linguagem das coisas do *Crusoé*: confirmação da aceitação da narrativa romanesca.....245

2.4. A desconcertante conversão pública à arte do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* e o entrelaçamento pelo *'mito heroico da herança de um coração sensível'* ornato nas *Confissões*.....275

TERCEIRA PARTE:
A BUSCA *DA VEROSSIMILHANÇA* NA NARRATIVA DO ROMANCE:
PINTURA *POÉTICA* DO "QUADRO" E DO "RETRATO"
mimesis das paixões **pág. 340**

3.1. "Ilusionistas" do real: Reabilitação das paixões pela habilitação do *Romance Filosófico*.....341

3.2. *Estética* rousseauniana nos prefácios "anexos" ao romance: desconstrução da verossimilhança de uma exigência anti-romanesca.....413

3.3. Excerto: "Conversa" sobre *Os Solitários*: romance do *Filho Natural* com a *Nova Heloísa*.....442

CONCLUSÃO **pág. 484**

O sonho nostálgico de Rousseau: Memória, Poesia e Verdade.....485

. Bibliografia consultada.....509

Nota Preliminar

Ressaltamos que, nesta tese, respeitamos o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, e, todos os grifos em **negrito**, nas citações e nas demais partes da tese, foram acrescentados sempre que consideramos pertinente a importância da observação. Também esclarecemos que todas as referências de Jean-Jacques Rousseau terão sempre como primeira citação, os volumes publicados pela Pléiade da ***O***bras ***C***ompletas, da seguinte forma:

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *OC* número do tomo, Título da obra em francês, a parte da obra (livro, capítulo, carta, caminhada, diálogo etc.), Paris: Pléiade, Gallimard, ano de publicação, número da página. [Referência brasileira.].

Após a primeira citação, utilizaremos as traduções brasileiras como referência, mas, sempre cotejando com a obra original em francês. Quanto às obras que ainda não possuem tradução, continuaremos a citar a edição francesa da Bibliothèque de La Pléiade, que se encontra reunida da seguinte forma: **tomo I**, *Les Confessions, Autres textes autobiographiques* (1959); **tomo II**, *La nouvelle Héloïse, Théâtre – Poésies, Essais Littéraires* (1961); **tomo III**, *Du contrat social, Écrits politiques* (1964), **tomo IV**, *Émile, Éducation – Morale - Botanique* (1969) e **tomo V**, *Écrits sur la musique, La langue et le théâtre* (1995) das *Oeuvres Complètes*, édition Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, com organização e direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond.

Assim, utilizaremos algumas **abreviaturas** para as obras de Rousseau:

A rainha fantasiosa – *La Reine Fantasque*;
Carta a Beaumont – *Carta a Christophe de Beaumont*;
Carta a d'Alembert – *Carta a d'Alembert ou Carta Sobre os Espetáculos*;
Carta a Malesherbes – *Cartas ao senhor presidente de Malesherbes*;
Cartas da montanha – *Cartas escritas da Montanha*;
Confissões – As *Confissões*;
Contrato Social – *Do Contrato Social ou princípios do direito político*;
Devaneios – *Devaneios de um caminhante solitário*;
Diálogos – *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques*;
Dicionário de Música – *Dictionnaire de musique*;
Emílio – *Emílio ou Da Educação*;
EOL – *Ensaio sobre a origem das línguas*;
Júlia – *Júlia ou A Nova Heloísa*;
Manuscrito – *Manuscrito de Genebra*;
Primeiro Discurso – *Discurso sobre as ciências e as artes*;
Segundo Discurso – *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre os homens*.

INTRODUÇÃO

Em sua maioria os sábios o são à maneira das *crianças*. ***A erudição vasta decorre menos de uma multidão de ideias que de uma multidão de imagens. As datas, os nomes próprios, os lugares, todos os objetos isolados ou desprovidos de ideias se retém unicamente pela memória dos sinais e raramente a gente se lembra de uma dessas coisas sem ver ao mesmo tempo o reto e o verso da página em que se leu, ou a figura sob qual se viu pela primeira vez. Tal era mais ou menos a ciência em voga nos últimos séculos. A de nosso século é outra coisa: Não se estuda mais, não se observa mais; sonha-se e dão-nos gravemente por filosofia os*** *sonhos* ***de algumas noites más. Dir-me-ão que também*** *sonho*; ***concordo; mas (o que outros não fazem) ofereço meus sonhos como sonhos, deixando que o leitor procure ver se tem algo útil para as pessoas acordadas.***

(Jean-Jacques Rousseau)

O sonho esperançoso de Rousseau

> ... A meia légua da cidade, ouço o toque de recolher, apresso o passo; ouço soar o tambor e corro com quantas pernas tinha; chego sem fôlego, banhado de suor; batia-me o coração, e vejo de longe os soldados em seus postos; corro mais depressa, grito com voz sufocada. Era tarde demais. A vinte passos da linha avançada, vejo levantarem a primeira ponte. Estremeço ao ver no ar aquelas pontes terríveis, **sinistro e fatal augúrio da sorte inevitável que começava para mim nesse instante**.[1]

Jean-Jacques Rousseau ouviu o eco das trombetas e o rufo dos tambores vindos dos muros da cidade de Genebra, e, durante o fatídico acontecimento da suspensão da ponte levadiça se daria a **ruptura inaugural**, os caminhos que levariam aos descaminhos em que se lança numa vida errante e de muitas renúncias, pois, retroceder não seria mais possível[2]; mas, muito antes do ocorrido, o filósofo conta que nos passeios fora da cidade ia sempre sem pensar na volta, a menos que outros pensassem nela por ele. Por duas vezes foi surpreendido, fecharam as portas antes que ele pudesse voltar. Na segunda vez que isso aconteceu, prometeram-lhe uma determinada recepção para a terceira vez, e resolveu não se arriscar mais. Entretanto, aconteceu a terceira vez tão temida. Sua "vigilância havia falhado", **confessa** o autor. Esse é o "*pretexto*" para se começar uma narrativa, que é mais do que um artifício, pois, é um convite à imersão no "*texto*", talvez, uma das formas que esse autor descobriu para filosofar, se "*confessando*", por meio de uma revolta do coração, e, que por isso mesmo, diz no início das *Confissões* do que realmente a *narrativa* de seu *discurso* trata:

> Eis, a meu ver, a ***boa filosofia***, a única ***verdadeiramente*** adequada ao **coração** humano. Cada dia me compenetro mais da sua profunda solidez, e já a **apresentei**

---

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I. *Les Confessions. Livre I.*** Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 42. [Referência brasileira: **As Confissões**. Livro I. Tradução: Wilson Lousada. Volume único. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948. p. 40-41.

[2] **Retroceder** nunca foi o objetivo de Jean-Jacques, jamais seria possível, nem à vida que tinha antes desse acontecimento, nem remeter a humanidade novamente em sua primeira barbárie quando atacou as ciências e as artes. Este seria "um plano vazio e quimérico", diz Rousseau juiz de Jean-Jacques. "Nos seus primeiros escritos tratava-se de destruir a **ilusão** que nos enche de uma admiração tão tola pelos instrumentos de nosso infortúnio; tratava-se de corrigir aquela avaliação ilusória que nos faz cumular de honras e talentos perniciosos e desprezar virtudes benéficas. Em toda parte, ele nos mostra que a espécie humana em seu estado original era melhor, mais sábia e foi mais feliz – e que se tornou cega, infeliz e má à medida que se afastou dele. (...) **Mas, a natureza humana não caminha para trás – e jamais se pode retornar novamente** à época da inocência e da igualdade quando já se afastou dela uma vez. Foi justamente nesse princípio que ele insistiu reiteradamente." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I. *Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques***. ***Troisième Dialogue***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 934-935.).

> **de diversos modos** em todos os meus últimos ***escritos***. Mas o público, que é frívolo, nunca a soube notar.[3]

Assim, Rousseau se oferece constantemente, por meio de suas diversas narrativas, como um testemunho excepcional sobre a alma humana porque fala a linguagem do coração, da natureza, fala sobre sua extrema complexidade, suas ilusões, suas grandezas, mas também sobre as suas fraquezas. Isso está relatado o tempo todo, não só nesse texto, mas é algo que perpassa por toda sua obra. E, do fundo de seus *Diálogos*, Rousseau enquanto juiz dele mesmo, onde "a própria identidade do sujeito é desmembrada, cedendo lugar ao plural das *dramatis personae*", dá a oportunidade de revelar toda essa inspiração:

> De onde o pintor e apologista da natureza, hoje tão desfigurada e caluniada, teria podido tirar seu exemplo? Será que ele não o encontrou em seu próprio coração? Ele descreveu esta natureza tal como a sentia em si mesmo. Os preconceitos que não o tinham subjugado, as paixões artificiais das quais não fora vítima – eles não ofuscaram os seus olhos como os dos outros para os primeiros traços da humanidade geralmente tão esquecidos e incompreendidos (...) Numa palavra: foi necessário que um homem se retratasse a si mesmo para nos mostrar o homem natural – e se o autor não tivesse sido tão singular quanto seus livros, ele jamais os teria escrito. Mas onde existe ainda esse homem da natureza que vive uma vida verdadeiramente humana; que não leva em consideração a opinião dos outros, e que se deixa levar pura e simplesmente por suas inclinações e sua razão, sem atentar para o que a sociedade e o público aprova ou censura? Procuramo-lo em vão entre nós. Em toda parte apenas um verniz de palavras: em toda parte apenas a ambição por uma fidelidade que existe simplesmente na aparência. Ninguém se importa mais com a realidade; todos colocam a sua essência na aparência. Vivem como escravos e bufões de seu amor-próprio – não para viver, mas fazer os outros acreditarem que eles vivem.[4]

Esse é apenas um dos relatos em que o genebrino expressa o sentimento que o envolvia ao ser lançado "para fora", ou, "para dentro" de suas famosas caminhadas, "indignado pelo peso da sociedade", "inquieto", "descontente de tudo", "sem gosto por sua situação", "sem prazeres", mas, "devorado por desejos cujo objetivo ignorava", chorava "sem saber por que", sem deixar de "cultivar suas ***quimeras***", e, como já não via absolutamente nada mais "ao seu redor" que tivesse o mínimo de equivalência, não nega, e afirma: "de bom grado eu fugiria, se pudesse. (...) Foi essa, aliás, a minha disposição constante."[5] Todo esse trecho da narrativa resumida aqui, antecede o ***episódio da ponte***, funcionando, até certo ponto, como uma exposição clara e sucinta da

[3] **Confissões**, Livro II, op. cit., p. 54.
[4] **Diálogos**, Terceiro diálogo, op. cit., p. 936.
[5] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 40.

situação que se encontrava o jovem Jean-Jacques, se justificando de ante-mão da sua "decisão"; afinal, "ali mesmo [jurou] não voltar nunca mais..."[6] Rousseau encara esse fato como "a fatalidade do destino", no entanto, reconhece: "tendo uma **imaginação** rica bastante para enfeitar de **quimeras** todas as situações, muito poderosa para me transportar a meu bel-prazer, de uma posição a outra, pouco me importava qual era a minha situação verdadeira."[7] Porém, mesmo acreditando que a partir dali se dariam seus primeiros momentos de liberdade, pois, poderia fazer tudo e tudo conseguir, o filósofo pede permissão no final do Livro I das *Confissões* para se voltar "sobre suas pegadas" e **sonha** com o que teria sido, ou, com o que o "esperaria naturalmente" se seu destino tivesse deixado permanecer em Genebra, "se os seus sonhos não o houvessem arrastado para fora da cidade", ou seja, se tivesse se tornado um simples artesão. Assim, recompõe como num impulso de plena "imaginação retrospectiva" o possível quadro de uma vida tranquila, mas, "dividia entre o trabalho regular" e os caprichos inocentes do sonho:

> Nada seria melhor para meu gênio, nem mais indicado para tornar-me feliz, do que a situação tranquila e obscura de um bom artesão, principalmente em certas classes, tal como a dos gravadores em Genebra. Essa situação, muito lucrativa para dar-me subsistência fácil sem ser bastante para levar-me à fortuna, teria limitado minha ambição pelo resto da vida, e, deixando-me honestamente horas vagas para cultivar meus gostos moderados, ter-me-ia mantido em minha esfera sem oferecer-me nenhum meio de sair dela.[8]

Contudo, essa não foi a escolha de Rousseau, e, como já se disse, um retorno não seria possível, nem mesmo um retorno à simplicidade e à felicidade primeira, isso estava vedado, mas, estavam abertas outras possibilidades. Conforme Cassirer, "o caminho para a liberdade permanece aberto, e ele pode e deve ser percorrido"[9]; ademais, os sonhos de juventude de Rousseau eram incompatíveis de reconciliar, seus sonhos romanescos não eram compatíveis com "os limites exíguos de uma pequena cidade, de um ofício, de uma família", diz Starobinski; além do mais, "sua imaginação comandava a recusa, a fuga, a aventura, as esperanças exorbitantes."[10]

Ora, os argumentos de Rousseau, empregados em pleno século XVIII acabam traçando um *percurso literário* a partir de suas famosas *caminhadas*, que são

---

[6] Ibid., 41.
[7] Ibid., p. 42.
[8] Id.
[9] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007. p. 71.
[10] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 349.

iniciadas com a elevação das pontes, "comportando laços evidentes de sua *poética* bem como de uma *estética*". Starobinski ressalta, pois, no momento em que Rousseau se refere à noite dos portões fechados, "parecem erguer as pontes levadiças da existência terrestre"[11] em que até poderia entrar com alguma segurança na vasta amplidão do mundo. Mas... "Em vez disso... Que quadro vou pintar!"[12], é o que exclama Jean-Jacques, pois, essa já era a sua "preocupação", ou melhor, o que poderia ser um pavor, inicialmente, tornou-se encantador ao ser executado.

E não era para menos, principalmente para Rousseau, que havia passado por uma "experiência viva", diz Bento Prado, que jamais conseguiria apagar de sua lembrança "a descoberta do mundo infernal da *invisibilidade* e da *culpabilidade* da acusação, no episódio infantil do pente quebrado[13]... descoberta infantil da injustiça e da violência, ou a trágica descoberta da impotência persuasiva da consciência inocente"[14] Essa experiência servirá de modelo à reflexão teórica do pensador e será invocado para dar conta da passagem da "boa natureza à essencial perversidade da vida social", assim, "para quem foi acusado injustamente", não resta outro recurso senão o de se esconder, de romper, pois, "se só as **aparências** têm peso, é preciso criar a **aparência necessária**, fugindo ao campo da presença imediata."[15]

Por isso, a ruptura inicial acabou tomando ares de revolta, pois, não tardou em "cortar-lhe toda saída", exceto seus recursos internos, "o sentimento" e "a linguagem", exceto "a literatura" e "a imaginação", figurando a imagem de um homem sensível; conforme Starobinski, a partir desse instante, "Rousseau estabelece-se ***poeticamente*** e ***sonhadoramente***", tanto "em seu passado, ou no espaço infinito do

---

[11] STAROBINSKI, Jean. **O remédio no mal: o pensamento de Rousseau**. In: **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 200.
[12] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 42.
[13] **O episódio do pente**: "episódio aparentemente insignificante", pois, Jean-Jacques além de ter sido acusado injustamente, foi incapaz de persuadir seus acusadores de que não tinha culpa. Um dia Rousseau estudava a lição só, num quarto próximo à cozinha. A criada colocara os pentes de Mlle. Lambercier para secar na chapa. Quando foi buscá-los, notou que um estava com os dentes quebrados. Acabaram responsabilizando Rousseau pelo acontecido. Interrogaram-no e ele negou. Segundo Jean-Jacques, Sr. Lambercier acabou ameaçando-o. Mas, Rousseau continuou negando, porém, a convicção deles era muito forte, e passarram por cima dos protestos de Rousseau. O filósofo relata este episódio com triunfo de inocência: "passaram já cinquenta anos sobre essa aventura, e não posso mais ter medo de outra vez ser punido por esse fato; pois bem, declaro à face do céu que estava inocente, que não quebrei nem toquei no pente, que não me aproximei da chapa, que nem sequer pensei nisso. Ninguém me pergunte como aconteceu esse estrago; ignoro-o e não o posso compreender. O que sei com toda certeza é que eu estava inocente. (...) Não tinha ainda raciocínio suficiente para sentir como as aparências me condenavam e para pôr-me no lugar dos outros. Mantinha-me no meu e tudo o que eu sentia era rigor do castigo pavoroso para um crime que eu não tinha cometido." (Ibid., p. 20.).
[14] PRADO JR, Bento. **Starobinski penetra no silêncio de Rousseau**. Folha de São Paulo, 11/01/1992, caderno "*Letras*", p. 3.
[15] Id.

grande Todo."[16] Com esse "deslocamento" evocado para iniciar este trabalho, o filósofo utiliza-o como um marco no primeiro livro das *Confissões*, em que não é de se surpreender a sua escolha, em palavras do teórico, o autor utiliza para "descrever-se, esquematicamente, com as variantes reflexivas ou poéticas de uma mobilização da diferença."[17]

De acordo com o relato do filósofo, o início de seu percurso literário, intelectual e moral já havia começado bem antes de quando acontece a derradeira elevação da ponte, pois, ao detalhar os vários vícios adquiridos, dentre eles, *'o gosto pela leitura'*, a sua "imaginação inquieta" faz sentir-se atraído a uma 'estranha situação':

> Foi o de me alimentar com as situações que me haviam interessado nas leituras, lembrando-as, variando-as, combinando-as, apropriando-me delas de tal modo que me tornava um dos personagens que imaginava, e me via sempre, segundo meu gosto, nas mais agradáveis posições, enfim, que a condição fictícia em que eu me travestira, me fizesse esquecer a vida real que me desconcertava tanto.[18]

Certamente, o filósofo tinha uma percepção bastante "clara" sobre o que ocorria consigo nessa época, em que "buscava nos encontros da vida real a confirmação das aventuras que o livro e o sonho lhe haviam oferecido em imagem"[19]; pois, basta observar novamente o relato inicial de sua ruptura com Genebra para perceber que o fato "é narrado no tom irônico do *Quixote* e do romance picaresco", diz Starobinski, sem contar que "aí se vê um adolescente intoxicado de leituras romanescas, de pastorais galantes, avançar em uma região desconhecida com a esperança de aí encontrar castelos, donzelas, aventuras", ademais, "seu futuro, ele só pode conhecê-lo através das imagens saídas de suas leituras. Sua expectativa se enuncia na língua do romance: ela constrói quimeras inesgotáveis."[20] Dessa maneira, quase todas as circunstâncias e expectativas, mesmo nas decepções, "a esperança, no jovem Rousseau" renasce, pois, há um cortejo de "ficções encantadoras" e "alegrias inexauríveis"; onde o "sonho desejante" de Rousseau não pôde desaparecer ao seu próprio poder de "ímpeto e de excesso", "de ímpeto e de tempestade"; assim, "o sonho diurno", ou, "o sonho inicial" e esperançoso para Jean-Jacques, é apenas "a nebulosa primitiva, o meio original" em que são esboçados "as constelações da existência futura". Starobinski completa, "pois, a

[16] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 346.
[17] Ibid., p. 344.
[18] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 40.
[19] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 353.
[20] Ibid., p. 348.

incerteza deliciosa do *devaneio* juvenil, para Rousseau, tolera todas as confusões entre o que se dá em um presente fictício e o que se *anuncia* como prefiguração de um futuro realizável."[21]

Logo, a sua ruptura, não deixa de ser uma aventura imaginária, em que, ao mesmo tempo em que representa uma "satisfação atual", é um "destino possível" e será "um projeto a cumprir", sendo também, o percurso desse trabalho, pois, embora a ficção, "deliciosa já em sua exclusiva qualidade de ficção, propõe-se à repetição, ao redobramento em um futuro que a veria *'passar aos fatos"*", talvez, repassando-os. Isso só demonstra que o ímpeto desejante de Rousseau "é a prova da fecundidade do romanesco", de sempre encontrar um desfecho, não só nas quimeras, mas também "na vida real", ainda que seja por meio de uma interpretação de um leitor futuro.

♣ ♣ ♣

Sem dúvida, Rousseau é um autor que se conhece muito mais pelo escritos políticos e pelas obras consideradas de doutrina; como afirma Peter Gay, "Rousseau, evidentemente era um teórico político e um grande teórico político."[22] Porém, sua reflexão ultrapassa essas fronteiras, pois, o filósofo também escreveu peças de teatro, contos, romances, além, claro, dos seus monólogos e muitas cartas que compõe os textos de apologética, vários deles, destinados à defesa de si mesmo e de sua própria obra; aquilo que em geral os comentadores entendem como gênero da memória e mais recentemente, *autobiografia*[23]. Mas, o próprio autor ressalta em alguns trechos das *Confissões*[24] que, seus escritos devem ser tomados como um todo, pois, como se

[21] Id.
[22] GAY, Peter. **Prefácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**. Tradução: Erlon José Paschoal, Jézio Gutierre. Revisão da tradução: Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 17.
[23] Conforme Philippe Lejeune, o termo "*autobiografia*" que insere toda a '*literatura confessional*', somente aparece na Inglaterra, no século XVIII, e, apenas no século XIX é que a França importa o termo, adotando-o nos verbetes dos dicionários Larousse (1886) e Vapereau (1876), permanecendo com o sentido que mantém até a atualidade. (LEJEUNE, Philippe. ***L'autobiographie en France***. Paris: A. Colin, 1971. p. 420.). Sobre isso, há também de sua autoria, ***Le Pacte autobigraphique***. Paris: Seuil, 1975.
[24] No Livro VIII, ao se referir ao *Discurso sobre as ciências e as artes*, diz o autor: "trabalhei naquele discurso de uma maneira bem estranha, e que segui quase sempre **em todas as minhas outras obras**." (**Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 318); Também, no momento em que suas obras são condenadas, Rousseau, num profundo desespero e mostrando-se angustiado, "eu era um ímpio, um ateu, uma maníaco, um louco varrido, um animal feroz, um lobo", ressalta que esteve a ponto de ficar louco, sem entender a condenação, pois, "havia coerência" entre suas obras: "o que! o redator da *Paz Perpétua* incita à discórdia; o editor do *Vigário de Saboia* é um ímpio; o autor da *Nova Heloísa* é um lobo; o de *Emílio* é louco furioso. (...) encontrem em tais diferenças razões que possam contentar um homem **sensato**: eis

destacou acima, o filósofo afirma que já '*apresentou de diversos modos*', e, tendo isto em conta, poderia revelar uma '*boa e verdadeira filosofia*', sobretudo, "coerente".

A partir dessa indicação, muitos estudiosos, acerca do autor, têm procurado explicar o significado de seu pensamento realizando o compreendimento de sua obra de uma forma geral. No entanto, muitos exageraram e oscilaram nessa intelecção, e vários se contraditaram, o pensador foi taxado de "libertador a ditador", de "individualista à coletivista" de "semideus a filósofo pernicioso", de "democrático a totalitário" etc.; contudo, isto que se poderia chamar de "conflito" da interpretação do pensamento rousseauniano, Peter Gay entende como "um problema demandando solução", pois, "a responsabilidade pela multiplicidade de opiniões na literatura referente ao filósofo não pode ser atribuída apenas aos seus intérpretes", parece haver mais um outro fator, e, ao destacar, questiona que "Rousseau, assim como Nietzsche, depois dele, ensejava interpretações erradas. Por quê?"[25]

Então, observa que foi "a ***eloquência*** de Rousseau, e não sua extravagância, que criou dificuldades para os comentadores"[26], portanto, insiste Peter Gay de que realmente "uma leitura atenta e benigna da totalidade de sua obra removeria os obstáculos"[27], no entanto, isto raramente aconteceu. Tanto que Rousseau solicita: "*faça uma coisa*", e, nesse pedido, ensina, "*leia, vós mesmos os livros de que se trata, e sobre as disposições em que vos deixará a leitura deles, julgai aquela em que estava o escritor ao escrevê-las, e com o efeito natural que elas devem produzir quando nada agirá para desviá-lo*."[28] Além disso, em sua correspondência íntima, o próprio Rousseau chegou a reconhecer que o seu **estilo** por vezes *'eloquente'*, e "intensamente pessoal", poderia ocasionar dificuldades a seus leitores, e, escreve uma célebre carta a Madame d'Epinay comentando sobre a linguagem que utilizava nessa comunicação:

> Aprende melhor meu vocabulário, cara amiga, caso queiras que nos entendamos um ao outro. Acredita-me, minhas expressões têm o sentido usual; é invariavelmente meu **coração** que conversa com o teu, e talvez algum dia perceberás que ele não fala como outros o fazem.[29]

---

tudo o que eu peço, e nada mais digo." (Ibid., Livro XII, p. 536-537.). Também em outras partes do Livro IX, e em outras obras o autor declara a sensatez de suas obras.

[25] GAY, Peter. **Prefácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 17.

[26] Id.

[27] Ibid., p. 18.

[28] **Diálogos**, Primeiro diálogo, op. cit., p. 697.

[29] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***Lettre à Mme. D'Epinay de 03/1756***. Vol. II. In: ***Correpondance Générale de J.-J. Rousseau***. Paris: Colin, 1924-1934. p. 266.

Assim, sugere a aplicação do que indicava nessa carta, na mesma equivalência dos escritos que pretendia tornar público, "*é creio, o meio mais claro de trazer sobre este ponto um julgamento equitativo*"[30], na forma de uma verdadeira "teoria da leitura":

> Mas leia **todas** estas passagens no sentido que elas apresentam naturalmente ao espírito do leitor e que tinham no autor escrevendo-as, leia-as em seu lugar com o que precede e o que segue, consulte a disposição do **coração** em que estas leituras te colocam; é esta disposição que vos esclarecerá sobre seu verdadeiro sentido.[31]

Desse seguimento, acabou-se por escolher três autores como norteadores e base de sustentação desta tese, Ernst Cassirer, Jean Starobinski e Bento Prado, pela forma como desenvolveram ideias originais sobre o pensador, pela escrita substancial, por não reduzirem os escritos do filósofo a uma fórmula simples e absoluta, e, procuraram levar em conta a solicitação do filósofo, nesse sentido, seus textos acabaram por servir de modelos de interpretação para outros tantos comentadores. Assim, recorrer-se-á aos seus textos sempre que houver necessidade, e, obviamente que, neste trabalho estão as marcas da maneira como esses autores interpretaram Jean-Jacques Rousseau.

♣ ♣ ♣

No início do século XX, alguns estudiosos começaram a se interessar pela obra de Rousseau em sua integralidade, evidentemente, sem negar o caráter paradoxal de muitas afirmações do filósofo, mas, percebendo que esses possíveis paradoxos não comprometiam "sua consistência fundamental".[32] *A questão Jean-Jacques Rousseau* (1932), do historiador Cassirer, foi um dos primeiros textos desse período. O autor não desconsidera o "método genético", muito pelo contrário, pois, em todo seu *ensaio*, são frequentes as citações dos monólogos de Rousseau, além de sua correspondência. Cassirer explica que uma **gênese da obra de Jean-Jacques** "só é possível se nos remetermos a ela indo ao seu ponto de partida na vida de Rousseau e voltando às suas

[30] **Diálogos**, Primeiro diálogo, op. cit., p. 697.
[31] Ibid., p. 695.
[32] Gustave Lanson escreveu um artigo, por ocasião do bicentenário do nascimento de Rousseau em 1912, o seu posicionamento sobre o pensamento do filósofo, que eventualmente até poderíamos encontrar contradições em sua obra, e "podemos, se assim o desejarmos, chamar a atenção para o fosso entre a doutrina e a vida", contudo, ressalta que a direção geral de seu pensamento é "constante e clara". (LANSON, Gustave. ***L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau***. t. VIII. ***Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau***, 1912, p. 16.).

origens na personalidade dele. O imbricamento interno desses dois momentos é tão forte que toda tentativa de resolvê-lo viola o homem e a obra, pois acabaria cortando o verdadeiro nervo vital de ambos". A partir dessa explicação, o teórico diz que o que deve ser entendido em seu texto, "não é que o universo das ideias de Rousseau, separado de sua forma individual de existência e de sua 'existência' pessoal, não possui nenhum significado autônomo. Ao contrário, é justamente a tese oposta que gostaria de defender."[33] Assim, o que Cassirer tenta mostrar é "que as ideias fundamentais de Rousseau, embora brotem diretamente de sua natureza e de sua peculiaridade, não permanecem fechadas, nem presas nessa peculiaridade individual – que elas em sua maturidade e perfeição apresentam-nos uma problemática objetiva válida não somente para ele próprio ou sua época, mas que contém em toda sua acuidade e determinação uma necessidade interna rigorosamente objetiva."[34]

Já, o escrito de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo* aparece, originalmente em 1957, e, segundo Peter Gay, "uma tentativa ainda mais notável e, provavelmente, ainda mais influente de se extrair o âmago do ser Rousseau"[35]; da mesma forma que Cassirer, Starobinski também deu uma interpretação essencial para o pensamento de Rousseau, mas, ao contrário do historiador, este "discerniu especialmente nos obscuros e absconsos recessos das mais íntimas experiências de Rousseau."[36] A fantástica análise interpretativa de Starobinski acabou enveredando pelo "estilo psicológico". Não que Cassirer tenha ignorado a "vida interior de Rousseau", mas se concentrou muito mais nos escritos rousseaunianos publicados, ao passo que Starobinski conseguiu uma integração maior da obra do filósofo, incluindo os fragmentos *reveladores* e demais textos autobiográficos. Contudo, ressalta Peter Gay, mesmo na assumida condição de historiador, protesta "contra a análise psicológica das ideias", pois, "esta equação fácil forçosamente leva a identificações suspeitas", e a muitos preconceitos, afinal, poucos conseguiram "a sutileza da abordagem de Starobinski"[37] em sua brilhante recomposição da obra de Jean-Jacques.

A coerência de Rousseau para Bento Prado Junior, aparece de forma original no livro *A retórica de Rousseau*, texto escrito desde a década de setenta, mas só foi publicado em 2008. Nessa obra, Bento Prado apresenta a unidade do pensamento do

[33] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***, op. cit., p. 54-55.
[34] Ibid. p. 55.
[35] GAY, Peter. **Posfácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 126.
[36] Id.
[37] Ibid., p. 131-132.

filósofo pela teoria da linguagem, exposta no texto póstumo *Ensaio sobre a origem das línguas*. Conforme o autor, "Rousseau desenvolve uma ideia de linguagem absolutamente original, e em tudo estranha àquilo que seus pares iluministas e outros filósofos até então haviam pensado". Bento Prado mostra que todo pensamento de Rousseau, pode ser unificado "por sua concepção retórica da linguagem"; esta teoria permitiria compreender a coerência do cidadão genebrino como autor na variação dos textos, literários ou não, por isso, seus escritos teriam transitado por gêneros tão diversos, que vão desde uma teoria política no *Contrato Social*, passando por peças de teatro como *Narciso*, autobiografia filosófica nas *Confissões*, romance de formação em *Emílio* ou o romance da *Nova Heloísa*. Ressaltando-se que na obra de Bento Prado, constata-se que o autor também não abdicou de recorrer à "vida interior" de Rousseau, citando seus *textos autobiográficos*, além da vasta *correspondência*, pois, perpassa de forma intercalada por toda sua obra. É então que se retorna a Peter Gay na sua explicação para esse fato, e destaca que "praticamente ninguém conseguiu resistir à propensão a se psicologizar Rousseau"[38], talvez, isso tenha se dado por que o próprio Rousseau tenha fornecido tantos detalhes, "tão intimamente foram seus escritos , que seria impossível compreendê-los sem o conhecimento detalhado de sua notável trajetória."[39] E, quase sempre preocupado em *dizer tudo*, justificava: "sei bem que o leitor não tem grande necessidade de saber de *tudo* isso; eu é que a tenho de *dizer*"[40], principalmente, pelo objetivo que havia prometido:

> Na tarefa que empreendi de me mostrar todo em público, é preciso que nada de mim fique obscuro ou escondido. É preciso que incessantemente me coloque sob os seus olhos. Que me siga em todos os meus desvarios do coração, em todos os recantos da vida. Que não me perca de vista um só instante, sob pena de, ao me encontrar na história a menor lacuna, o menor vazio, dizer: *'que fez ele nesse tempo?'* e me acuse de não ter querido **dizer tudo**. Dou, por minhas narrações, muitos pretextos à malignidade dos homens, e não lhes quero dar pelo meu silêncio.[41]

Daí por que seria difícil desprezar esses detalhes, se o próprio pensador utiliza constantemente. O problema é quando um crítico faz um "mau-uso" desses dados, "provavelmente fracassará na interpretação"[42], adverte Peter Gay. Nesse sentido, recompor um pensador a partir do conjunto de sua obra, não deixa de requerer um

[38] Ibid., p. 131.
[39] Ibid., Prefácio, p. 20.
[40] **Confissões**, Livro I, op. Cit., p. 22.
[41] Ibid., Livro II, p. 56-57.
[42] GAY, Peter. **Prefácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 21.

"método imaginativo", o que de um modo geral é interessante e muitas vezes eficaz, pois, "revela os princípios que dão coerência"[43] a um conjunto de ideias, o que, de certa forma, é o que Cassirer, Starobinski e Bento Prado realizam em proporções bem diferenciadas, pois, Peter Gay afirma que, no caso de Cassirer, "incute mais sistematicidade em Rousseau do que realmente existe."[44] Contudo, utilizar-se da imaginação, também sugere dificuldades, que é o risco de se "expurgar, como insignificantes, contradições que são de fato fundamentais", pois, "o pendor do idealismo pela unidade e abrangência pode ensejar a conciliação, numa síntese supostamente superior daquilo que é efetivamente irreconciliável"[45], mas, isso significa, precisamente, que essas interpretações estão abertas às críticas. E, sem querer sugerir que se "deva psicanalisar o autor que se pesquisa", procedimento considerado por Peter Gay até irrelevante, pois, "algumas vezes pernicioso", no entanto, o historiador não deixa de dizer que um intérprete que analisa um autor recorrendo também às suas "memórias" ou "autobiografias", "não pode se dar ao luxo de negligenciar completamente as contribuições de Freud e da disciplina a que este deu origem"[46], mesmo de forma implícita, que parece ser no fundo, o que já acontece nessas contundentes interpretações. Alain Grosrichard sugere que estas variadas "interpretações" acerca do filósofo resultam apenas em "reflexos parciais", pois, talvez sejam resultantes do fato de que "a obra, onde Rousseau afirma retratar-se *'ao natural'* e *'inteiramente'* – [*Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques*] –, já se oferece aos nossos olhos como um espelho partido"[47]; conforme Jean-Jacques:

> Queria tratar (...) de vos esboçar aqui o **retrato** de meu J.J. tal como marcou-se no meu espírito após um longo exame da ideia do seu original. Em primeiro lugar, podereis comparar esse retrato àquele que eles traçaram, julgar qual dos **dois** está mais ligado em suas partes e parece formar melhor um todo único, o qual explicaria mais **natural** e claramente a conduta de quem representa, seus gostos, seus hábitos e tudo o que se conhece dele, não só desde quando começou a fazer livros, mas também em sua infância e em toda a sua vida. Depois, só caberá a vós verificar por vós mesmos se eu o vi bem ou mal.[48]

[43] Ibid., p. 28.
[44] Id.
[45] Id.
[46] Id.
[47] GROSRICHARD, Alain. Notas sobre a obra de Bento Prado Junior, ***A retórica de Rousseau*.** In: PRADO JUNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
[48] **Diálogos**, Segundo diálogo, op. cit., p. 799.

Também, pelo fato do "genebrino ter sido lido sob a ótica da filosofia moderna e contemporânea."[49] Mas, essas interpretações não seriam estranhas a Rousseau, destaca Grosrichard, e sim, "prevista pelo próprio autor, uma vez que sua filosofia tem como fundamento a linguagem intersubjetiva."[50] Algo que se pode constatar no fragmento publicado como apresentação dos *Diálogos*, onde Rousseau demonstra claramente a sua angústia "com a manipulação a que estão condenados seus textos", relata Fúlvia Moretto, dessa maneira, escreve naquele instante "pensando nas gerações futuras e na recepção que [as pessoas] darão finalmente a toda sua obra"[51]; constatando o seguinte: "disse muitas vezes que se me tivessem dado, de um outro homem, as ideias que deram de mim a meus contemporâneos, eu não me teria conduzido em relação a ele como fizeram comigo"[52] Talvez, por isso mesmo, Rousseau tenha advertido:

> Homens sábios na arte de fingir
> Que me emprestais traços tão doces,
> Podeis querer pintar-me,
> Mas nunca pintareis a não ser vós mesmos.[53]

É o que de súbito o autor remete aos seus velhos amigos das profundezas dos *Diálogos*, mas também, é a repetição de um pequeno verso que o autor escreve relatando sobre a impossibilidade de descrevê-lo corretamente, afinal, esses *'filósofos modernos'*, seus contemporâneos, haviam se tornado, segundo o genebrino, *'seus mais cruéis perseguidores'*. Grosrichard indaga: "Delírio? Sem dúvida. Mas havia verdade neste delírio e aquilo que dizia dos filósofos de seu tempo seria válido duzentos anos depois."[54]

♣ ♣ ♣

[49] Id.
[50] Op. cit., Alain Grorichard.
[51] MORETTO, Fúlvia M. L. Introdução. In: **Textos autobiográficos e outros escritos/Jean-Jacques Rousseau**. Tradução introdução e notas: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2009. p. 13.
[52] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Du sujet et de la forme de cer ecrit***. In: ***Dialogues: Rousseau juge de Jean Jacques***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 661. [Referência brasileira: **Sobre o assunto e a forma deste escrito (1775)**. In: **Textos autobiográficos e outros escritos/Jean-Jacques Rousseau**. Tradução introdução e notas: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2009. p. 127.].
[53] **Diálogos**, Segundo diálogo, p. 772. Ressalta-se que esse trecho que está no Segundo diálogo, também aparece da mesma forma, sem alteração entre os seus versos: ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* II**. ***Quatrain pour um de sés portraits***. In: ***Poésies***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961. p. 1157.
[54] Op. cit., Alain Grorichard.

Ainda com Peter Gay, para quem o "instrumental" de um pesquisador ou de um autor que decide realizar uma pesquisa dessa natureza, "deve, portanto, incluir o dom da **empatia**: ele deve visitar – na verdade reviver – com simpatia o mundo das ideias do pensador. Mais que isso, ele deve recriar imaginariamente – para si e para os outros – o meio no qual o filosofo produziu e polemizou"[55]; evitando, dessa maneira grandes equívocos, e, principalmente, o preconceito *'ao ler'* e *'mergulhar no mundo de Rousseau'*.[56]

Assim, a proposta da ***leitura*** desta tese acerca do filósofo Jean-Jacques Rousseau, talvez não esteja em buscar nenhuma unidade de seu pensamento, mas tão somente, a possibilidade de uma **coerência**, pois, como o próprio autor não cansava de enunciar "ao insistir na **coerência** de seu pensamento", que de modo algum "ele se contradizia nos seus conceitos", mas, "às vezes o fazia quantos às expressões"[57], afirma Franklin de Matos, "quanto à *forma* de se expressar", não esclarecendo muitas vezes "os diferentes usos da mesma expressão", nem a maneira eloquente como se expressava, daí a possibilidade da apresentação de uma ***Poética*** em suas obras, mostrando que a *eloquência* com que Rousseau escreve no seu *'belo estilo'*, pode ser resultado simplesmente de uma ***Estética***, de sua estética, pois, o fato do autor praticar os mais diversos gêneros possíveis não parece ser uma problemática, e sim uma característica dos homens de seu tempo, em que com quase nenhuma exceção, o filósofo escreve tratados de filosofia, de política, contos, peças de teatro, romances etc., portanto, se supõe que haja unidade nessas obras, mesmo com toda a distinção que há na produção desses autores, embora ao escreverem, acabassem se tornando dramaturgos, romancistas, contistas. Ademais, a crítica é unânime em afirmar que há uma "inexistência de fronteiras precisas entre ***filosofia*** e ***literatura***, e consequentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo"; afinal, esses homens se pensam como *gens de lettres*.

Assim, uma vez que o filósofo representa com propriedade essa característica do *Homem de letras*, então, é oportuno se observar que Jean-Jacques remete a sua investigação da linguagem à **origem das línguas**, que, mesmo estando a

[55] GAY, Peter. **Prefácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 26.
[56] Id.
[57] MATOS, Franklin de. **Rousseau em dicionário**. In: **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Prefácio de Bento Prado Junior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 159.

uma distância tão longe de sua **perfeição**, mas, ressalta que a língua original se assemelhava a que os **Poetas** utilizavam, pois, o autor enfatiza que a linguagem dos primeiros homens era '***Figurada e Poética***'[58], o homem não começou por raciocinar, mas, por ***Sentir***. Ora, se Jean-Jacques está exaltando uma perfeição na linguagem, conforme afirma no *Ensaio sobre a origem das línguas*, em que a primeira linguagem foi **Figurada**, e, o homem falou de uma forma **Poética**, pois, havia o privilégio da **expressão** ao invés da exatidão, parece contundente que sua expressão eloquente já seja uma busca pela perfeição original dessa "arte sublime", que, para o filósofo, tem como referencial, **as paixões**, pois, constituem a mais direta expressão natural do homem e, de forma correlata, suas inflexões emocionais, que importam mais do que a significação racional das palavras e sua exatidão; principalmente, tendo em conta a **Estética rousseauniana** que é capaz de reproduzir a mais "perfeita imagem original", numa **imitação**, em que a arte da linguagem, não pode simplesmente "**Parecer**" que é, porém, é preciso que obtenha uma existência natural, sem deixar traços e rastros do autor-poeta, como se nunca tivesse acontecido algo artificial, "**Ser**" perfeita, do contrário, já não é mais arte, ou seja, é a solicitação da ***verossimilhança*** na manifestação de sua escrita, daí o estilo poético do *'filósofo-escritor'*, conforme remonta na *Origem das línguas*. E, certamente, nessa *eloquência* dos escritos rousseaunianos aparece também o poder da ***retórica*** de seu discurso – conforme Bento Prado interpreta em seu *ensaio* –, com suas complexas estratégias de persuasão, como o próprio filósofo assume, no livro XI das *Confissões*, que "***era a persuasão*** *em que estavam de que eu tinha escrito a minha própria história e que era eu mesmo o herói daquele romance*"[59], ao assumir a composição das cartas na *Nova Heloísa* e a inclusão dos prefácios, quando todos estavam convictos de que não '*se podia expressar vivamente sentimentos que não tivessem sido experimentados*'[60]; mas, não se pode esquecer que nessa estratégia de persuasão estava também a **exigência *estética*** do "anti-romanesco" do século XVIII que implicava em seu projeto, uma narrativa de intenção verista.

Portanto, ao se utilizar o termo ***Poética*** aqui, se prolonga ao que foi "transmitido pela tradição", designando, conforme Todorov e Ducrot, "*toda teoria*

[58] ROUSSEAU. Jean-Jacques. ***OC* V**. ***Essai sur l'origine des langues où el est parlé de la mélodie er de l'imitation musicale***. ***Chapitre II***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995. p. 380. [Referência brasileira: **Ensaio sobre a origem das línguas, no qual se fala da melodia e da imitação musical**. Tradução: Lourdes Santos Machado. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 163.].
[59] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 497.
[60] Id.

interna da literatura"[61], e, do "próprio poema", que é a literatura considerada poética, estendendo-se para o contexto amplo de uma poética que também pode ser identificada como a própria arte, pois, também é uma forma de linguagem, mesmo que não seja necessariamente oral. O âmbito então se dá a partir da ***leitura*** e observação da *atitude criativa* dos escritos de Jean-Jacques de uma maneira ampla, ainda que seja a forma ***estética*** que acabe definindo, em alguns momentos, a expressão textual do pensador como uma *poética*, pois, seus escritos são declaradamente *a expressão de um sentimento*, uma linguagem do *coração* que fala ao *coração* e que objetiva tocar a alma do leitor, dando, portanto, uma emoção à sua escrita; mas, Starobinski destaca que não se pode esquecer que o "valor estético" desse período, "ligando-se às *'maneiras agradáveis'*" e a uma "*exigência de perfeição*", acaba sendo "creditado à pessoa, ao seu *'mérito pessoal'*", discernindo-se "imediatamnete um fortíssimo componente narcisita, na medida em que o processo distingue o indivíduo e o destina a uma sociedade seleta"[62]; não por acaso, se encontre Rousseau expressando-se intensamente por meio de seus *molólogos*, ou seja, a ***linguagem*** que tem por **original**, dessa maneira, aparece como um recurso referencial, em que não deixa de ser uma representação de uma exigência *estética*. Assim, mesmo objetivando-se aqui apresentar *a poética de Rousseau* como uma coerência de seus textos a partir das características da estética setecentista, e, havendo uma integração da poética com a estética pela via da linguagem, contudo, isso não significa que a poética e a estética nos escritos de Rousseau mantenham uma relação de determinação uma com a outra. Afinal, o *gosto* ao se tingir de uma estética perfeita acabou se *corrompendo*, contribuindo dessa maneira, não só na degeneração das paixões, mas também na *mimesis das paixões*, em tudo original.

Destarte, os teóricos também apontam a *Poética* à maneira que um "*autor* entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo etc.) literários"[63] se expressa em suas intenções, em seus diversos ***discursos*** e nas suas ***mensagens***. Nesse sentido, "a ***Poética***" possibilitaria "a elaboração e a explicação" ao se contemplar os textos de Rousseau, não só na "unidade" de sua obra (que não é o objetivo dessa tese), mas, na própria "variedade de sua obra literária"[64], sendo capaz de

[61] DUCROT, Oswaldo; TODOROV, Tzvetan. **Poética**. In: **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução: Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 83.
[62] STAROBINSKI, Jean. **Sobre a adulação**. In: **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 58.
[63] Id.
[64] Id.

descrever e ilustrar o aparecimento dessa sensibilidade na escrita do autor, porém, sem "se preocupar em dar conta da descrição"[65], nem de uma forma "particular", nem de maneira "absoluta". Com isso, os teóricos afirmam que "a Poética não se propõe como tarefa a interpretação *'correta'*" das obras de um autor, "mas a elaboração de instrumentos que permitam analisar tais obras."[66]

E, muito longe de ser uma leitura definitiva, e, independente das diversas interpretações que os textos de Rousseau tenham possibilitado, "um pensador jamais é completamente *solucionado*"[67], lembra Peter Gay, por isso mesmo, se espera ensejar novas abordagens, da mesma forma em que se sentiu tocado por outros autores, pois, ao menos levou **este leitor**, a novas descobertas, novas leituras; e, por isso também, mesmo se tendo consciência do significado de algumas outras leituras (não se consegue dar conta), como é o caso da importância que tem a *arte musical* para o filósofo, quando declara de forma acentuada a sua *paixão*, e o prazer que tinha em escutar a sonoridade dos instrumentos e as sinfonias, "*acreditando que poderia se tornar um Orfeu moderno*"[68], além do que "sua paixão pela música transformava-se em furor"[69], mas, aqui a perspectiva é mostrar que além do campo da política, da educação, e da abordagem musical, há novas e outras importantes possibilidades de se ler Rousseau, a ideia-guia dessa tese é a **literatura**, sua **escrita**, que mesmo num emaranhado de opiniões, acabou se procedendo a partir da enriquecida leitura sobre o filósofo com a invasão da interpretação que os críticos literários e vários filósofos contemporâneos têm realizado acerca de Jean-Jacques.

---

[65] Id.

[66] Ibid., p. 84. Sobre isso, Ducrot e Torodov destacam que O "objeto" da **Poética** "não é o conjunto das obras literárias existentes, mas o ***discurso literário*** enquanto princípio de engendramento de uma infinidade de textos." (Id.).

[67] GAY, Peter. **Prefácio**. In: **A questão Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 30.

[68] **Confissões**, Livro V, op. cit., p. 191. A música sempre salvava Jean-Jacques dos momentos mais difíceis, nas situações em que não tinha a quem recorrer: "aliando os projetos às minhas preferências, teimava loucamente em procurar fortuna na **música**. Sentindo que me nasciam ideias e cânticos na cabeça, acreditei logo que as poderia aproveitar, que ia me tornar um homem célebre, um **Orfeu moderno**, cujas músicas lhe deveriam atrair todo ouro do Peru" (Id.). Segundo observa Romain Roland, há uma riqueza de ritmos e emoções na **escrita** de Rousseau. Mas essa musicalidade seria perigosa se o mesmo não conservasse a batuta de um maestro. Segundo o próprio Rousseau, ele tinha a honra de 'reger a música, sem esquecer o bastão do regente' (Id.). Jean-Jacques "escrevia em 1760 a seu impressor Rey, que ele era mais um músico para quem a 'harmonia era de uma tão grande importância em matéria de estilo que a colocava imediatamente após a clareza e mesmo antes da correção'. Teria sacrificado, em caso de necessidade, a verdade da narração, sacrificaria deliberadamente a gramática para não comprometer a harmonia. As ideias vinham-lhe após os ritmos. Cantava primeiro consigo seus períodos e suas frases antes de fixar-lhes as palavras" (ROLLAND, Romain. **O pensamento vivo de Rousseau**. Tradução: J. Cruz Costa. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975. p. 22.). Hipótese esta que parece interessante de ser investigada num outro trabalho, *Sobre a musicalidade na escrita de Rousseau, como possibilidade do estilo em seus escritos*.

[69] **Confissões**, Livro II, op. cit., p. 68.

Assim, esperando que esse texto inicial enseje *bons* ***augúrios***... pois, como se perceberá, a continuidade do ***Sonho esperanço de Rousseau***, não será rompida, haverá uma duração a partir do prolongamento da tese, que se estenderá até o ***Sonho nostálgico de Rousseau***, talvez, de uma época anterior, em que retroceder será possível, mas, como interrogação... Em que o autor encontrara uma solução imaginária na sua ***escrita literária***, portanto, criando uma poética própria a Rousseau na qual o escritor e o filósofo "jamais caminham separados".

PRIMEIRA PARTE

A FRATURA DA ESTÉTICA 'CLASSICISTA' A PARTIR DA 'CRIATIVIDADE ROMÂNTICA' DE ROUSSEAU

corrupção do gosto

E todo o resto é literatura.
(Paul Verlaine)

1.1. SOBRE AS EXPRESSÕES POÉTICAS:

Não sou capaz de aconselhar com seriedade suficiente a meus jovens amigos que eles devem observar a si mesmos. Eles ganham sempre mais em substância poética graças a uma certa facilidade da expressão rítmica. Mas a substância poética é a substância da própria vida. Ninguém pode dá-la para nós; talvez possam obscurecê-la, mas não estragá-la.

(Goethe)

Em cada período existe uma forma geral das formas de pensamento; e essa forma, como o ar que respiramos, é tão translúcida, tão penetrante e tão aparentemente necessária que só nos tornamos dela conscientes através de um esforço extremo.

(Alfred North Whitehead)

A impressão poética de qualquer objeto é aquela estranha sensação de beleza ou poder que não pode ser contida dentro de si mesma; é impaciente com todos os limites... a imaginação distorcerá ou magnificará o objeto... O terreno da imaginação é principalmente visionário, o desconhecido e o não-definido.

(William Hazlitt)

Paul Valéry, afirma que através de siglas e classificações, de ordem, métodos ou normas utilizadas, e, principalmente, de invocações ao Espírito e à Beleza, "os guardiões da poesia e da literatura" melhor observam suas posições do que zelam pelo conhecimento que deveriam desdobrar. Acabam somente julgando e discorrendo sobre a literatura, concedendo o que realmente não há.

> Salientam-se frequências ou ausências no vocabulário; denunciam-se as imagens favoritas; assinalam-se semelhanças entre um e outro e empréstimos. Alguns tentam restituir seus desígnios secretos e ler com uma transparência duvidosa, intenções ou alusões na obra. Escrutam naturalmente, com uma complacência que demonstra como se extraviam o que sabemos (ou acreditamos saber) da vida dos autores como se fosse possível um dia conhecer dela a verdadeira dedução íntima e, aliás, como se **as belezas de expressão**, a concordância deliciosa, sempre... *providencial*, de termos e de sons fossem efeitos muito naturais das vicissitudes encantadoras ou patéticas de uma existência. Mas todo mundo é feliz e infeliz; e os extremos da alegria, como os da dor, não foram recusados aos mais grosseiros e às almas menos cantantes.[70]

O resultado dessas diferenciações e constatações é, por um lado, a crítica literária e, por outro, a história da literatura. Segundo Guinsburg, ao se estudar as

[70] VALÉRY, Paul. **Questões de poesia. (Poética e Estética)** In: **Variedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 179.

expressões poéticas e as ideias que alimentaram e cercaram determinados períodos, acabamos no deparando com "uma emergência histórica, um evento sócio-cultural."[71] Porém, a legitimidade científica da historiografia literária é discutida e discutível. Na verdade, a crítica literária sempre intervém, confessadamente ou não, na historiografia literária, decidindo a escolha entre as expressões artísticas e poéticas, e os inúmeros autores que poderiam ser tratados e dos quais só uma seleção sobrevive ao julgamento pela posteridade. O resultado dessa seleção é a formação de um cânone literário dos escritores realmente importantes de determinada classificação ou convenção, época ou nação:

> Demonstrado através do método empregado, dos modos de atenção aplicados e até através do trabalho infligido. (...) As características mais sensíveis, os problemas mais reais dessa arte tão complexa são como que exatamente ofuscados pelo gênero de olhares que se fixam nelas.[72]

Porém, esses cânones não são imutáveis. Mudam com as modificações do gosto literário. Por exemplo, os cânones estabelecidos pelo Classicismo foram todos eles destruídos pelo movimento romântico e, somente mais tarde foram parcialmente restabelecidos. Essas mudanças produzem a aparência de um progresso. Mas, segundo Paul Valéry, na verdade, não há progresso na arte literária assim como parece não haver em nenhuma arte. O movimento pode chegar a ser regressivo pela intervenção de fatores extra-literários. Nem sempre a composição do público-leitor, nem as circunstâncias exteriores são favoráveis. E, dependendo dos autores, do meio social e a influência desse meio sobre as atividades literárias acabam sendo de grande importância.

Entretanto, ressalta-se que, Paul Valéry acusou os julgamentos, e, principalmente, o sentido prático e tosco dos estudos literários, baseados em "algum rigor" no momento do enquadramento e das definições das escolas e de certos desenvolvimentos introduzidos na compreensão das Letras. Citando:

> Que valor atribuir aos raciocínios feitos sobre o 'Classicismo', o 'Romantismo', o 'Simbolismo' etc. quando estivermos cuidando de estabelecer a relação entre as características singulares e as qualidades de execução que fixam o preço e garantiram a conservação de tal obra no *estado vivo* e as pretensas ideias gerais e tendências 'estéticas' que se presume serem designadas por esses belos nomes? São termos abstratos e convencionados: mas convenções são nada menos que

[71] GUINSBURG, J. **Romantismo, Historicismo e História**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 14.
[72] VALÉRY, Paul. **Questões de poesia. (Poética e Estética)**, op. cit., p. 180.

> ‘cômodas’, já que o desacordo dos autores sobre seus significados é de alguma forma regra; e já que parecem feitas para provocá-lo e fornecer o pretexto para dissensões infinitas.[73]

O autor defende que todas essas classificações e visões, no seu entender, “cavalheirescas”, não acrescentam nada ao prazer de um leitor, pois, não ensinam nem a ler, nem a escrever, além de desviarem e dispersarem o espírito dos problemas reais da arte. E uma vez adotada e absorvida pelo público-leitor, essas aparências de pensamentos adquirem uma forma de existência e fornecem pretexto e matéria a uma grande quantidade de ‘originalidade escolar’.[74]

Como se pode perceber é uma crítica genérica e demolidora, mas, mesmo assim, nos oferece condições de pensarmos em uma atividade crítica diversamente orientada. Para Paul Valéry, realizar essa crítica significa dizer que “a literatura implica a expressão do possível e não do confessado”[75], pois, em literatura, mesmo a confissão não equivale a uma auto-confissão, pois “em literatura, o verdadeiro não é concebível”.[76]

Contudo, apesar de todas essas observações referentes às regras, às escolas e teorizações da literatura, na atualidade, Paul Valéry, admitia que não se pode fazer pouco caso da literatura em geral e nem de suas *expressões poéticas*, pois, tudo seria banalizado e não se chegaria a nenhum acordo. De qualquer maneira, é significativo que o pesquisador (nós), por efeito mesmo da investigação, seja obrigado a elaborar conceituações que objetivasse uma solução para resolver tarefas específicas, ao invés de simplesmente remeter ao arsenal da estética geral e simplesmente acabar se generalizando em tudo, ou seja, há necessidade de uma condição teórica. Assim, afirmava, que as estatísticas, os traços, as observações cronométricas, as escolas, e até os gêneros –, invocados para resolver questões de origem ou de tendência totalmente **‘subjetivas’** enunciam bem alguma coisa; claro que isso não nos tiraria das dificuldades e não encerrariam qualquer discussão apresentadas pelas obras, mas serviriam para introduzir, sob a forma e o aparato da própria obra, também, a partir de um tempo, uma reflexão filosófica sobre a beleza, disfarçada de crítica.[77]

Dessa forma, ao se falar sobre as expressões poéticas: Classicismo, Pré-Romantismo, Romantismo etc., com certeza, haveria muitos problemas discutíveis, no

[73] Ibid., p. 181-182.
[74] Ibid., p. 182.
[75] Id.
[76] Id.
[77] Ibid., p. 180.

enquadramento de cada termo. Seria uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, ou mesmo, um estado de espírito?[78] Conforme Guinsburg, 'provavelmente tudo isso junto', mas também, 'cada item separado'[79]; pois, a filiação de um autor, de sua obra, pode se apresentar com características de uma série de denominações, 'pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de formar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte'.[80]

Assim, as características dessas expressões poéticas, literárias ou mesmo artísticas, em palavras do Guinsburg, além de estarem inseridas numa dialética das formas, com seus estilos, não há como negar que estão imersas no processo real da história europeia e ocidental. Evidentemente que esse fato não exclui que uma tendência apresente traços de outras ou mesmo que apresente maior definição num determinado sentido do que outra, em diferentes épocas, também, em diferentes culturas; mas, isso não ocasionaria nenhum problema na subordinação das várias expressões 'a uma geratriz ou matriz universal como alavanca de apoio à compreensão.'[81]

Dessa forma, ao se deparar com as diversas conceituações do termo "classicismo", escolheu-se a definição que mais nexo tem com o que se objetiva; conforme Anatol Rosenfeld e Guinsburg é a do 'o conceito estilístico do que vem a ser "clássico" ou "classicismo". E, a partir desse ângulo, tem-se o seguinte:

> A referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade Greco-latina ou, como passou a chamar-se, "clássica", a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto da criatividade italiana e até europeia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos.[82]

E, na França, especialmente, essa percepção acabou se tornando dominante e normativa, como resultado da produção de vários trabalhos notáveis em vários campos da arte, dando origem ao período "clássico" do "classicismo" europeu, influenciando, com suas regras, o mundo ocidental; em muitos momentos, sob a forma de um

[78] GUINSBURG, J. **Romantismo, Historicismo e História**, op. cit., p. 13.
[79] Id.
[80] Ibid., p. 14.
[81] Id.
[82] ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. **Um conceito de classicismo**. In: GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 374.

"neoclassicismo", prevalecendo durante o século XVIII, lado a lado com o racionalismo ilustrado.

Os princípios dessa cerrada expressão poética, em observação do Guinsburg à *Iniciação Estética* de Benedetto Croce, eram pautados da seguinte forma:

> O classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. (...) O classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por lei, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.[83]

Além desses aspectos, algo também relevante é a regulação dos impulsos subjetivos, pois, há um domínio dos ímpetos da interioridade, o que nega o intenso curso expressivo. "De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por essa contenção."[84] Há uma maneira rígida de formar, que ocasiona aos procedimentos artísticos assumirem um caráter de regras. A arte clássica não tem a intenção de diferenciar e individualizar, posto que o seu objetivo seja chegar ao geral e ao típico, ou seja, ao universal, não só na pintura e na escultura, mas também na literatura. "Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano."[85]

Assim, parece que só mesmo com a estruturação do movimento romântico houve uma oposição aberta e em seus fundamentos à perspectiva instaurada pela Renascença, pois, em se tratando do 'Romantismo', "é uma escola historicamente definida que surgiu num dado momento em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou"[86], sendo antecedido pelo Século das Luzes.

Nesse sentido, Nachman Falbel, assinala também, a contribuição do 'Pré-Romantismo', que, por mais que não se possa enquadrar com precisão, a partir de 'balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente seu início e seu fim', há de existir alguma confluência com o fato do 'Pré-Romantismo' e 'Romantismo' terem nascido do 'mesmo movimento histórico e o seu início coincidente em vários lugares', que foi a tentativa de resolução dos mesmos

[83] Id.
[84] Id.
[85] Id.
[86] GUINSBURG, J. **Romantismo, Historicismo e História**, op. cit., p. 14.

problemas humanos nas circunstâncias que favorecem a ruptura com o passado próximo, ou com o mundo ordenado.'[87] Contudo, antes mesmo do 'Romantismo' propriamente dito, concorda-se com Otto Maria Carpeaux, para quem, "o conjunto dos sintomas e ataques desse anti-classicismo em pleno século XVIII é o 'Pré-Romantismo': sua discussão tem de preceder a qualquer tentativa de compreender o Romantismo."[88] Destacando ainda que:

> A estética pré-romântica não é revolucionária, longe disso, mas é pré-revolucionária. E todas as suas tendências reúnem-se na eloquência torrencial do maior dos pré-românticos: o entusiasmo, o amor à natureza, a melancolia, o sentimentalismo e a mística democrática de Rousseau.[89]

Porém, Gerd Bornheim destaca que mesmo com o risco das simplificações, às vezes, de forma injustificável, ocasionado pelo problema da própria delimitação que nos propõe o 'Romantismo'; 'a perspectiva literária se justifica em muitos momentos por sua própria natureza, mesmo ignorando alguns detalhes, pois, não se pode dar conta de todas as perspectivas.'[90] Mas, como já foi dito, "o romantismo é, fundamentalmente, um movimento cultural inserido em um determinado momento da história e, somente a partir desta situação pode ele ser compreendido".[91]

Mesmo com a proposta de se analisar apenas aspectos filosóficos, ao se dar um 'tratamento específico a alguns temas, como o 'eu', o 'sentimentalismo', a 'natureza' etc. enquanto comuns aos vários movimentos românticos europeus, ou se escolher uma abordagem mais ampla e geral que fosse válida para todo o ocidente, ter-se-ia apenas assinalado a presença dos diversos temas e se deixaria de lado as peculiaridades de cada movimento.[92] Conforme Gerd Bornheim:

> Há um abismo entre o sentido da interioridade em Rousseau, por exemplo, e no *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Por isso mesmo, a única atitude satisfatória seria o estudo dos aspectos filosóficos de cada movimento romântico. Só assim poderiam ser devidamente estudados os respectivos embasamentos filosóficos: na França, encontraríamos, sobretudo, Rousseau, na Alemanha, o idealismo, na Inglaterra, um vago empirismo etc.[93]

---

[87] FALBEL, Nachman. **Os fundamentos históricos do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23-24.
[88] CARPEAUX, Otto Maria. **Prosa e ficção do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 158.
[89] Ibid., p. 160.
[90] BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 75-76.
[91] Ibid., p. 77.
[92] Id.
[93] Id.

Lembrando aqui, a ressalva do Gerd Bornheim, de que, mesmo 'não havendo nenhuma evidência de uma estruturação enquanto movimento consciente na França', pois, 'isso só ocorre de fato no movimento alemão, que vai garantir à filosofia a posição de destaque singular dentro do panorama romântico geral'.[94] Destarte, a constatação evidente no século XVIII é o Iluminismo, movimento que "deve ser compreendido como um esforço de assimilação da cultura europeia" e em seu desacordo, "o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânios".[95]

Nessa mesma linha, Benedito Nunes, assevera que, nesse momento, no final do século XVIII, "verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas"[96]; essa fratura com os padrões clássicos projetou o Romantismo não só como fenômeno da história literária, mas também da evolução das artes, "foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, (...) reação contra o sistema das ideias do Iluminismo."[97] Conforme o autor, é uma rebeldia contra a disciplina do 'gosto clássico', em que não se pode deixar de perceber que "reabriu, de fato, na transição do século XVIII para o século XIX, como a disputa entre os antigos e os modernos, que se declara muito antes no âmbito do humanismo renascentista."[98]

Como se pode perceber há uma profunda confluência entre esses autores, não só com relação a ruptura do gosto clássico, às fontes pré-românticas do Romantismo, e também, como nos assegura Otto Carpeaux, a "eloquente como grande poesia tribunícia, de Rousseau"; portanto, nesse primeiro momento, "do Romantismo só se pode dar uma única definição conceitual certa: ele é **poético**."[99]

Isto ratifica, segundo Paul Valéry, que não é possível contermos os passos, e muito menos, o canto das Musas, por mais que observemos linearidades, regras, normas, escolas, classificações etc., não obteremos o segredo da beleza instantânea de uma obra, nem mesmo, de uma *expressão poética*, de forma concreta. A intenção não é

[94] Id.
[95] Ibid., p. 78.
[96] NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 52.
[97] Ibid., p. 53.
[98] Ibid., p. 55.
[99] CARPEAUX, Otto Maria. **Prosa e ficção do romantismo**, op. cit., p. 160.

essa, pois, *segredos* não precisam ser revelados, e, não se busca a expressão poética em sua concretude, mas, criatividade romântica, aproximações possíveis; ademais, até hoje, não foi pela louvável curiosidade que se constataram *expressões poéticas*; essas, acabaram se consumindo na tentativa de escrutar os mistérios, elaborados a partir de uma **linguagem** gerada por uma "aparente incoerência" de quebras classificatórias, que "resolveu" seguir os passos ***livres*** e o ***poético*** canto das Musas, proporcionada pelo **paradoxo** de obras **literárias** com importâncias essenciais, como as de Jean-Jacques Rousseau; e, de maneira idêntica a Paul Verlaine, Paul Valéry nos assegura: "Ora, tudo está lá. A única garantia do saber real é o poder: poder de fazer ou poder de predizer. Todo o resto é Literatura..."[100].

[100] VALÉRY, Paul. **Questões de poesia. (Poética e Estética)**, op. cit., p. 180.

1.2. HOMENS DE LETRAS: *Filosofia* e *Literatura*, diálogo possível – "*Canta para mim, ó Musa...*"

> ***Um novo estilo em arte revela o aparecimento de uma nova atitude do homem frente ao mundo.***
>
> ***(Pierre Francastel)***

> ***Se alguém quer escrever filosofia, precisa fazê-lo poeticamente.***
>
> ***(Wittgenstein)***

> ***'Que é a Literatura? Que é a Filosofia?' Só poderemos formulá-la corretamente, no presente, se pudermos compreender os mil modos diferentes pelos quais foi respondida no passado.***
>
> ***(Bento Prado Junior)***

> ***As fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não-literatura, não foram estabelecidas de uma vez por todas. Toda especificidade é histórica. O porvir da literatura não é só crescimento e mudança nos limites das inabaláveis fronteiras de sua especificidade. Ele abala as próprias fronteiras.***
>
> ***(Mikhail Bakhtin)***

Cassirer enfatiza que, mesmo havendo uma abundância e um excesso de produções poéticas no século XVIII, "as forças originais da poesia acabam morrendo", conforme observação de Gustave Lanson, é o surgimento da "época da literatura francesa denominada *'la poésie sans poésie'*."[101] Momento em que os gêneros poéticos continuam existindo, e o verso até adquire uma certa mobilidade e uma leveza não obtida anteriormente, contudo, isso ocorre, "justamente do fato de ele não estar mais sobrecarregado com um conteúdo verdadeiramente poético"[102], é apenas um revestimento subjugado à ideia; em palavras do Cassirer, "serve como roupagem a uma verdade filosófica ou moral; é um recurso cômodo para se atingir um objetivo didático."[103]

---

[101] LANSON, Gustave. ***Histoire de la littérature française***. Quinta Parte, cap. II; citado por CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007. p. 105.

[102] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***, p. 105.

[103] Id.

Há algum tempo, a literatura havia desaprendido a falar a linguagem elementar do sentimento e da paixão, no entanto, a poética, quase esquecida deste mundo reapareceu tão intensamente quanto profundamente, "esse encanto presente na língua e na literatura francesas é quebrado somente por **Rousseau**. Ele se tornou o descobridor e o reanimador do mundo lírico, sem ser o criador de uma única poesia verdadeiramente lírica."[104] Continua Cassirer, com Jean-Jacques há um sentimento de transporte *'do círculo da literatura para o centro de uma nova existência'*, tomado *'por um novo sentimento da vida'*. O crítico ressalta que "Rousseau foi o primeiro a sentir essa *'Vita Nuova'* e o primeiro a despertá-la nos outros"[105], pois, esse sentimento é fruto da sua própria relação imediata, cultivada com a natureza, *'desde o primeiro despertar de sua autoconsciência espiritual'*. E no momento em que se tornou um "misantropo solitário que evitava qualquer contato com os homens"[106], reanima a voz da natureza, linguagem nunca esquecida, mas, aprofundada e extasiada nos seus *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1777, obra simbolicamente inacabada, na qual, Jean-Jacques introduz, na língua francesa, o vocábulo "**romântico**", em sua *Quinta Caminhada*:

> As margens do lago de Bienne são mais selvagens e **românticas** do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto, **mas elas não são menos agradáveis**. Se há menor cultivo de campos e de videiras, menor número de cidades e de casas, há também mais verdura natural, maior número de prados, de refúgios sombreados de arvoredos, **contrastes** mais frequentes e **acidentes** do terreno mais próximos uns dos outros.[107]

Até esse momento, o vocábulo proveniente do inglês *Romantic*, 'como nos antigos romances' se aproximava e tinha o sentido do que era romanesco, pitoresco e fabuloso, segundo observações de vários especialistas. Mas, ao qualificar as margens do lago de Bienne de românticas, Rousseau não só estava fazendo a consagração do termo. "Era mais que isso, a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva."[108] Porém, havia também o fato de "romântico" ser percebido com outro sentido, o de oposição, enquanto desordenado, confuso, contrário ao rigor do Classicismo.

---

[104] Id.
[105] Id.
[106] Id.
[107] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Les Rêveries du Promeneur Solitaire***. *Cinquiéme promenade*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 1040. [Referência brasileira: **Os devaneios de um caminhante solitário**. Quinta caminhada. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Brasília: Editora UNB, 1995. p. 71.].
[108] ELIA, Sílvio. **Romantismo e linguística**. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 115.

> Provavelmente da teimosia de Rousseau, contra o racionalismo dos seus pares do pensamento ilustrado, nasceu a ideia de enquadrar o romantismo como uma revolta – iniciada originalmente na Alemanha – contra a predominância do gosto clássico francês na Europa. As brumas alemãs, representadas por Herder, Novalis, Hoffmann e outros, contra as luzes francesas – metáforas fartamente utilizadas para ressaltar a diferença entre o clássico e o romântico.[109]

Assim, num primeiro momento, se percebe claramente algumas características 'românticas' em Rousseau, nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mas também, nas obras *Júlia ou a Nova Heloísa*, *Emílio ou Da Educação*, *Confissões,* nos *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* e nas *Cartas* – claro, e por isso mesmo, ocasionando uma fratura da estética classicista com o seu "Pré-Romantismo", na sua própria exaltação idílica, além da afirmação da grandeza anímica da Natureza, em suas imagens poéticas que solicitam o cultivo de si mesmo e a herborização, sem deixar de requisitar tanto a palavra quanto o silêncio, os caminhos e descaminhos. E, nessa mesma intensidade, a sua atitude poética, por meio de seus escritos considerados políticos – os *Discursos*, a *Carta Sobre os espetáculos*, o *Contrato Social* etc. –, pois, conforme Gerhart Hoffmeister, a ***"criatividade romântica"*** de Rousseau, ou, o seu "pré-romantismo", também era percebido ao realçar, em suas *expressões*, a importância de algumas ideias, como a de 'liberdade', 'natureza', 'sentimentos' tendo por consequência não só no campo do pensamento, mas nas atitudes também, o processo da aceitação de novas ideias e a possibilidade de se repensar uma ordem anterior; dessa forma, servindo na Alemanha, enquanto marca de protesto social por aqueles que não acatavam as excessivas e otimistas ideias iluministas de progresso, *'a repercussão no plano literário, acabou transformando-se num protesto estético'*.[110]

Benedito Nunes destaca que "por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – *'a variedade, a grandeza e a beleza de mil*

---

[109] SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 13.

[110] HOFFMEISTER, Gerhart. ***"Europäische Einflüsse"***. In: SCHANZE, Helmut (Ed.). Romantik-Handbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994. (Kröners Taschenhuchausgabe, 363). p. 116. Conforme importante observação de Karin Volobuef, "para Hoffmeister, foi só por intermédio de Rousseau que a descoberta de Shakespeare, do *Ossian* e da canção popular (*Volkslied*) por Herder alcançou sua verdadeira importância. Para Herder foi essencial a leitura de Rousseau, em quem encontrou frases como *'Eu senti antes de pensar'* (*Confissões*) – que priorizam o indivíduo e colocam o sujeito emotivo acima do pensante. A partir daí, Herder pôde desenvolver sua noção de gênio: em lugar do artista erudito preconizado pela tradição classicista, o poeta animado pelas paixões. Para Herder, esse poeta tem a função de expressar as emoções de seu íntimo. Ao invés de conformar-se com os modelos preexistentes, ele deve ser peculiar, único, diferenciado. Sem atentar para convenções – tanto sociais quanto estéticas – ele busca apenas a efusão de sua individualidade, que se concretiza na plena expansão poética. (VOLOBUEF, Karin. **Rousseau, Hoffmann e a criatividade romântica**. In: **Reflexos de Rousseau**. José Oscar Marques (org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 130.).

espetáculos surpreendentes', que Saint-Preux já descrevia a Júlia, [mas também], "por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade"[111]; principalmente, quando se percebe Saint-Preux dizendo à Júlia que *'as meditações tomam não sei que caráter grande e sublime'*, de forma proporcional ao que impressiona, com uma *'volúpia tranquila'*, ao se aproximarem das '*regiões mais etéreas'*, onde *'a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza'*. Eis a situação *'deliciosa'* que Saint-Preux percebe e diz: '*Imaginai... o prazer de somente ver ao seu redor objetos absolutamente novos, pássaros raros, plantas bizarras e desconhecidas, de observar, em certo sentido, uma* ***outra natureza*** *e de encontrar-se num* ***mundo novo***.'[112] Benedito Nunes lembra também que o culto da Natureza iniciou sem esse afastamento desencantado, pois, além de ter se ligado ao *Contrato Social* de Rousseau, incluiu um princípio de esperança política. E ressalta:

> Ainda quando se refugiava às margens do lago de Bienne, nos *'charmes de la nature'* que o compensaram das incompreensões e injustiças sofridas, a decepção misantrópica de Rousseau pelos homens manifestou-se como afronta à sociedade. Que maior afronta do que o exibicionismo do ócio, do estado de *farniente*, no *Reveries d'un promeneur Solitaire*, especialmente no relato da *Cinquième Promenade*? A aspiração arcádica de Rousseau, implícita nos dois *Discursos*, em *A Nova Heloísa* e no *Contrato Social*, consumou, de fato, a politização do conceito idílico de Natureza.[113]

Dessa forma, observa-se que os traços que figuram na **literatura** de Rousseau, com características do Romantismo, "antes de ter sido uma ideia, foi um sentimento. Um sentimento novo, uma forma nova de receber a mensagem dos sentidos, que dinamizava e divinizava a natureza, transformada em força misteriosa e amiga, que tudo criava e tudo consumia."[114]

Todavia, adverte-se que não há uma relação conflituosa entre a literatura (poesia) e a filosofia (pensamento) em poder ou não dizer, ou em explicar as mesmas coisas, para os homens do período da ilustração, pois, há uma apropriação recíproca de

---

[111] NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 68-69.
[112] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* II**. ***Julie, ou La Nouvelle Héloïse****. Premiere partie. Lettre XXIII.* Paris: Pléiade, Gallimard, 1961. p. 79. [Referência brasileira: **Júlia ou A Nova Heloísa**. Primeira parte. Carta XIII. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, Campinhas: HUCITEC/Editora da UNICAMP, 1994. p. 83.].
[113] Ibid., p. 69.
[114] ELIA, Sílvio. **Romantismo e linguística**, op. cit., p. 115.

gêneros distintos. Percebe-se que não há essa confrontação e sim uma relação intricada, pelo menos nesse contexto, ou seja, não há necessidade de se buscar essa dificuldade suplementar para se enfrentar, no que se refere às obras tratadas aqui. E, mesmo não havendo esse obstáculo, nem uma tendência isolada que represente uma filosofia dessa época, e sim várias famílias filosóficas, mas, o que há de comum é o apoio implícito em que estão pautadas: a Razão e a Natureza, pois "recobrem conceitos de extrema generalidade, consabidos, indiscutidos e coesivos. Mutuamente conversíveis, os outros conceitos remontam a eles, e são eles que justificam as ousadias e radicalismos das diferentes posições teóricas".[115] Há, no iluminismo uma Uniformidade da Razão, às quais se associaram o classicismo e a natureza ou a realidade natural. Ressaltando que não ocorre essa divergência, exatamente porque o termo classicismo utilizado aqui, designa não só um período, como também, a corrente que estabilizou a **mimesis**[116] enquanto imitação da natureza, no qual é o mote da arte antiga.

> A razão é a norma, e a Natureza, o valor. A Natureza é objeto de imitação; a ela se deve o tipo genérico que a arte visa, além das verdades evidentes e do respeito pela ordem das coisas, obtido graças à simplicidade e à economia de meios. Também a Natureza, palavra então fugidia, é concebida como motivo de expressão do artista, quando sem artifícios. E será, enfim, considerada como tudo o que é universal no pensamento, no sentimento e no gosto.[117]

A Razão que se manifesta em conformidade com a "faculdade humana essencial", é da mesma forma a "pura luz da Natureza". Percebe-se que ao se recorrer a Natureza, se sucedem igualmente a ordem das coisas exteriores ao homem e a razão, que é fundamentalmente humana. Portanto, aquilo que faz parte da Razão é a totalidade das coisas que estão de acordo com a Natureza, e, da mesma maneira o que faz parte da Natureza, todas as verdades racionais; segundo Cassirer, "todas as verdades suscetíveis de uma fundamentação imanente, não exigindo nenhuma revelação transcendente e que

---

[115] NUNES, Benedito. **Filosofia e Revolução Francesa**. In: **No tempo do Niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 150.

[116] Tanto "mímese" (μίμησις de μιμεῖσθαι), como "mímesis" ou "mimese" estão corretas. Segundo Auerbach, o termo mimese, em sua acepção mais geral, "significa literalmente imitação; representação em grego." Platão e Aristóteles percebiam na mimesis, a representação da natureza. Todavia, na sua filosofia, Platão designa a semelhança das coisas empíricas com as ideias, de que são representações, incluindo entre elas, as obras de arte, tendo um sentido pejorativo. Para Aristóteles, na *Poética*, via o drama como sendo a "imitação de uma ação", que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, portanto, valoriza a arte como representação do mundo, compreendendo o conceito de mimese enquanto aspecto fundamental das artes miméticas. Assim, a mímesis, torna-se conceito central da estética. AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. (Org. Guinsburg, J. Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-20.

[117] NUNES, Benedito. **A tradição clássica e a noção de verdade**. In: **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 26.

são por si mesmas certas e evidentes".[118] Assim, Razão e Natureza, são pressupostos que parecem explicar muitas coisas, mesmo que não se possa explicá-los.

♣ ♣ ♣

No século XVIII – tempo em que com quase nenhuma exceção os filósofos escrevem tratados de filosofia, de política, de religião, de direito, diálogos, escritos científicos, verbetes, sátiras, poesias, poemas, peças de teatro, romances, contos, fábulas, obras de história, e, no caso do Rousseau, até peças musicais e autobiografias –, é de se supor que haja unidade nessas obras, apesar de toda a distinção que há na produção desses autores; embora, ao escreverem, acabassem se tornando dramaturgos, romancistas, contistas etc. Conforme Franklin de Matos, "um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre **filosofia** e **literatura** e, consequentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo."[119] Essa variedade de gêneros literários cultivados pela filosofia do Iluminismo, aponta para a valorização da Literatura, do paradigma da arte em geral, pois, foi no século XVIII que a filosofia reconheceu a autonomia em todo o discurso artístico. Mas, "o que é que se persegue", observa Bento Prado, nessas expressões, "senão o movimento tateante pelo qual, ao longo do século XVIII, começa a edificar-se *uma nova disciplina filosófica*, a Estética que passaria, no século XIX, a dividir com a Lógica o núcleo mais central da própria Filosofia?"[120] E, de certa forma, com esse coroamento, reduzindo as belas-letras e as belas-artes, às disciplinas solidárias à estética, pois, paralelamente aparece a crítica (gênero), a valorização da arte, da literatura, do teatro, do discurso político, garantindo uma leitura não positivista das luzes, mesmo sendo feito um elogio ao saber e à técnica, porém, não de forma unilateral. Ademais, durante esse período, o filósofo não se identifica mais com a figura do sábio, como ratifica Franklin de Matos, "já não se espelha nas figuras do teólogo, do metafísico ou do sábio e já não privilegia o tratado ordenado e rigoroso como meio de expressão filosófica"[121]; a exemplo de David Hume, que, ao escrever seu *Tratado da*

[118] CASSIRER, Ernst. **Os problemas fundamentais da estética**. In: **A filosofia do Iluminismo**. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. 367.
[119] MATOS, Franklin de. **Juras indiscretas**. In: **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97.
[120] PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**. (Prefácio) In: **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. MATOS, Franklin de. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 13.
[121] MATOS, Franklin de. **Juras indiscretas**, op. cit., p. 97.

Natureza Humana (1739-1740), não obtendo êxito suficiente, decide se dedicar aos *ensaios* para representar nos **salões**[122] aos homens comuns; o filósofo desse tempo, *'quer agradar e se tornar útil'*, pois, sua definição estaria menos na qualidade do espírito e sim, na figura da sociabilidade; "isso quer dizer que a maior de suas preocupações é a sociedade em que vive"[123], essa é "a missão que o guia", por isso deseja incitar os demais a praticá-la. "A exemplo de Sócrates que frequentava a praça pública"[124], daí a necessidade desse filósofo ir até os demais homens, dialogar para melhor convencê-los, por isso, a frequentação dos salões, dos cafés (novo espaço), das salas de espetáculos, dos círculos e das academias que são as diversificações e multiplicações dos lugares das quais se utiliza o filósofo, enquanto meios de atuação; como bem observa Benedito Nunes:

> Fosse o tratado de Montesquieu, *L'esprit dês lois* (1748), fosse o *Émile*, romance pedagógico de Rousseau, ou um escrito essencialmente político do mesmo pensador, como o *Contrato social* (1762), fossem os contos e os textos ensaísticos e epistolográficos de Voltaire – o *Cândido* (1759), o *Ensaio sobre os costumes* (1756) (*Essais sur l'histoire générale et sur les moeus et l'esprit dês nations*), *O ingênuo* e as *Lettres philosophiques* (1731) – ou mesmo um relato de viagem a uma das ilhas dos Mares do Sul, ainda que fictício, a exemplo do *Suplément au Voyage de Bougainville*, de Diderot – a coisa impressa no século XVIII, desde que instrutiva, crítica, elucidadora, desde que se reputasse exercer uma ação pedagógica em proveito do indivíduo, poderia, principalmente na França, onde *gens de lettres* e filósofos se confundiam dentro da impetuosa camada recém-nata dos intelectuais, ingressar no território amplificado da filosofia. (...) O viajante escritor, o memorialista, o epistológrafo, o poeta, o romancista, e tanto quanto o mais novo homem de ciência, matemática ou naturalista, o filósofo estaria obrigado para com o gênero humano, instado a trabalhar pela causa de seu aperfeiçoamento

[122] Sobre esse espaço, **os Salões**, Rousseau descreve-o na *Nova Heloísa*, por meio do seu personagem Saint-Preux, de forma minuciosa à Júlia, quando é convidado a se iniciar nesses ***'mistérios secretos da civilização'***, sim, pois, somente é possível a participação de convidados. E de forma um tanto irônica, Saint-Preux ratifica que a "porta está fechada a quem quer que chegue inesperadamente, e onde se tem certeza de somente encontrar pessoas que agradam, todas, senão umas às outras, pelo menos aos que as recebem. (...) é lá que reinam com maior tranquilidade **conversas** mais finas e mais satíricas, é lá que, em lugar das gazetas, dos espetáculos, das promoções, dos mortos, dos casamentos, de que se falou pela manhã, passam-se discretamente em revistas as anedotas de Paris, que se revelam todos os acontecimentos secretos da crônica escandalosa, que se tornam o bem e o mal igualmente divertidos e ridículos e que, pintando com arte e segundo o interesse particular os caracteres dos personagens, cada interlocutor, sem pensar, pinta ainda muito melhor o seu próprio; é lá que um resto de circunspecção faz inventar, diante dos lacaios, uma certa linguagem disfarçada sob a qual, fingindo tornar a sátira mais obscura, ela se torna apenas mais amarga; é lá, numa palavra, que se afia com cuidado o punhal sob o pretexto de machucar menos, mas, na realidade, para mergulhá-lo mais profundamente. Contudo, se considerarmos tais **conversas** segundo nossas ideias, estaríamos errados em chamá-las satíricas, pois são muito mais trocistas do que mordazes e atacam menos o vício do que o ridículo. Em geral, a sátira é pouco usada nas grandes cidades onde o que é apenas mau é tão simples que dele não vale a pena falar. Que resta censurar onde a virtude não é mais estimada e de que serve a maledicência onde nada mais é considerado mau?" (**Júlia**, Segunda parte, Carta XVII, op. cit., p. 224.).

[123] Id., passim.

[124] Id.

> intelectual e de sua felicidade, e a pôr-se, para cumprir esse desiderato, a serviço do pensamento esclarecido – do conhecimento lúcido, da luminosa verdade que a razão, ela própria uma luz como discernimento das coisas, capacitaria o homem a conquistar. [125]

A tradição do Classicismo[126] ficou conhecida por ter conseguido harmonizar a arte com a verdade, "através da bela imitação da natureza, ou uma retomada da intuição romântica, que igualou o belo artístico e a verdade."[127] Contudo, só para se ter uma noção, "em meados do século XVIII, *Hamlet* havia sido escrito há mais de 150 anos, os *Lusíadas* estavam publicados há quase 200 anos, *D. Quixote* fora impresso há 160 anos e, entretanto, **ainda não havia literatura**. Molière, Swift, Defoe, Corneille, Milton, Dante não escreviam literatura. Ou melhor, o que escreviam era literatura tanto quanto os textos de filósofos, historiadores, cientistas. Eram todos igualmente ***'homens de letras'***, pois pertenceram a um tempo em que o termo literatura designava erudição."[128] E, antes, "ainda no século XVII", Jean Marie Goulemot observa que os escritores desse período "assemelhavam-se no ofício e no desprestígio social"[129], apesar dessa época ter abrigado instituições que deram início à constituição de um novo espaço, como os salões e as academias, para os *homens de letras*. Não obstante, a importância dessas possibilidades, a "autonomização do campo literário só seria levado a cabo no século seguinte"[130], mesmo assim com **fronteiras** tão tênues entre as áreas, que a definição de '*literatura'* proposta pela *Enciclopédia*, na metade do período setecentista era a seguinte:

> **LITERATURA** (*Ciências, Belas-Letras, Antiq.*) termo geral que designa a erudição, o conhecimento das Belas-Letras e das matérias que com ela têm relação.

---

[125] NUNES, Benedito. **Filosofia e Revolução Francesa**, op. cit., p. 147.

[126] É importante mencionar que os chamados "classicistas franceses" nunca se auto-intitularam assim. O Classicismo francês (iluminista) era original em suas manifestações, pois, foi resultado de condições especiais. Não foi um movimento homogêneo, de pura inspiração estética, mas resultou de influências heterogêneas, contraditórias, exatamente isso, acabou contribuído para a sua manifestação. Dessa forma, o termo 'Classicismo', se refere a um fenômeno estritamente moderno, ou seja, a Tradição do Classicismo, que é uma tendência literária ou artística, com uma concepção do mundo muito peculiar, com um substrato ideológico próprio. (ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. **Um conceito de classicismo**, op. cit., p. 373-375.).

[127] NUNES, Benedito. **Filosofia e poesia**. In: **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 20-21.

[128] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**. Org.: Carmem Zink Bolognini. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB), 2003. p. 11-12.

[129] GOULEMOT, Jean Marie; OSTER, Daniel. ***Gens de lettres, écrivains et bohèmes – l'imaginaire littéraire (1630-1900)***. Paris: Minerve, 1992. Esses autores elaboraram estudos detalhados sobre o papel social dos homens de letras no século XVII.

[130] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 14.

> Veja o verbete **LETRAS**, em que, fazendo seu elogio, se demonstra sua íntima união com as Ciências propriamente ditas.[131]

Como se pode perceber, "literatura" era conhecimento, fazendo apenas uma tênue distinção entre os campos, e "ao mesmo tempo em que se separavam Belas-Letras e Ciência, buscava-se mostrar sua *'íntima união'*"[132], além de solicitarem a remissão ao verbete "Letras":

> **LETRAS** essa palavra designa em geral as luzes advindas do estudo, e em particular aquela das Belas-Letras ou da literatura. Nesse último sentido, distinguem-se os homens de *letras* que cultivam somente uma erudição variada e plena de amenidades, daqueles que se apegam às ciências abstratas e àquelas de uma utilidade mais sensível. Mas não se pode adquiri-las em um grau eminente sem o conhecimento das *letras* (...) Mas se as *letras* servem de chave para as ciências, as ciências, por seu lado, concorrem para o aperfeiçoamento das *letras* (...) Para torná-las florescentes, é necessário que o espírito filosófico e, consequentemente, as ciências que o produzem, encontrem-se no homem de *letras*, ou ao menos no corpo da nação. (...) A Gramática, a Eloquência, a Poesia, a História, a Crítica, em uma palavra, todas as partes da Literatura seriam extremamente defeituosas se as ciências não as reformassem e não as aperfeiçoassem: elas são necessárias, sobretudo, às obras didáticas de retórica, de poética e de história. Para ter nesse gênero de obras é necessário ser filósofo assim como homem de *letras* (De Jaucourt).[133]

Como se pode perceber, o sentido que era dado anteriormente para o termo, é bastante diferente do que se entende hoje por literatura[134], chegando até, num certo sentido a divergir. Segundo Bento Prado, "é claro que **filosofia** e aquilo que hoje chamamos de **literatura** se cruzam no século XVIII de modo muito diferente do

---

[131] DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. ***Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres***. Paris: 1751-1772.

[132] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 15.

[133] DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. ***Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres***, op. cit.

[134] Segundo o crítico literário Antonio Amora, não dá para se acompanhar a evolução semântica da palavra **literatura**, pois os gregos, os latinos, os medievais e os clássicos modernos, tiveram, para cada gênero literário, uma designação própria: tragédia, comédia, drama, sátira, epopéia, farsa, novela etc. – mas um termo genérico, que a todos os gêneros designasse, de fato, isso não existiu até o fim do século XVIII. A palavra literatura, criada e usada pelos latinos com sentido de gramática, e com este sentido resposta em uso, nos tempos modernos, pelo Renascimento, só no fim do século XVIII começou a ter o sentido que hoje lhe emprestamos. Dessa forma, da Antiguidade latina até o século XVIII a palavra literatura não teve o significado de arte literária. (AMORA, Antonio Soares. **Conceito de literatura**. In: **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1973, p. 11-25.). Ressalta-se que, já, na ***Poética***, Aristóteles faz sentir a falta de um nome para a arte literária; e essa falta, como já foi dito, perdurou até o século das luzes. Citando **Aristóteles**: "Quanto à arte que imita pela palavra pura e simples, em prosa ou verso, e se em verso misturando ou não tipos de verso, esta forma de arte chegou até nossos dias sem nome próprio." (ARISTÓTELES. **Poética**. Cap. I. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 37-38.).

atual."[135] A convergência que havia entre o discurso literário e o conteúdo filosófico, "**o diálogo possível"**, em palavras do Bento, **"sua excelência"**, dependia de um certo grau que garantisse que nenhuma das instâncias fosse sacrificada em função da outra, ou seja, que fosse respeitada a autonomia dos discursos, respeitando suas fronteiras.[136] Franklin de Matos acrescenta, "há uma convergência da literatura e da filosofia, em que a forma literária e o conteúdo filosófico se reúnem"[137]; e continua, "*'Filosofia e Belas-Letras'* ou *'Filosofia e Literatura*', o que aproxima é a eficácia moral, agregada astuciosamente à literatura."[138] Dessa forma, tudo parece indicar que essas fronteiras, entre Filosofia e Literatura, não ocasionavam problemas para esses homens, como os vivenciados na atualidade, pois, havia um **diálogo possível** do pensamento com a poesia, ou seja, da filosofia com a literatura, claro, sem desmerecimento de uma em favorecimento da outra. E isso "não se trata de *'literatice'*"[139], pois, tudo nos leva a crer, que o diálogo se tornou possível, exatamente, pelo respeito "importante à fronteira que separa e une filosofia e poesia."[140]

Assim, o modo como a "literatura" foi compreendida variou consideravelmente desde seu aparecimento. Havia letras, obras literárias, no sentido do que hoje se diz "escrito", "coisas escritas", e, também, "homem de letras", ademais, "três personagens dividiam o papel do *'homem letrado'*: aquele que se apegava à

[135] Bento Prado, é **categórico** quanto ao sentido que se dá hoje ao entrecruzamento entre filosofia e literatura: "E não me venham dizer que as obras de Sartre (que, ao lado de seu grande "Tratado" sobre o Ser e o Nada, escreveu romances e peças de teatro) obedecem o mesmo código que as de Diderot, que também tem obra filosófica romanesca e dramatúrgica. Ao menor descuido e abrem-se as portas para o anacronismo – risco de que não escapam os espíritos melhor instrumentados (como é o caso de Althusser, que projetava na obra de Rousseau uma oposição pós-mallarmaica entre Teoria e Literatura, ou a ideia do Absoluto Literário gerada pelo romantismo alemão). (PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**, op. cit., p. 9-10.).

[136] Franklin de Matos observa três exemplos clássicos do respeito dessas fronteiras, pois há adequação da forma e do conteúdo: *O Cândido*, de Voltaire (romance de aventuras, entre o inverossímil e o quimérico), *Jacques o Fatalista*, de Diderot (é pacífico que haja uma defesa do materialismo espinosiano, pois tudo está rigorosamente encadeado nessa grande cadeia dos seres, até o espírito humano; além da escolha do narrador, ser dotada de uma liberdade incalculável), e, *As ligações perigosas* do Laclos (romance por cartas, prática que o próprio autor assume ter se inspirado em Rousseau); nesse romance epistolar, a carta está inteiramente integrada, ou seja, a relação é totalmente epistolar e seus personagens jamais se encontram. No entanto, ressalta que o mesmo não ocorre com as obras do Marquês de Sade, pois, sacrifica a literatura em relação à verdade filosófica, citando inclusive Pasolini, que reconhecera nunca ter lido uma linha de Sade, pois é estranha a beleza literária. (Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração**: **Filosofia e Literatura no século XVIII**, ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP.). Disciplina ministrada no segundo semestre de 2009, pelo Professor Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da USP, que objetivava apresentar alguns grandes recortes operados pelo pensamento estético do século XVIII.

[137] Id.

[138] Id.

[139] PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**, op. cit., p. 15.

[140] Id.

ciência, o que se associava às letras e o que se dedicava à filosofia"[141], mas, com suas devidas especificidades, "o terceiro personagem, o filósofo, era aquele capaz de transitar pelos dois domínios, aliando procedimentos científicos e retóricos. O verbete da *Enciclopédia* faz, como seria de esperar, o elogio do filósofo e de seu poder de associar ciências e letras."[142] Destarte, a proposta dessa definição da *Enciclopédia*, coincide, em alguns pontos com a que o filósofo Voltaire apresenta de "literatura", em seu *Dicionário Filosófico*:

> ***Literatura***: esta palavra é um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas, tal como ***filosofia***. (...) A literatura é precisamente o que era a gramática entre os gregos e entre os romanos. A palavra ***letra*** só significava inicialmente *gramma*. Mas, como as letras do alfabeto são o fundamento de todos os conhecimentos, com o tempo chamavam-se gramáticos não somente os que ensinavam a língua, mas também aqueles que se aplicavam à filosofia, ao estudo dos poetas e dos oradores, aos escólios às discussões dos fatos históricos. (...) A literatura (...) designa em toda a Europa um conhecimento de obras agradáveis, uma tintura de história, poesia, eloquência e crítica. (...) A literatura não é uma arte particular, é uma luz adquirida sobre as *belas-artes*, frequentemente luz enganadora. (...) Não se distinguem as obras de um poeta, de um orador, de um historiador pelo vago termo literatura, embora seus autores possam demonstrar um conhecimento muito variado e possuir tudo o que entendemos pelo termo *letras*. (...) Chamamos de bela literatura aquela que atém aos objetos possuidores de *beleza*: a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos dos antigos filósofos, a cronologia não são belas literaturas, são *sem beleza*. Os homens convieram chamar *belo* todo objeto que inspira sem esforços sentimentos agradáveis. Aquilo que é somente exato, difícil e útil não pode pretender ser belo. (...) Uma dissertação bem feita, tão elegante quanto exata e que espalha flores sobre um objeto espinhoso também pode ser chamada um belo trecho de literatura, embora numa categoria muito subordinada às obras de gênio.[143]

A partir dessa conceituação, Didier Masseau[144] observa que alguns filósofos, como Voltaire, se pondo enquanto filósofo acabava "se apresentando como capaz de esclarecer públicos amplos", contudo, deixando manifestar em sua definição, o seu não desejo de "associar-se às massas e sim, aos grandes", e, apesar da semelhança com o verbete da *Enciclopédia*, de que "literatura" não é uma "arte particular", pois,

---

[141] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 16.
[142] Id.
[143] VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Tradução: Bruno da Ponte e João Lopes Alves. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 247-248. Ressalta-se que o verbete "**Literatura**" é um fragmento inacabado, publicado apenas em 1819. Também, para o *Dicionário Filosófico*, Voltaire escreveu o verbete ***Letras, Homens de Letras ou Letrados***, e, nas *Cartas Inglesas* ou *Cartas Filosóficas*, na vigésima carta, consta o artigo ***Sobre os Senhores que Cultivam as Letras***, além da vigésima terceira carta, ***Sobre a Consideração que se Deve Ter pelos Homens de Letras***. (VOLTAIRE. **Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas**. Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973.).
[144] MASSEAU, Didier. ***L'invention de l'intellectuel das l'Europe du XVIIIème siècle***. Paris: PUF, 1994.

"designa o 'conhecimento' de um conjunto vasto de saberes, os quais se distinguem em termos de amenidade e utilidade", a teórica literária, Márcia Abreu, destaca que Voltaire, introduz, na definição de *literatura*, "as categorias de 'gosto' e de 'beleza' que seriam, segundo ele, aptas a definir um grupo de escritos", contudo, mesmo a definição desses termos não sendo algo claro, "foram bastante produtivos na definição de uma especificidade para a literatura, pois operaram como elemento de distinção entre um grupo de obras e o conjunto dos escritos, entre um grupo de leitores e a massa leitora."[145] Porém, segundo Pierre Macherey, há um acontecimento histórico no final do século XVIII, quando "o termo literatura começou a ser utilizado em sua significação moderna".[146] E a teórica destaca, "a definição moderna de literatura se fez no momento em que entraram em cena novos leitores, novos gêneros, novos escritores e novas formas de ler. Escritores e leitores eruditos interessaram-se fortemente em diferenciar-se de escritores e leitores comuns a fim de assegurar seu prestígio intelectual, abalado pela disseminação da leitura. Isso os levou a eleger alguns autores, alguns gêneros e algumas maneiras de ler como os melhores. Convencionaram chamar a isso de literatura."[147] A partir daí é que surgiria esse confronto, "o face a face da literatura e da filosofia que as constitui como essencialidades autônomas, envolvidas no campo que define uma e outra e fixa seus limites, é uma produção histórica."[148] Portanto, podia-se observar, por exemplo, na *Nova Heloísa* de Rousseau, que é um romance epistolar, temas que estão no *Emílio.* Também, nos *Contos* do Voltaire, onde se encontram coisas que estão no *Tratado de Metafísica*. Por certo, muitos outros nomes poderiam constar nesses exemplos – Diderot, d'Alembert, Montesquieu, são apenas exemplos de alguns autores cujas concepções mereceriam nossa atenção. Lembrando aqui uma ressalva de Salinas Fortes[149] sobre os homens de letras, de que é bem verdade que no século XVIII o termo ***philosophe*** também tem uma acepção mais ampla do que tradicionalmente e engloba desde pensadores como Diderot até um naturalista e botânico como Buffon. Sobre isso, Bento Prado ressalta que, "para começar, os *philosophes* estavam longe de ser

---

[145] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 18. A teórica ressalta que o artigo "gosto", preparado por Voltaire para o *Dicionário Filosófico*, deixa mais clara a associação entre esse conceito e os "grandes": *'o gosto é como filosofia. Pertence a um reduzido número de almas privilegiadas... Nas famílias burguesas, constantemente ocupadas com a manutenção da própria fortuna, não é conhecido'*. (id.).

[146] Macherey, Pierre. ***A quoi pense la littérature***. Paris: PUF, 1990. p. 195.

[147] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 28.

[148] Macherey, Pierre. ***A quoi pense la littérature***. Paris: PUF, 1990. p. 9.

[149] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **O iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 12.

professores universitários e a *philosophie* nada tinha de uma disciplina técnica. Além do que, a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras, ainda delimitado *grosso modo* segundo o cânone aristotélico. Enfim, tudo se passa como se as categorias do pensamento contemporâneo, ou nossa forma de produção e de consumo da cultura, nos tornassem cegos diante das obras do século XVIII."[150]

Contudo, a nossa pesquisa direciona-se às obras do Rousseau – pela própria escolha do tema; mas, principalmente, conforme Franklin de Matos observa o momento da **conversão pública de Rousseau às artes:** se deu de uma forma "mais delicada e dolorosa que as de Voltaire e Diderot, já que fora precedida de uma enfática desqualificação, igualmente pública"[151], como se perceberá no *Discurso sobre as ciências e as artes* (*Segunda Parte* desse trabalho); porém, recorrer-se-á a outros autores de acordo com a necessidade e exigência do trabalho. Portanto, nesse sentido, parece não haver nenhum problema em considerar *As Confissões*, seus *Diálogos*, enquanto textos filosóficos, mesmo porque, o próprio autor assim os considerava, nem mesmo *Os Devaneios de um caminhante solitário* que o autor afirma ser "a continuação do exame severo e sincero que outrora chamou de suas *Confissões*."[152]

Aliás, textos esses que indicam a constituição e a afirmação do *eu*, cada um, a partir de pontos de vista diferentes, todavia, atribuindo uma relatividade à verdade, à consciência do sujeito, pela incursão nos meandros da alma humana, e, justamente, nesse momento, pondo um limite na tradição clássica no que se refere à noção de verdade; pois, conforme Bento Prado (que em palavras dele, e que aqui se subscreve de

[150] PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**, op. cit., p. 10. Bento Prado, enfatiza o seu posicionamento nos escritos de R. Darnton, a respeito dos romances libertinos dos Setecentos, mostrando que os códigos de escrita e de leitura de então diferiam da atualidade e envolviam uma curiosa relação com a filosofia. Há uma distância observada, que nos separa dos códigos de escrita e de leitura do século XVIII, "desde a variação do campo semântico da palavra *filosofia* durante esse *intermezzo*, bem como a diferença entre a nossa recepção da ficção romanesca e aquela que lhe reservavam os leitores do Século das Luzes." (Id.). Bento Prado destaca ainda a percepção de Darnton que, ao sublinhar algumas expressões do século XVIII, cita '**livros filosóficos'**, como tendo um sentido bastante diferente do que hoje atribuímos, como o que se aplica a teses universitárias. No século XVIII, "tal expressão, significava, para editores, livreiros, escritores e leitores, 'mercadoria ilegal, fosse ela irreligiosa, sediciosa ou obscena'. O sentido do adjetivo 'filosófico' remetia, sobretudo, à subversão e a transgressão, da mesma maneira que 'liberdade' podia significar (mais do que isso, *estava na cara* para o comprador de livros) *lascívia*. Mas essa significação não conflitava, antes conspirava, com a ideia mais antiga do 'libertismo' do século anterior, isto é, simplesmente, com a ideia ou o ideal do livre-pensamento." (Ibid., p. 10-11.). Daí a sugestão do Bento Prado, da necessidade "de consciência da historicidade da filosofia, da literatura e, digamos francamente e sem pudor, do ser humano ou, se preferirem, das formas de vida e dos jogos de linguagem." (Ibid., p. 11.).

[151] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 25.

[152] D**evaneios**, Primeira caminhada, op. cit., p. 26.

muito boa vontade), "é bem uma nova figura do Sujeito (o indivíduo burguês, o sujeito soberano do juízo de gosto, mas também, com Rousseau, o sujeito ativo do julgamento, entendido como constitutivo) que se esboça assim, aos poucos, e que terminaria por assumir o perfil do *Ich denke* kantiano. Assistimos aí a abertura progressiva do espaço cujos horizontes seriam definitivamente traçados na *Crítica da Faculdade de julgar*."[153]

Os homens da Ilustração se pensam como *gens de lettres*. Essa ideia de uma República das Letras que vem desde o Renascimento até o período da Ilustração, objetiva a reunião dos intelectuais da Europa inteira, independente dos Estados constituídos ou por constituírem, independente das crenças e das particularidades locais. É claro que, essa comunidade representa um modelo ideal, solidamente instalado na memória dos intelectuais até o final do Antigo Regime, mas, também nos permite compreender as relações que os Homens de Letras estabeleciam com seus pares; além de contribuir para fazer evoluir a noção de autor[154] em um campo de forças harmoniosas ou conflituosas, pois a República das Letras é o norte do Imaginário, da Imaginação. O Homem de Letras equivale à figura daquele que pratica as Belas Letras, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. As belas letras permanecem como uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação literária. Dessa forma, o século se tornaria mais esclarecido à medida que acendesse o cultivo essencial da faculdade de compreensão, por intermédio das ciências, e o subsidiário dos sentimentos, por meio das artes e das letras, já então objeto de juízo crítico e, em breve, reunidos na Estética enquanto ciência do Belo.

Neste momento cabe a distinção entre o que é autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto; ou seja, a crítica[155], a arte de

---

[153] PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**, op. cit., p. 13.

[154] Essa questão será tratada na *Terceira Parte* do trabalho.

[155] Diderot resolve escrever na *Correspondência*, espécie de emblema de uma nova atitude francesa, dirigida por seu amigo Grimm e destinada a um número reduzido de assinantes. "O filósofo terá a ocasião de escrever sobre os 'Salões', exposições realizadas pelos membros da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, e assim chamadas porque, a partir de 1748, se passavam no Salão Quadrado do Louvre"; dessa forma, "dará feição definitiva a um novo gênero então praticado em panfletos e gazetas do tempo, que hoje chamaríamos crítica de arte". É certo que o séc. XVIII assinalou êxitos decisivos no campo da crítica de arte; impossível de se realizar sem o conhecimento histórico, que é um dos complementos do juízo crítico, nem tampouco pode dispensar a meditação filosófica que lhe permite situar-se a si mesma e à atividade artística no plano geral da práxis humana. "A atividade de Diderot como crítico de arte não coloca entre parêntese a perspectiva filosófica, mas é uma maneira de afirmá-la segundo os moldes da reflexão sobre a arte no século XVIII." (MATOS, Franklin de. **Diderot como crítico de arte**. In: **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 191-194.). Porém, mesmo contando com a ilustre figura de Diderot, a crítica de exposições não foi muito prestigiada. Coincidiu com ela a tendência romântica a exaltar os sentimentos em detrimento do esquematismo racional, o que abriu campo à discussão acerca do gênio, do gosto, do prazer e do sentimento.

julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. A razão pesava constantemente, 'contra e a favor', enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica.

Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o guia da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim de destruição, ou decadência, como era para Rousseau[156].

> Da consciência dessa oposição nasceu a síntese intelectual que devia conduzir o século XVIII à fundação da estética teórica. [Ciência para a qual converge todo o esforço por uma visão clara do individual, da coerência e da unificação formal] Mas, antes que essa síntese intelectual tivesse recebido a sua forma definitiva, o pensamento filosófico deveria ainda enfrentar uma série de etapas preliminares com vistas à definição, sob diversos aspectos e várias perspectivas, da unidade que queria estabelecer entre os termos em conflito.[157]

Segundo Cassirer, tanto a poética, a retórica, quanto a teoria das artes plásticas deste período, devem ser consideradas numa perspectiva sintética, pois, "a verdadeira e essencial tarefa da crítica reside precisamente em transpor esse limite, em penetrar com seus raios o claro-escuro da 'sensação' e do 'gosto' que ela deve sem cometer nenhum atentado à sua natureza, trazer para a luz do conhecimento."[158] Naturalmente que essa unidade produziu um efeito muito grande entre os homens de letras, principalmente, num momento em que julgar, significa nivelar tudo. Cassirer destaca que, a soberania dos críticos aumenta cada vez mais, pois, seus julgamentos são levados ao extremo, tornando-os "mestre dos mestres", como ironicamente Diderot expõe esse procedimento: "senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres."[159]

---

[156] Na visão do Iluminismo, o progresso implicaria numa mudança operada pelo homem, segundo fins racionais e medida pelo critério do melhor. Observa-se que a própria construção do conceito de Iluminismo surgido a partir de uma metáfora da luminosidade, "encontra na ideia de progresso, assim definida, o espaço de sua irradiação". Portanto, as luzes da Razão e do Progresso definem o espaço em que se desenvolvem as características fundamentais do espírito do Iluminismo. E como se poderá perceber, embora, Jean-Jacques Rousseau faça parte desse movimento, esse autor se afasta dessas concepções, de uma ideia de progresso tão progressiva, tão racional e tão iluminada. O autor representou uma tendência filosófica independente nessa época, pois, enquanto os filósofos iluministas acreditavam ser possível a solução de todos os problemas humanos, mediante o uso da razão, Jean-Jacques opôs-se ao racionalismo e exaltou a natureza. (FAÇANHA, Luciano da Silva. **O diagnóstico do "declínio do progresso" no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau**. In. **Progresso e decadência no século das luzes**. Ciências humanas em revista. v. 5, nº especial, São Luís: EDUFMA, 2007. p. 93-101.).

[157] CASSIRER, E. **Os problemas fundamentais da estética**, op. cit., p. 369.

[158] Ibid., 368.

[159] DIDEROT, Denis. ***Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau***. In: *Oeuvre esthétiques*. Paris: Garnier, 1965. p. 387.

Inclusive, no *Discurso Preliminar* da *Enciclopédia*, d'Alembert assevera, que será necessário ao filósofo, conquistar a sua certeza, e abominar as noções abstratas. Citando-o:

> A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrárias e em nomenclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras...
> A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos.[160]

Então, se neste período, não há possibilidades de resolver as questões metafísicas – a filosofia inclusive, com características antimetafísicas por força da delimitação metodológica do conhecimento, submetido ao controle da experiência –, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito mais de perto e para o qual, talvez, possamos encontrar alguma resposta que seria a fratura da estética classicista, a partir do filósofo Jean-Jacques Rousseau.

♣ ♣ ♣

Ressalta-se que, embora não havendo uma confrontação de *hibridismos de gêneros*[161] entre 'filosofia e literatura' ou 'filosofia e arte' para os homens da República das letras, mesmo porque se concorda plenamente com Benedito Nunes[162], que o interesse da filosofia pelas artes, pela literatura, enquanto meios de conhecimento, somente prosperou após Emmanuel Kant, principalmente, com os chamados neokantianos, momento esse denominado de Romantismo, em que já se concebia uma ligação entre o poético e o filosófico. Ademais, a Estética somente tendo se configurado integralmente na primeira parte da *Crítica do Juízo* (1790), de Kant, mesmo tendo sido o intelectual Alexander Baumgarten[163], que pela primeira vez, associou os conceitos de

---

[160] D'Alembert, Jean Le Rond. ***Discours préliminaire de l'Encyclopédie***. *Oeuvre complètes*. Vol I. Paris, 1964. p. 131.
[161] Expressão utilizada pelo Professor Benedito Nunes ao se referir a oscilação que há entre filosofia e literatura em algumas obras que são consideradas de filosofia e outras, de literatura, após Kant.
[162] NUNES, Benedito. **Filosofia e poesia**, op. cit., p. 13-22.
[163] Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762) funda a disciplina **Estética**, com a publicação *Estética ou Teoria das Artes Liberais* em 1750. Usou pela primeira vez a palavra estética em 1735. O termo *aisthesis*, em grego, que derivou a palavra estética já existia, significando o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade. (BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução: Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.).

Estética e Beleza, porém, este ainda manteve o conceito de poesia no estatuto de inferioridade. A descontinuidade entre filosofia e literatura, Bento Prado assinala na mesma linha do Benedito Nunes, no que se refere à configuração dada pela filosofia de Kant, por um lado, "culminação da *Aufklärung*", de outro, "consciência" da transformação da "relação da filosofia com os outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e da leitura."[164]

Destarte, parece que já não basta apenas constatar que a estética foi condenada a separar a noção do belo do conhecimento dos belos objetos. Numa etapa mais profunda, remontando alguns fatos dessa discussão, talvez, caberia questionar novamente, sobre: Que motivo teria despertado a própria curiosidade do **filósofo** em presença da **beleza**? Remontar essa questão é imprescindível nesse trabalho, pois Jean-Jacques Rousseau, um *'homem de letras'*, que também respeita as fronteiras entre *filosofia* e *poesia*, que torna *possível*, igualmente aos seus contemporâneos, o *diálogo* entre filosofia e arte, constrói uma dura crítica às artes, a partir de argumentos bastante consistentes na civilizada Paris do século XVIII, retomando profundas reflexões de Platão sobre os efeitos negativos que a arte da representação teatral poderá ocasionar na sua também, "República ideal" de Genebra. Segundo Franklin de Matos, a argumentação desse poderoso libelo: *Carta a d'Alembert* (1756), "constituiu um dos acontecimentos mais importantes do século XVIII; além de ter ocasionado a ruptura definitiva de Rousseau com os *philosophes*."[165]

O teatro é um poderoso veículo de comunicação e grande influência junto ao público; vários intelectuais passam a dominar esse instrumento eficaz na propagação de ideias, somando-se a isto, a influência exercida pelos filósofos, mas também, o teatro é um objeto de inflamadas disputas no século XVIII, contudo, **o nervo da querela** ocorrida nesse período corresponde a questão da ***função pedagógica do teatro***, que envereda pelo campo da filosofia, pois, acaba dividindo autores que estão envolvidos, de uma forma ou de outra, no mesmo empreendimento que foi a *Enciclopédia*. Franklin de Matos lembra que Voltaire "foi o grande representante do teatro clássico francês do século anterior. E tinha Corneille, Racine e Molière as suas grandes expressões. Ele foi o defensor no século XVIII da poética clássica francesa, que havia sido codificada de

[164] PRADO JUNIOR, Bento. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**, op. cit., p. 11.
[165] MATOS, Franklin de. Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII**, op. cit., ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP.

uma vez por Boileau (1674), na sua conhecida *Arte Poética*."[166] Inclusive, Cassirer observa que "antes de Rousseau, a sensibilidade original parecia quase completamente esgotada na França"[167]; isso se deu, principalmente, pela "*Art poétique* de Boileau", continua Cassirer, "que procurou separar cuidadosamente todos os gêneros isolados da poesia, a tragédia, a comédia, a fábula, o poema didático, o epigrama, e estabelecer cada um deles suas próprias leis"[168]; sem contar que, "a estética parecia tirar suas conclusões dessa evolução somente quando considerava a forma poética cada vez mais como um mero adorno externo, como um apêndice casual que antes inibia que incentivava a verdade artística da representação."[169]

Destarte, Voltaire considerava que "a arte era uma imitação da natureza", mas ressalta-se, não era imitação de qualquer natureza, "da natureza mesquinha"; conforme Franklin de Matos, "a arte era a imitação da natureza, contanto que se acrescentasse a imitação da *Bela Natureza*"; demonstrando perfeitamente o que o "Patriarca das Luzes" pensava da tragédia, "era uma imitação de ações elevadas, feitas com decoro em unidades de tom, com vistas a provocar o terror e a piedade no espectador, sendo muito teatral é que a tragédia poderia provocar esse sentimento no espectador. A tragédia para Voltaire deveria ser escrita em verso alexandrino, verso de doze sílabas."[170] Dessa forma, "na tragédia clássica francesa", a realidade é posta entre

---

[166] MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**. (*Curso Livre de Humanidades* – Dvd.). São Paulo: Abril Cultural, 2006. Franklin de Matos ressalta que Voltaire foi considerado "o maior dramaturgo francês do século XVIII. Durante sessenta anos, mais precisamente de 1718 quando estreou a sua primeira peça de teatro *Édipo*, até 1778 quando foi representada a última, *Irene*. Após ter passado muito tempo exilado, fora da França, quando voltou para Paris foi aclamado pelo seu público no palco da *Comedie Française*. Nesse período de sessenta anos Voltaire dominou soberanamente a cena trágica francesa." O autor também destaca que, "uma das grandes paixões [de Voltaire], sem dúvida era o teatro, era um completo homem de teatro, gostava tanto da cena que reservava para si um papel de ator, mesmo nas peças que ele compunha. E a maneira como o ator Voltaire representava, segundo testemunhos contemporâneos, mostrava o que ele pensava, pois, quando representava, declamava, fazendo questão de acentuar os efeitos." (Id.).

[167] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***, op. cit., p. 104.

[168] Id.

[169] Id. Cassirer ressalta que para espíritos como "Fontenelle e La Motte-Houdar, a estética se transforma em exaltação da prosa porque só ela alcança a mais elevada clareza de expressão e de ideias, que evita o aspecto indeterminado e metafórico da expressão a fim de deixar falar somente a própria coisa em sua simples 'naturalidade'. Só para se ter uma ideia, na "tradução da *Ilíada*, La Motte tentou relacionar o próprio Homero a essa medida de *'naturalidade'* à forma da prosa até mesmo a tragédia e a ode a fim de livrá-las assim do seu excesso equivocado, do aspecto figurativo e alegórico e das *'figures audacieuses'*." (Id.).

[170] Op. cit., MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**. Franklin de Matos destaca que, para Voltaire, Racine (1639-1699) havia realizado com a maior perfeição a tragédia, e Shakespeare só demonstrava com as suas tragédias o desconhecimento completo em relação às regras desse gênero. Shakespeare afrontava as conveniências que deviam ser apontadas no palco com as suas cenas brutais, cheias de sangue. Na tragédia clássica francesa, as tragédias brutais, as cenas de violência não são mostradas para o espectador, simplesmente são contadas, relatadas para o espectador. Mas Shakespeare, costumava tingir de sangue o

paredes, ou seja, contrariamente a Diderot[171] (que discordava de Voltaire, embora isto não viesse à tona); – contestava que a cena francesa clássica ainda tivesse poder para aperfeiçoar os homens, julgando, dessa maneira, que o teatro clássico francês já havia se esgotado, pois, não preenchia a sensibilidade do homem moderno, e não dava mais conta dos novos problemas, assim, acabou vinculando o *"drama"*, mesmo não utilizando esse termo –; e também, a Rousseau, "que, para alguns autores, os dois filósofos antecipam a sensibilidade romântica do século XIX"[172], com isto, fica evidente que "Voltaire se faz defensor da manutenção da ***poética*** e do **teatro clássico francês**, que para o mesmo é absolutamente necessário observar a **rigidez** da teoria dos gêneros da poética clássica, quer dizer, cada gênero ocupa o lugar assinalado por regras bem precisas que decorrem da sua essência."[173]

Jean-Jacques divergia desses filósofos, desqualificando a "tragédia" e o "drama", além da "comédia", duvida que o teatro seja capaz de fornecer algum tipo de instrução, pois o teatro moderno era uma *cena privatizada*, que, ao invés de juntar os homens, acabava separando-os. Ademais, o teatro não tem nenhum compromisso com a moralidade dos homens, pois, "o teatro é antes de qualquer coisa, uma diversão"; conforme o filósofo, "lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; e se é verdade que o homem

---

seu palco. *'Shakespeare'*, dizia Voltaire, *'confundia ilegitimamente os tons numa peça, ou numa mesma cena, ele passava de maneira ilegítima do riso às lágrimas. Ele misturava o riso às lágrimas. Ele misturava o alto com o baixo.'* Numa tragédia como *Hamlet* ele colocava em cena um coveiro exumando uma ossada, isso para alguém que acredita no 'cogito' da **tragédia clássica francesa** era um absurdo, era uma monstruosidade. Então, para Voltaire, as ações baixas, o espetáculo do erro grosseiro que provoca o riso franco no espectador, as ações baixas, elas tem seu lugar próprio que é a comédia. As ações baixas não podem aparecer numa tragédia. Destarte, a tragédia, desde a definição dada por Aristóteles na *Poética* é uma imitação de ações elevadas. (...) Bom, é bem verdade que, como dramaturgo, Voltaire nem sempre se ateve rigidamente a essa concepção verbal da tragédia, mas, Voltaire do ponto de vista formal não acrescenta nada à forma raciniana da tragédia. O máximo que ele faz é renovar o conteúdo da tragédia raciniana, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. (Id.). Num outro texto, Franklin de Matos ainda enfatiza que, "Voltaire não quer inovar. Ele é um autor clássico, não é um moderno. Que continuar com Racine; o máximo que ele quer é modificar o seu conteúdo." (MATOS, Franklin de. Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração: Sobre a querela do teatro**, ministrado no dia 23.09.2009, FFLCH-USP.).

[171] Sobre isso, Marvin Carlson destaca: "Diderot começou a desenvolver seu novo interesse: **a dramaturgia**. Produziu duas obras de notável originalidade acompanhadas de ensaios sumamente significativos, *Le fils naturel* [*O filho natural*] (1757) e *Le père de famille* [*O pai de família*] (1758), que sugerem reformas no teatro muito mais revolucionárias do que qualquer uma das trombetadas por Voltaire. Diderot considerava as suas reformas, uma vez articuladas, tão evidentemente necessárias que deveriam alcançar aceitação imediata, mas o antagonismo provocado pela controvérsia em torno da *Encyclopédie* e do **ensaio de Rousseau** tornou esse sonho uma vã quimera. O impacto último de suas ideias foi enorme, mas o efeito imediato sobre o teatro e o drama de sua própria época revelou-se insignificante." (CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP1997. p. 147.).

[172] Op. cit., MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**.

[173] Id.

precisa de entretenimento, V. Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso"[174], além do mais, o teatro não tem compromisso com a **virtude**[175], mas com as *paixões dos homens*. "A cena teatral" sustenta Rousseau, "é um quadro das paixões do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do seu público."[176]

Assim, quando d'Alembert publica o verbete *Genebra* no VII volume da *Enciclopédia*, enaltece o governo dessa república, tece excelentes comentários, tentando não esquecer nada para agradar seus cidadãos, além de algumas observações sobre as crenças religiosas desse local, que de modo algum estavam em plena concordância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais, no entanto, sua escrita esconde surpresas ao se manifestar a respeito do teatro, afirmava que Genebra se equivocara ao proscrever o teatro para proteger a juventude, pois, assinala a importância da implantação do teatro nessa cidade, lembrando a deferência desse instrumento que é o teatro, no aperfeiçoamento do **gosto** e nos **costumes** dos povos. E, ao exortar os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação do teatro na república, pois, assinalava que "era uma decisão que vinha desde o século XVI, onde Calvino redigira a Constituição de Genebra, e tivera o cuidado de proibir a entrada daquilo que chamaram

---

[174] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* V**. ***Lettre a d'Alembert.*** Paris: Pléiade, Gallimard, 1995. p. 15. [Referência brasileira: **Carta a d'Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p. 39.].

[175] Rousseau ao analisar a **virtude**, retoma o conceito nos mesmos moldes que o filósofo Montesquieu aborda em sua obra, ***O Espírito das Leis***, como ***amor da pátria***, para ilustrar a relação da virtude e do Estado virtuoso, enquanto partes que se completam: "A virtude, numa república, é uma coisa muito simples: é o **amor pela república**; é um **sentimento** e não uma série de conhecimentos. O último homem do Estado pode possuir este sentimento, assim como o primeiro. (...) O amor à pátria nos dá a bondade dos costumes, e bondade dos costumes nos leva ao **amor à pátria**. Quanto menos conseguimos satisfazer nossas paixões particulares, mais nos entregamos às gerais." (MOSTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Parte I, Livro V, cap. III**. In: **O espírito das Leis**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993. p. 54.). Mostrando, dessa forma, que a virtude só pode ser possível no acontecimento de identificação entre indivíduos e Estado, ou seja, **no amor legítimo à pátria**, sem a satisfação de meras vontades individuais, no entanto, a partir das vontades gerais. Sendo desse modo, os sentimentos e as necessidades legitimadas por leis e instituições sociais fortes. Conforme Montesquieu: "o amor à igualdade e à frugalidade são extremamente estimulados pelas próprias igualdade e frugalidade (...) Logo, é uma máxima verdadeira aquela que diz que, para que se ame a igualdade e a frugalidade numa república, é preciso que as leis as tenham estabelecido. (Ibid., Parte I, Livro V, capítulo IV, p. 55.). Nesse sentido, a *Carta à d'Alembert* acaba integrando a **questão do teatro** a essa perspectiva, conforme Franklin de Matos, "pega o caso particular do **teatro** e tenta provar que o teatro é estranho à **virtude**, é estranho **ao amor à pátria e da igualdade** e que não se deve unir ao teatro uma missão pedagógica", ademais, "o teatro sempre foi o que é, o teatro grego não é o teatro moderno, entretanto os filósofos na sua mania de versatilidade costumam não levar em conta esses costumes." (MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**. (*Curso Livre de Humanidades* – dvd.). São Paulo: Abril Cultural, 2006.). Portanto, a *Carta à d'Alembert*, torna-se uma grande justificativa do patriotismo de Rousseau, um evidente elogio à sua pátria, aos costumes e a constituição de Genebra.

[176] **Carta à d'Alembert**, op. cit., p. 41.

no século XVIII de Teatro de Comédia em Genebra", é percebido, nessa sugestão, um tom político, à medida que é solicitado que a estrutura política da república fosse modificada, suas leis revogadas, pelo fato de ser constatado que as autoridades observavam na implantação da comédia, um perigo em relação à corrupção da juventude; d'Alembert, então sugere que sejam postas leis fortes para conter os comediantes e os possíveis exageros que aí ocorressem, assim, mediante uma comissão proposta por autoridades de Genebra, e em conformidade com seus usos e costumes, pois, "se os atores eram frequentemente imorais, dizia d'Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda Europa"[177]; essa República poderia ter a melhor companhia de teatro, contribuindo para a reabilitação do ofício dos comediantes.

> Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimentos muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas. Uma outra consideração, digna de uma República tão sábia e tão esclarecida, deveria talvez levá-la a permitir os espetáculos. (...) A estada nessa cidade, que muitos franceses consideram triste pela privação dos espetáculos, tornar-se-ia então a morada dos prazeres honestos, assim como a da filosofia e da liberdade.[178]

É dessa maneira, que Jean-Jacques viu-se instigado a replicar a semelhante proposta, *"eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar"*[179]; e, se levantou em 1758, para escrever a *"Carta a d'Alembert sobre os espetáculos"*, demonstrando de imediato, na própria carta, que, apesar da sua ligação com a *Enciclopédia*, "que escrevi artigos para ela, que meu nome se encontra entre os dos autores", contudo, não pode silenciar sobre o conteúdo desse verbete, pois, afirma o filósofo, "preciso repudiar o que não aprovo, para que não me atribuam sentimentos que

[177] CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**, op. cit., p. 146.
[178] D'ALEMBERT, Jean Le Rond. **Genebra**. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p. 153-154.
[179] **Carta a d'Alembert**, p. 29.

me são estranhos."[180] Assim, surge um dos mais terríveis panfletos escritos sobre o teatro, e, de certa forma, um prolongamento de seu texto inaugural, *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, que foi o escrito que celebrizou Rousseau, publicado oito anos antes, em 1750, onde o filósofo já atacava a "mitologia das Luzes", conforme Franklin de Matos, "no seu mais caro postulado, porque nesse texto Rousseau havia negado que o progresso do conhecimento e da técnica, tal como ele vinha desde os princípios da humanidade tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem."[181] Marvin Carlson enfatiza que, essa obra "lançou Rousseau no papel de um Platão moderno defendendo uma república calvinista contra a corrupção. De fato, num ensaio acrescentado, *De l'imitation théâtrale* [*Da imitação teatral*][182] , Rousseau apela diretamente a Platão, desenvolvendo comentários tirados do segundo livro das *Leis* e décimo da *República*."[183] O genebrino, na fileira do iluminismo, e com a sua conhecida radicalidade, levanta-se contra as afirmações de d'Alembert, além disso, presumindo o envolvimento de Voltaire em tal empresa[184], resolve se manifestar a partir da especificidade da questão: *sobre a negatividade da implantação do teatro na República de Genebra*, em contraposição a Paris, manifestando uma dura crítica a expressão artística dos espetáculos teatrais. "A *Carta* é, ela própria, um longo ensaio, explorando uma esfera tão ampla dos interesses de Rousseau, que foi chamada de sua própria enciclopédia. No entanto, o teatro serve como tema unificador, especialmente no tocante aos seus efeitos sobre as plateias."[185] Está dividida em dois grandes momentos, o primeiro, do ponto de vista do conteúdo da peças do teatro, a *representação*, e, o segundo, analisa os efeitos do teatro por meio das *cenas*; há, sem dúvida, muitos

[180] Ibid., p. 29-30.
[181] Op. cit., MATOS, Franklin. **A filosofia no palco**.
[182] A negatividade da ***mimesis* teatral** tratada por Rousseau nessa *Carta*, também chamada de ***Carta Sobre os Espetáculos***, recebeu um tratamento pormenorizado num pequeno texto *De l'imitation théatrale*, composto no mesmo período, porém, não se sabe por quais razões, o autor acabou não incluindo ao libelo; mas, o interessante, é que Jean-Jacques além de acompanhar e remontar a condenação de Platão aos poetas, no livro X da *República* (595a-608b), explica e justifica a crítica platônica à *mimesis*, sem deixar de incluir alguns outros pontos, como uma espécie de atualização à sua negatividade mimética à cena teatral do século XVIII. (ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC V. De l'imitation théâtrale***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995. p. 1195-1211.).
[183] CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**, op. cit., p. 146.
[184] Franklin de Matos lembra que Jean-Jacques, com a sua imaginação dramática, certamente visualizou Voltaire à frente de um batalhão de comediantes prontos a invadir Genebra e a dissolver de vez a Constituição genebrina, pois este, havia se instalado nos arredores de Genebra e vinha tentando burlar as leis que impediam a implantação do teatro nesta cidade. (Op. cit., MATOS, Franklin. **A filosofia no palco**.).
[185] CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**, op. cit., p. 146.

pormenores dentro da *Carta*, mas nem por isso, menos importantes; contudo, o interessante de se observar nessa *Primeira parte* do trabalho, é que na realização dessa simbólica retomada da questão da *mímesis*, Jean-Jacques ressalta como a imitação dos costumes colaborou na ***corrupção do gosto*** observada nos "progressos sofridos" pelo homem dentro de uma perspectiva do declínio; o filósofo contrapõe natureza à cultura, sugerindo que se consulte a natureza na recusa à imitação dos costumes dessa sociedade, necessariamente corrompida.

Segundo Franklin de Matos, o que Jean-Jacques estava querendo dizer para o público ilustrado, com a sua negativa a imitação teatral, era "que o teatro não tem poder algum de mudar os costumes, pelo menos de transformar maus costumes em bons. O teatro, na *Carta a d'Alembert*, é bem capaz da proeza oposta, ou seja, de mudar bons costumes em maus. E é por causa disso mesmo que Rousseau se opõe à introdução do teatro aristocrático francês na sua pátria."[186] Não se pode, simplesmente falar de divertimentos públicos, perguntando " se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos, é fazer uma pergunta vaga demais", diz Rousseau, "é examinar uma relação antes de ter determinado os termos"[187]; para a república de Genebra, o filósofo não observa que o teatro traga algum benefício, bem ao contrário, muito prejuízo, e acrescenta:

> Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar.[188]

Ainda com Franklin de Matos, conforme observação a respeito do que um grande estudioso da *Carta a d'Alembert* diz, "o teatro para Rousseau vale o que vale o seu público." Ademais, a cena francesa é o retrato do seu púbico corrompido em Paris, portanto, não há razão alguma para trazê-la a Genebra, que tem no seu próprio povo, seu próprio governo, aliás, Genebra é uma República e não uma monarquia como a França do século XVIII. Ademais, *'se não existe perigo de corrupção'*, pergunta Rousseau,

---

[186] Op. cit., MATOS, Franklin. **A filosofia no palco**.
[187] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 40.
[188] Id.

'por que d'Alembert sugere que se use uma regulação sábia?' Marvin Carlson observa, "Genebra já tem a única regulação segura: a proibição total dos atores. Se a proibição fosse relaxada, uma regulação menor seria difícil de passar ou de se impor. A vida social da cidade, ora consistindo em prazeres simples, inocentes e virtuosos entre amigos íntimos e família, seria desintegrada por tão atraente entretenimento."[189] Dessa maneira, Genebra tem ainda os seus próprios espetáculos. "É por essa razão que a *Carta a d'Alembert* termina fazendo um elogio rigoroso das **festas cívicas** genebrinas. Onde o povo inteiro, é, diz Rousseau, 'ator e espectador', e, ao mesmo tempo 'o próprio espetáculo'. São estes os espetáculos que convém a uma República."[190] Marvin Carlson ainda destaca que "se algum teatro deve ser introduzido em Genebra, deve ser o teatro adequado a uma pequena república ainda perto da natureza e da virtude natural – espetáculos ao ar livre como dança, ginástica e celebração inocente por toda a população. Nessas sugestões finais, os líderes da Revolução Francesa encontraram a inspiração para os seus grandes festivais."[191] E, no final da *Carta*, Rousseau dirige um apelo aos genebrinos, com imagens que sugerem uma analogia entre o teatro francês e a prisão:

> Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convêm mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que tem tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamo-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não povos felizes, não são estas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade.[192]

---

[189] CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**, op. cit., p.147.

[190] Ibid., p. 145-146. Conforme destaque de Paul Arbousse-Bastide, "as observações de Rousseau sobre as formas de espetáculo que convém a uma república, apesar de sumárias, apresentam algum interesse", pois, "data de Rousseau a noção de **arte popular**, retomada nos séculos XIX e XX.", além da alusão de que madame de Stäel não se enganou a esse respeito: *'nunca Rousseau escreveu com tanta dignidade; o amor à pátria, o entusiasmo pela liberdade, o apegamento à moral guiam e animam seu pensamento. A causa sustentada por ele, sobretudo quando aplicada a Genebra, é perfeitamente justa; todo o espírito que por vezes dedica a sustentar um paradoxo, é consagrado nesta obra a apoiar a verdade'*. Assim, Bastide conclui que "A *Carta à d'Alembert* consagra a ruptura com a *Enciclopédia*. Não apenas uma obra circunstancial, mas coloca um verdadeiro problema – o da arte popular, adentrando um novo campo, a alma do espectador. (ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. **Introdução e notas**. In: Jean-Jacques Rousseau: Obras I - políticas. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo1958. p. 331.).

[191] Ibid., p. 147.

[192] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 128.

Dessa forma, Jean-Jacques pensa sobre a atividade artística em termos de sua conceituação e da função e utilidade que é atribuída pela sociedade setecentista, e, é por essa via, que elabora uma das maiores críticas a ideia de imitação no cenário do Iluminismo.

> Assim, não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar. Um autor que quisesse enfrentar o gosto geral logo escreveria só para si mesmo. Quando Molière corrigiu o teatro cômico, atacou as modas, os ridículos; mas nem por isso chocou o gosto público; ele obedeceu e desenvolveu, como foi o caso também de Corneille, por seu lado. Era o antigo teatro que começava a chocar esse gosto, porque, num século que se tornara mais polido, o teatro conservava sua grosseria primitiva. Assim, tendo o gosto geral mudado desde esses dois autores, se suas obras-primas ainda estivessem por estrear, infalivelmente fracassariam hoje. Por mais que os conhecedores continuem a admirá-las, se o público ainda as admira, é mais por vergonha de se desdizer do que pó um verdadeiro sentimento de suas belezas.[193]

Destarte, o filósofo explicita que uma *'boa peça'* só não choca os costumes do seu tempo, e explica que, ao dizer "gosto ou os costume indiferentemente", mesmo podendo ser coisas diferentes, mas, "elas têm sempre uma origem comum e padecem as mesmas revoluções. O que não significa que o bom gosto e as boas maneiras sempre reinem ao mesmo tempo", ao certo é que, o "estado do gosto corresponde sempre a certo estado dos costumes, o que é incontestável."[194] Assim, o filósofo Jean-Jacques insiste que se quiser aprender a amar a virtude e a odiar o vício, "os melhores mestres são a razão e a natureza", e quanto a isso, o teatro não seria necessário para ensinar, mesmo sendo capaz de fazê-lo; nesse sentido, o teatro vale apenas como uma *'pedra de toque'*, pois, pode-se fazer o diagnóstico da decadência das sociedades por meio dessa atividade artificial. Afinal, 'o teatro é imoral por ser artificial', igualmente a civilização, de que é uma forma rebuscada, corrompe e falseia nossa consciência; por isso o teatro serve a Paris, em que pode ser administrado quando a gravidade do mal já é intolerável, e em tais casos, serve para impedir que os maus costumes degenerem em desordem, mas não para Genebra, que Jean-Jacques ainda acredita mais próxima das sociedades naturais e os espetáculos somente transformariam os bons costumes em maus. Daí a condenação da imitação teatral em tal contexto, ou seja, distingue as funções úteis dessa arte, do papel pernicioso que poderá ter a partir de suas circunstâncias. Bastide então infere, que essa análise de Rousseau, não deixa de ser um diagnóstico, pois, "é uma

[193] Ibid., p. 42.
[194] Ibid., nota, p. 139.

maneira de distinguir o requinte cultural e a decadência moral em que mergulham a França e d'Alembert, da sonhada pureza que embora já simplesmente relativa, Rousseau quer reservar para Genebra e para si próprio."[195]

Então, Salinas Fortes nos alerta que, "a leitura atenta" da *Carta a d'Alembert*, "basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura política dos espetáculos que subordina uma '**poética'** no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política."[196] Acrescenta também que somente um leitor "superficial" ou de "má-fé" enxergará nessa obra apenas a atitude moralista de alguém que repudia os espetáculos e contra os '*philosophes'*. "Leitura insustentável, como já mostraram comentadores categorizados. Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista."[197]

Portanto, ao se refletir sobre isso, e antes de se percorrer mais outros argumentos sustentados por Rousseau, (algo se fará somente na *Terceira Parte* desse trabalho), permite-se fazer um "breviário da estética" (usando o termo do Benedetto Croce), de forma retrospectiva, pois, percebe-se que, embora na origem da filosofia, ela se manifeste em formas literárias, como o *Poema* de Parmênides, os aforismos de Heráclito ou mesmo, os *Diálogos* platônicos, durante os séculos clássicos, nem sempre as teorizações concordaram na definição e na justificação dos preceitos da arte literária. E de várias discordâncias, as mais frequentes se deram no campo do conceito de **verdade**. Trazendo aqui para o nosso foco, que é a **escrita**, mais precisamente, a **arte literária**. Pergunta-se: Que verdade a arte literária deve expressar? A verdade das ideias abstratas ou a verdade da fantasia? A verdade das coisas sensíveis e da experiência daquele que escreve? Por fim, a arte deve, de fato, expressar a verdade? Os diversos posicionamentos acabaram não permitindo um acordo, no entanto encaminharam os teóricos a se aterem mais no "conteúdo" da arte literária do que na sua "forma".

Partindo da Grécia clássica, como o berço da reflexão filosófica ocidental, verifica-se que, entre os gregos, a arte, as indagações sobre a virtude e sobre o *logos* ocupam as áreas principais de reflexão. Ultrapassando uma etapa descritiva, nota-se

[195] ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. **Introdução e notas**. In: Jean-Jacques Rousseau: Obras I – políticas, op. cit., p. 332.
[196]SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau**. São Paulo: Discurso, nº 10, 1979. p. 80.
[197] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso**. São Paulo: Discurso, nº 17, 1988. p. 16.

ainda que elas não se dispõem em uma mesma linha, mas, ao contrário, se acham hierarquizadas. A reflexão sobre o *logos* tem a primazia, sendo o germe da metafísica. Porém, o *logos*, não se revela sozinho, capaz de dar conta da arte, isto é, de captar seu lugar entre os objetos feitos pelo homem. Encarada do ponto de vista da razão, a arte se revelava um mistério. Daí o culto órfico que era dedicado a arte; e as palavras, com que, no *Íon*[198], Platão utilizava, na tentativa de definição da essência da arte literária, enquanto inspiração divina dos poetas. Conforme observa Benedito Nunes, "exaltando o vate, beneficiado, enquanto possesso, pela assistência divina que lhe permitiria alcançar a mais alta verdade."[199] Citando Platão:

> De igual maneira também a Musa, por ela mesma, faz inspirados; e através deles, outros se deixando arrebatar, forma-se uma cadeia. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, recitam esses belos poemas não graças a uma arte, mas por estarem inspirados pela divindade e possuídos por ela. Da mesma forma o fazem também os poetas líricos, os bons [534a]; (...) e falam verdade. Pois o poeta é coisa ligeira e alada, e sagrada; e incapaz de criar, antes de se tornar inspirado pela divindade e de ficar fora de si e com o juízo ainda não habitando nele [534b]; (...) Por isso, a divindade, tirando o juízo deles usa-os como servidores, e também se serve dos oráculos e dos adivinhos inspirados a fim de que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles que falam essas coisas tão dignas de valor, pois que não lhes assiste o juízo, mas é a própria divindade que fala e se manifesta a nós através deles [534d].[200]

Porém, a questão cognoscitiva da arte enquanto possibilidade de conhecimento, ou seja, como forma de se alcançar verdades, parece ter sido iniciada com a famosa polêmica da expulsão dos poetas da *polis* ideal, relatada no livro X, da *República*, nesse sentido, dando à filosofia a sua primeira identidade. Segundo Platão[201], as artes, e entre estas a arte literária, consistem na imitação (mímesis) da realidade. O

---

[198] Na obra ***Íon: Sobre a inspiração poética***, ocorre algo bastante interessante e belo; Platão se refere à arte, numa perspectiva diferente de como ele se põe na *República*, pois, faz parte de um diálogo do período de sua juventude, ainda distante da formulação mais densa da chamada "teoria das ideias", exposta e desdobrada somente em obras posteriores. O filósofo, por meio da figura de Sócrates, responsável por conduzir a conversa com o interlocutor (Íon), como de praxe, nos diálogos platônicos, busca a explicação do ponto de vista da razão para esse mistério que era arte, por meio da tentativa de defini-la a partir da inspiração divina. (PLATÃO. **Íon: sobre a inspiração poética**. Tradução: Henrique Graciano **Murachco**. In: Educ. e Filos., Uberlândia, MG, jan./dez. 1991, p. 102-103.).

[199] NUNES, Benedito. **Filosofia e literatura**. In: **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora ática, 1993. p. 192.

[200] PLATÃO. **Íon: sobre a inspiração poética**, op. cit., p. 102-103.

[201] No livro X, da *República*, a velha polêmica entre Poesia e Filosofia é retomada a partir da expulsão dos poetas (*mimetes*), da República. A alegação consistiria de que não caberiam autores de "discursos mentirosos", "fantasiosos", "ilusórios", das representações poéticas, consideradas simulacros, pois, igualmente ao pintor, o poeta imita a aparência, encontrando-se a "três graus abaixo da verdade" [599d]. (Platão. **A República**. Livro X. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 449-497.).

artista é o homem que cria uma supra-realidade, uma imagem da realidade, imagem esta que é uma realidade ou uma verdade intermediária entre os dois mundos.

Contudo, mesmo com essa oposição, já na filosofia clássica grega entre o *lógos* e a arte se intercala a indagação da virtude, através do ramo competente, a ética mostra-se apta a 'humanizar' a arte, isto é, a torná-la integrada aos valores comunitários, declarados, endossados, corrigidos ou justificados pelos filósofos. O critério do bem captura e ordena, portanto, o critério do belo. O belo, que não realiza o ideal ético, não passa de um belo inferior enquanto resumido ao prazer dos sentidos. Dessa maneira, o belo que ameaçava a onipotência do *logos*, era sujeito à utilidade da perfeição ética e, assim, 'humanizado'.

Por conseguinte, de acordo com a interpretação exposta, é, pois, incompleto dizer-se que a beleza (estética), nasce de um ato de **curiosidade** do filósofo. Isso só será verdade se se compreender que não se trata de uma curiosidade desinteressada. **O filósofo se interessou pela arte** para saber declarar a sua natureza, para que, em seguida, a **domasse**, pondo-a a serviço da comunidade, e a **musa** apreciou ser estudada. Esse tipo de interesse não seria danoso se o interesse declarado não fosse o de uma comunidade em particular, a do próprio **filósofo**, contra os das outras, identificadas com os '**bárbaros'**. Mas a metafísica defendia seu irmão esteta da acusação, dizendo-se *ciência das causas últimas e universais*. As afirmações estéticas deveriam, pois ter validade universal. Essa defesa, na verdade, melhor mascarava o papel do filósofo de, através das dimensões da ética, da política e da estética, confundir os valores particulares da comunidade eleita com os da humanidade.

Uma diferença, entretanto, há de ser notada e ressaltada entre as linhagens formadas de um lado por Platão e, em seguida, Aristóteles, do outro. Em relação à primeira, as palavras escritas acima se ajustam de imediato. Pois em Platão, a estética se acomoda à ética. Já Aristóteles, ainda em meio ao problema da essência da arte literária, nesse sentido, com mais clareza, investiga essa possibilidade no início da *Poética*: "A epopeia e a tragédia, como também a comédia e o ditirambo, e em grande parte a música de flauta e de cítara, são, de modo geral –, mímesis [isto é, imitação]."[202] Porém, após a explicação do processo de imitação das outras artes, esse conceito deu um grande passo na especulação da essência da arte literária, pois, mesmo tendo assinalado a natureza imitativa das artes, a literatura foi identificada com as demais artes, uma vez

[202] ARISTÓTELES. **Poética**. Cap. I, op. cit., p. 37.

que também realiza o processo mimético, mas, foi estabelecido o critério para se distinguir a obra de ciência e de história, da obra literária, esta como sendo a mais próxima da verdade, posto que trata do universal e não de um caso particular. Na *Poética*, bem se diz que a verossimilhança, não se confunde com a imitação do sucedido, com a *História*, pois a *Poesia* diz respeito ao que se chamaria de verdade do possível. Citando Aristóteles:

> Segundo o que foi dito se aprende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspecção do que história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar de coisas universais significa atribuir a alguém ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aqui que Alcebíades fez, ou aquilo que fizeram a ele.[203]

Com isso, sem dúvida, Aristóteles reconhecia ao artista, direitos que eram negados pela filosofia platônica, principalmente no livro X da *República*. Tendo aí o seu mérito com essa mudança, contudo, fará descobrir outra propriedade da estética: o juízo de verossimilhança é sempre dependente de um receptor, que afirmará ou negará verossimilhanças à obra, de acordo com as possibilidades fornecidas por seu código social. O que vale dizer, o reconhecimento da obra é sempre dependente do juízo que a comunidade permite que se profira.

Onde se conclui que o juízo estético é sempre fundado em uma leitura dos valores do receptor, os quais, por efeito de deslocamento, se tomam como leitura da obra. Indiretamente, pois, Aristóteles confessava a incapacidade da estética dar conta de seu pretenso objeto.

Embora a crítica reconheça a importância da contribuição desses filósofos, nesse campo, suas teorias levaram alguns outros teóricos a se voltarem de forma mais enfática, a discutir sobre a essência da arte literária. Assim, de maneira bastante sintética, e apenas a título de ilustrar essas manifestações, pois, aqui não se objetiva desenvolvê-las, numa brevíssima digressão: Plotino levantou o problema do Belo na imitação artística; Filóstrato procurou identificar a mímesis com a fantasia; Longino

[203] Ibid., Cap. IX., p. 47.

retomou a teoria platônica do "êxtase", do "transporte artístico"; na Idade Média, mesmo havendo um certo afastamento, mas, se discutiu, ao lado do problema do Belo, o problema das Verdades morais e religiosas do conteúdo da obra literária; Santo Tomás de Aquino definiu a arte literária não como técnica ou artifício de expressão, mas como uma forma de conhecimento da realidade; no Renascimento, essas questões aparecem com vigor, sobretudo os italianos, Fracastoro, Castelvetro, Patrizzi, voltaram a discutir as teorias da mímesis; nesse sentido, o Humanismo renascentista, acaba representando uma fratura com a tradição filosófica medieval, que era caracterizada por uma estrutura um tanto racionalista e bastante preocupada com o problema do ser; utilizando o *conceito* como modo de aproximação do ser, por sua vez, ocasionando um discurso do saber ontológico correspondente à linguagem lógica.

Diferentemente, os humanistas sustentaram outra via de acesso ao *ser*, por meio da linguagem, aceitando, dessa forma, a multiplicidade de significações das palavras para as especificidades das situações, de acordo com a própria historicidade do mundo humano; com isso, tanto a *metáfora* quanto a *intuição* acabam adquirindo prioridade, consecutivamente, sobre o conceito e a argumentação. Essa outra forma de concepção da linguagem, também, do conhecimento e do *ser*, que o humanismo indicou, coloca a *engenhosidade*, enquanto faculdade inventiva ou criadora do homem, no lugar da razão, permitindo a criação de novos mundos e novos significados, em pleno acordo com as necessidades históricas. Também, no humanismo renascentista, há uma revalorização da retórica e do mito, talvez fruto da primazia atribuída à imagem e à metáfora enquanto representantes do devir do *ser*, que não pode simplesmente ser apreendido pela abstração da linguagem racional.

No século XVII, de acordo com a ordem clássica, os discursos pregam autonomia, método e fidelidade às essências, ou seja, há um certo respeito às fronteiras, pois, há um tom, uma forma, para cada gênero literário. Um exemplo significante desse momento é um *excerto* da obra *Diálogo sobre a pluralidade dos mundos* (1686), do filósofo Bernard de Bovier de Fontenelle, sobre uma *Lição de astronomia num parque* a partir de um *diálogo*, no *Primeiro Serão*, pois, ocorrido durante a noite, em que tenta dar algumas explicações sobre o assunto para uma certa "Marquesa" não identificada, que poderia ser interpretada como a própria *Musa* inspiradora "*àquela dos encantos literários*" que ao filósofo dispõe a possibilidade de seus *diálogos*. Na *Carta ao Senhor L.*, que precede os *Diálogos*, aparece essa analogia da "*Marquesa"* à "*Musa"*, onde Fontenelle afirma que conseguiu "conquistar a senhora Marquesa para o partido da

Filosofia", e, se envaidece do ato, "não poderíamos, de certo, fazer aquisição mais notável; pois considero a ***beleza*** e a mocidade coisas de alto valor."[204] A evidência da comparação se ocorre, ao dizer que "se a Sabedoria quisesse apresentar-se aos homens com todas as probabilidades de pleno sucesso", certamente, seria "apresentando-se sob uma imagem que nos lembrasse a da Marquesa. Sobretudo, se ela pudesse ter na conversação os mesmo atrativos, estou persuadido de que todos correriam afoitos atrás da Sabedoria. (...) Por mim, eu a tenho na conta de sábia."[205]

Desde o *prefácio* da obra, é percebido que Fontenelle tem uma preocupação com a forma que esse *ensaio* será apresentado: "tencionei tratar a filosofia de modo não filosófico; procurei conduzi-la a um ponto em que não fosse nem muito árida para os mundanos, nem muito pueril para os sábios"; contudo, ressalta, "é bem possível que, procurando um meio termo no qual a filosofia se apresente adequada a todos, só tenha alcançado um que não convenha a ninguém; os meios termos são difíceis e creio que jamais empreenderei afã análogo a este."[206]

Há também, toda uma insistência do filósofo em explicar que por mais que haja instrução em seu livro, mas, o propósito está em "distraí-los, apresentando-lhes, sob forma mais agradável e amena, o que já sabem solidamente", ou seja, supõe "poder instruí-los e diverti-los ao mesmo tempo", logo, encontrarão e ao mesmo tempo ficarão contrariados, dependendo do que procurarem, se "apenas o útil" ou se "buscarem o agradável".[207] Apesar de que realmente espera, daqueles que "tiverem gosto e tempo", que possam se deter sobre tais assuntos. Daí, o fato de Fontenelle explicar que estes *diálogos* serão realizados com uma mulher. Com qual objetivo? Conforme o filósofo, acredita que essa forma de "ficção útil" tornará a obra "mais atraente e mais encorajadora", mas, não será qualquer mulher, será uma "*Marquesa imaginária*", é uma Musa. Avisa, portanto que seus leitores e, principalmente as leitoras, não se preocupem com o tom: "para todo este sistema de filosofia não peço às senhoras mais aplicação do que a que se dedicam à *princesa de Clèves*, quando querem penetrar o enredo e toda a beleza da obra."[208] Ora, o filósofo está comparando a leitura da obra a familiaridade com que as mulheres leem um romance, pois, as ideias que seu *ensaio* produzem são

[204] FONTENELLE, Bernard de Bovier de. **Diálogos sobre a pluralidade dos mundos**. Tradução e notas: Luís Hildebrando de Barros H. Barbosa. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico "Augusto Comte", 1939. p. 9.
[205] Id.
[206] Ibid., p. 4.
[207] Ibid., p. 5.
[208] Id. Sobre esse romance ***A princesa de Clèves*** (1678), de Madame de La Fayette, ainda retornaremos a ele na *Terceira parte* desse trabalho.

certamente menos *ornadas* que as que aparecem em *A princesa de Clèves*, "mas, nem por isso são mais obscuras, e estou certo de que numa segunda leitura, nada escapará."[209]

Ao que tudo parece, o filósofo logo justifica que não se trata de nenhum "sistema aéreo", pois, cuidou em empregar de acordo com a necessidade, "verdadeiros raciocínios", mas, dá uma chance à *Musa*, dizendo que felizmente as ideias "duras" e "indispensáveis" são acessíveis, a ponto de "contentar a razão ao mesmo tempo em que dão à imaginação um espetáculo tão agradável como se fosse propositalmente preparado."[210] Fontenelle deixa escapar que sempre que se utiliza da imaginação, ela não fere a razão, não prejudica o entendimento de sua proposta, e, continua o filósofo, mesmo nos "trechos que deparei sem tais atrativos, decorei com ornamentos estranhos", na tentativa de "salvar o aspecto árido do assunto principal", a partir de "digressões frequentes e muitas vezes deleitosas"[211]; igualmente a Virgílio e Ovídio, que segundo conta, "agiu de modo idêntico na *Arte de Amar*", e confessa: "socorri-me de tais digressões com parcimônia, apesar de, muito mais do que o ***Poeta***, necessitar delas."[212] Tudo está pautado dentro dos limites do razoável, "pois não quis imaginar nada que fosse totalmente impossível ou quimérico", por isso, o "fundamento é real", mas "**o verdadeiro e o falso estão aqui entrelaçados**: fácil porém distingui-los."[213]

E, no *Primeiro Serão* intitulado: *A terra é um planeta que gira sobre si mesma e em torno do sol*, Fontenelle, meio em êxtase e quase se entregando à ***beleza*** da lua que acabara de nascer e mostrava todas as estrelas com a luminosidade de "ouro puro e brilhante" em meio a um agradável contraste "com todo aquele verde que se afigurava quase negro", é tomado pela presença da "Marquesa" que diz: "nada vale tal beleza, se não comove."[214] E assim, o diálogo é prosseguido:

> Para mim, até mesmo as verdades devem ter encantos.
> Pois bem, tornou ela, se vossa loucura é assim tão agradável, quero saboreá-la; acreditarei, sobre as estrelas, tudo que quiserdes, contanto que tenha encantos.
> Ah! minha *senhora*, respondi-lhe depressa, não é um prazer igual ao que teríeis assistindo a uma comédia de Molière; é um prazer singular da razão que só faz rir o espírito.
> E então, replicou ela, acreditais que não sou capaz de experimentar os prazeres da razão? Eu vos farei ver o contrário. Descrevei-me as vossas estrelas.

[209] Ibid., p. 6.
[210] Id.
[211] Id.
[212] Id.
[213] Id.
[214] Ibid., p. 11-12.

> Não repliquei, não farei jus à censura de, num jardim, às 10 horas da noite, ter falado de filosofia a mais amável criatura que conheço; buscai alhures vossos filósofos. [depois de algum tempo, se fazendo de rogado, revela o segredo]
> Por fim, não conseguindo demovê-la, para dar-lhe uma ideia geral da filosofia, eis como iniciei:
> Toda a filosofia, disse-lhe eu, origina-se de duas coisas: a curiosidade do espírito e o pouco alcance da vista. Se tivésseis olhos mais penetráveis, mas perfeitos do que os que tendes, veríeis logo, se as estrelas são ou não sóis que iluminam outros tantos mundos.
> Por outro lado, se fossemos menos curiosos, não nos importaríamos de sabê-lo, o que dá no mesmo. Porém, queremos saber sempre mais do que enxergamos; eis a dificuldade. Ainda, se o que vemos, víssemos bem, muitos seriam os nossos conhecimentos; mas o caso é que vemos tudo imperfeitamente e muito alterado. Por isso, os verdadeiros filósofos passam a vida em não acreditar no que veem e a esforçar-se por adivinhar o que não podem ver; semelhante situação não é, parece-me, muito de invejar.[215]

Dessa forma, Fontenelle prossegue o seu "diálogo" com a *Musa* (Marquesa), demonstrando por meio de suas ideias, mesmo que de forma aparente, que a ***beleza*** é necessária à ***verdade***, no entanto, não muito distante, já se encontra o mesmo autor, explicando o árido sistema de Copérnico à sua musa[216]. Essa estética apresentada pelo ilustre filósofo, é a estética que irá prevalecer no Iluminismo. Onde há uma notável confiança no otimismo do progresso, principalmente, na razão, com justificativas nítidas de desafio à tradição, à autoridade, de angariar aliados contra a tutela da Igreja e do Antigo Regime, tudo em nome do incentivo à liberdade do pensamento, acabou cortejando como nunca a *Musa da Literatura*. Ora, a Literatura possibilitou à Filosofia inúmeros campos onde exercitar seus métodos de inquirição. Inclusive, seu grande trunfo, o próprio instrumental *estilístico*, ou seja, o toque de arte que a aridez não resiste, muito menos a aspereza filosófica que a musa literária consegue suavizar, auxiliando o filósofo do raciocínio seco, pondo a disposição um traje para que possa se apresentar em público. Mas, obviamente que há quem diga exatamente o contrário, ou seja, que foi a *Musa da Literatura*, afamada de tomar caminhos inconsistentes, acabou procurando a filosofia, também, que acabou cultivando, sem obstáculos, a paixão das ideias. Ao certo é que, em se tratando do Iluminismo, ***o diálogo possível entre a Filosofia e a Literatura***, se dá a partir do respeito às fronteiras, esse fator é determinante, principalmente, para a *filosofia* que, persuadida de que a *beleza*, quando não fere e nem extravasa, pode perfeitamente beneficiar a verdade. Evidentemente que, a Literatura se tornando um poderoso instrumento de divulgação, pois, acabou por

[215] Ibid., p. 13-15.
[216] Ibid., p. 25.

fornecer à Filosofia do Iluminismo uma dimensão mais ampla e vital para seus objetivos de alcançar sua influência na sociedade, aproximando-a da razão.

Assim, foi dessa forma que no século XVIII a efervescência filosófica foi difundida para o grande público, com a contribuição da arte literária. E, não por acaso se encontra Diderot exclamando, por seu personagem Dorval no *filho Natural*, *"Ó, razão! quem pode resistir a ti quando assumes o tom encantador e a voz da mulher?..."*[217]; além de constatar que *"os grandes interesses"* e *"as grandes paixões"* são fontes *"dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros"*, que *"o respeito pela filosofia privou de um grande prazer."*[218] Contudo, sem deixar de demonstrar toda a *"sagacidade do filósofo"* e desmerecer os seguidores das paixões: *"os poetas, os atores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira linha, os grandes dançarinos, os ternos amantes, os verdadeiros devotos, todo esse grupo entusiasta e apaixonado sente vivamente e reflete pouco"*[219]; pois, questiona o filósofo: *"as paixões destroem mais preconceitos que a filosofia e como a mentira resistiria a elas?"* afinal, *"elas abalam às vezes até a verdade."*[220] Ademais, nesse período, começam algumas outras definições, baseadas na Natureza. Segundo Benedito Nunes:

> A Natureza, que depois o Iluminismo invocou com tanta frequência, de Montesquieu a Voltaire, de Diderot a Rousseau e a d'Holbach, era tanto o padrão do tipo genérico, ajustado ao universo newtoniano, quanto à regra do gosto artístico educado da aristocracia que se generalizou, convertendo-se num modo de *consensus gentium* – a ideia abstrata de um senso comum como patrimônio racional dos povos, independentemente da diversidade dos costumes e das diferenças históricas, consideradas acidentais e distorcivas da verdadeira essência humana. Mas o desenvolvimento epistemológico da ciência moderna, independentemente dessas derivações sociais, ideológicas, não apelará nem para o senso comum nem para o *consensus gentium* enquanto razão prática. Valor, perfeição, harmonia e desígnio, arraigados ao ético e ao estético, passariam logo da órbita intelectual para a afetiva. É dentro desta que vai desenrolar-se, nesse período, a reflexão ensaística sobre o *Bem* e o *Belo*, como análise dos sentimentos movida por uma intenção moral e pedagógica.[221]

---

[217] DIDEROT, Dennis. **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**. Tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 81. Conforme Guinsburg, essa obra "constitui exemplo de uma discussão crítica e de uma proposição teórica sobre o gênero teatral e ao seu pleito em favor da substituição da tragédia e do drama barroco por um novo molde teatral. Ou seja, o nascente drama burguês." (Guinsburg, J. **Nota do Editor**. In: **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**, p. 9-10.).

[218] Ibid., p. 118.

[219] Ibid., p. 123.

[220] Ibid., p. 141.

[221] NUNES, Benedito. **A estética e o saber moderno, ou os paradoxos da estética**. In: **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 57.

Ressalta-se que, nesse período, Rousseau, enquanto mais um filósofo que não 'deixou de ouvir e muito apreciar o canto das Musas', porém, também, foi mais um que censurou 'o enleio sensível da palavra imaginosa, por forçar a aceitação das aparências e facilitar o domínio das paixões', algo que o filósofo já observara, claramente, em Sócrates[222], no seu *Discurso sobre as ciências e as artes* ao se reportar ao fato da "verdade que alguns sábios resistiram à torrente geral e resguardaram-se do vício no trato das **Musas**"[223], também, ao demonstrar sua admiração por Esparta, principalmente, quando "lá escorraçaram para fora dos muros, os poetas, as artes e os artistas."[224] E, ao justificar suas **letras**, no *Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo*, reflete sobre a sedução das **Musas**, principalmente, se sua "alma está em situação de sustentar o fardo das atividades literárias"[225]; pois, assevera:

> Mais de uma vez tive consciência do perigo **delas**, mais de uma vez abandonei-as no firme propósito de nunca mais voltar atrás; renunciando a seu **encanto sedutor**, sacrifiquei à paz de meu coração os únicos prazeres que ainda poderiam satisfazer-me. Se, nas aflições que me oprimem, se, no fim de uma carreira penosa e dolorosa, ousei retomá-las ainda por alguns momentos, a fim de encantar meus males, creio não ter posto nisso demasiado interesse e pretensão para, a tal respeito, merecer as justas reprimendas que faço aos literatos.[226]

Assim, como no final, já reconhecendo "a situação de sua alma nos sucessos literários"[227], constatando, na mesma medida, "suas infelicidades", decide, pelo menos, nesse momento crucial de sua vida, não mais acatar e seguir esse encanto, clamando pela **Verdade** e reclamando da **Beleza** de sua escrita, pois, reflete sobre a possibilidade de que sua **linguagem apaixonada** possa ter ocasionado tantos problemas com seus pares, com o seu tempo.

Fato esse, observado por Kant, pois, ao se referir aos escritos de Rousseau, "um de seus autores mais apreciados", mesmo considerando vários pontos positivos, como o reconhecimento de sua importância no campo da política, da ética, da moral e da religião, enquanto uma leitura importante e essencial, enaltecendo "a desejável

---

[222] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* III**. ***Discours sur les sciences et les arts. Premiere partie.*** Paris: Pléiade, Gallimard, 1964. p. 13. [Referência brasileira: **Discurso sobre as ciências e as artes** ou **Primeiro Discurso**. Primeira Parte. In: (Coleção *Os Pensadores*). Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1978. p. 339.].
[223] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, p. 339.
[224] Id.
[225] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* II**. ***Préface de Narcisse ou l'amant de lui-même***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961. p. 973. [Referência brasileira: **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**. In: (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 427.].
[226] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, p. 427.
[227] Id.

originalidade" do genebrino, que, além de creditar a referência de alguns conceitos de sua doutrina, confirma a influência decisiva na sua trajetória intelectual, por ter indicado "um outro caminho a seguir", segundo observação do Cassirer.[228] Além disso, Kant revela a importância do papel que Rousseau representou, em palavras de Márcio Suzuki, para que *'tomasse consciência do problema do estatuto do filósofo ou do homem de ciência.'*[229] Conforme o filósofo de Königsberg:

> Eu mesmo sou, por inclinação, um homem de ciência [*Forscher*]. Sinto toda a sede de conhecimento e a desejosa inquietação de nele progredir, ou também contentamento a cada nova conquista. Houve um tempo em que acreditei ser esta a única coisa que podia constituir a honra da humanidade, e desprezava a plebe [*Pöbel*], que nada sabe. **Foi *Rousseau* quem me pôs no caminho certo**. Aquela ofuscante superioridade desaparece, aprendo a honrar os homens e me acharia mais útil que o trabalhador comum se não acreditasse que essa observação pode transmitir a todos os outros o valor de se estabelecer os direitos da humanidade [.][230]

É o que confessa Kant em suas anotações que escreve nas margens das *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*. O filósofo nos informa sobre a mudança do seu modo de pensar ocorrida a partir das leituras que fizera de algumas obras de Jean-Jacques Rousseau, principalmente, o fato de essa leitura ter atenuado o valor que o conhecimento científico significava para ele, na própria condição do "cientista". No entanto, rejeita a tentativa de empregar uma linguagem figurativa, de recorrer a neologismos; dizia que os escritos de Rousseau possuíam algo em comum com os escritos de Hume, "o defeito de combinar gosto e razão"[231], ou seja, "linguagem figurada e poética com linguagem filosófica", mistura que, segundo Kant, deve ser evitada como prejudicial na compreensão dos escritos de filosofia e de moral, pois, para este pensador, na filosofia não convém "a criação" ou "utilização" de uma terminologia nova em detrimento das expressões consagradas que remontam "a infância da ciência".

Ainda nos comentários que se apõem à margem desse texto, Kant expõe com profundidade e naturalidade uma observação de forma bastante delicada e sutil

---

[228] CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**. In: **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007. p. 157.
[229] SUZUKI, Márcio. **O Homem do Homem e o Eu de Si-Mesmo**. São Paulo: Discurso, nº 30, 1999. p. 49.
[230] Kant. [**Anotações à margem das *'Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime'***]. Tradução: Márcio Suzuki. *Bemerkungen in den 'Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen'*, ed. Rischmüller, Kant-Forschungen, Akademie, (Berlim, 1942), vol. XX, p. 44; BM, p. 38; trad. cit., p. 127.
[231] Kant, I. Logik Phillippi. Tradução: Márcio Suzuki. ed. Cit., p. 465.

sobre os *escritos* de Rousseau. Cassirer[232] ressalta que, nessa época, não há dúvidas de que Kant, ao prestar atenção detidamente ao estilo literário e peculiar de Rousseau, teve um certo cuidado em render-se ao **encantamento** que o "escritor Rousseau" havia exercido sobre ele, tanto que tentava controlar esse fascínio, colocando em seu lugar um juízo sereno e calmo, com muita tranquilidade. Citando Kant:

> Ter gosto é um incômodo para o entendimento. Tenho de ler Rousseau tantas vezes até que a beleza da expressão já não me atrapalhe, e somente então posso esquadrinhá-lo com a razão.[233]

Ora, o próprio Rousseau percebeu isso tão claramente quanto intensamente, tanto, que num determinado momento da sua carreira literária em que algumas de suas obras não são compreendidas, são consideradas ímpias e perniciosas, condenadas e queimadas, como: *O Contrato Social* e *O Emílio*; Rousseau, resolve escrever as *Cartas escritas da montanha*, texto evocado pelas obras censuradas – também condenado, posteriormente –, porém, não se trata de uma réplica epistolar, pois o filósofo discute e retoma várias de suas teses dos escritos anteriores, mas, antes de tudo é o texto de um **autor**, que já foi julgado, a sua **escrita** condenada, portanto, a sua **obra** recusada.

Nesse instante, Rousseau reclama das falsas acusações, denuncia o fato de seus escritos terem sido retirados do seu contexto real, e colocado em vários outros, de forma deliberada, utilizados, muitas vezes, contra ele mesmo, e, adverte: "que aqui não se busque, no estilo utilizado, a compensação pela aridez da matéria. Aqueles que ficaram muito irritados com alguns traços felizes de minha **pena** encontrarão com que se acalmar nestas *Cartas*."[234] Por isso, nesse texto, resolve tirar o **véu das quimeras**, Jean-Jacques confessa não se utilizar da **imaginação**, não utilizar seus inúmeros **personagens**, *'falar por outrem'*, principalmente por estar no *'triste encargo de defender a* [si] *mesmo'*.[235] E se este é o aparente problema, então, a Razão é exaltada: "limitei-me a raciocinar; exaltar-me seria aviltar-me. Nesse ponto, seria então bem acolhido por aqueles que imaginam que é essencial à **verdade** ser dita **friamente**."[236] A **verdade** apresentada sem **beleza**, aí está, mas, evidentemente que Rousseau, ao elaborar

---

[232] CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 163.
[233] Kant. I. [**Notas à margem das 'Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime'**], op. cit., 24.
[234] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* III**. ***Lettres écrites de la montagne***. ***Avertissement***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1964. p. 685. [Referência brasileira: **Cartas escritas da montanha**. Advertência. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra e Maria das Graças de Souza. Colaboradores: Luciano Façanha, Marice Silva e Osmar Medeiros. São Paulo: EDUC/UNESP, 2006. p. 140.].
[235] **Cartas escritas da montanha**, advertência, p. 140.
[236] Id.

essa "peça" a partir de argumentos bem construídos e alinhados, não deixa de expressar, quão difícil compreender esse tipo de opinião, fruto do seu século:

> Quando uma viva **persuasão** nos anima, o melhor meio é empregar uma linguagem fria? Quando Arquimedes completamente entusiasmado, corria nu pelas ruas de Siracusa, via menos a verdade por estar apaixonado por ela? Muito pelo contrário: quem a sente não pode se abster de adorá-la, quem permanece frio diante dela não a viu.[237]

E reclama dos leitores que acabaram se fixando na **beleza** de sua escrita, nas virtudes de seu **estilo**. O genebrino tanto temia que a beleza do seu estilo acabasse prejudicando a clareza do entendimento, a verdade, e a intenção do que realmente queria expressar, que os aconselhou:

> De qualquer forma, porém, peço aos leitores que deixem meu belo estilo de lado e apenas examinem se raciocinei bem ou mal; pois, finalmente, apenas do fato de um autor se exprimir em bons termos, não vejo como se possa daí concluir que esse autor saiba o que diz.[238]

Nesse sentido, o próprio Rousseau sinaliza, que a **literatura** está longe da realidade, e, não passaria mesmo de *mímesis*, pois, na *Primeira Carta*, o autor dirá:

> É maravilhoso ver a variedade de belos sentimentos amontoados nos livros e, para isso, só são necessárias palavras e as virtudes no papel não custam nada, mas elas não se distribuem assim no coração humano e as **pinturas** estão longe das realidades.[239]

Mas, se a leitura desse autor ocasionou tantos constrangimentos, dúvidas e perplexidades, e até condenações, comumente se observa Rousseau nos últimos escritos, reclamando da maneira indiscriminada e deliberada de como estavam interpretando seus escritos. Então, tudo parece confluir para aquilo que as obras de Rousseau solicitam, uma leitura do todo, em que não podem ser interpretadas separadamente sob pena de pôr a perder o fio condutor que lhes dá significação; embora o autor não nos forneça esse "elo", não é por acaso que no Livro IV das *Confissões*, Rousseau exige um leitor que siga o fio da narrativa, e que possa, por si próprio construir uma visão do conjunto tirando suas próprias conclusões. Conforme Rousseau:

> Queria poder de algum modo tornar minha alma **transparente aos olhos do leitor**; e por isso procuro mostrá-la sob todos os pontos de vista, iluminá-las em todas as suas luzes, proceder de modo que não haja um movimento que ele não perceba, a

[237] Ibid., p. 140-141.
[238] Ibid., p. 141.
[239] Ibid., Primeira Carta, op. cit., p. 172.

> fim de que possa julgar por si mesmo acerca do princípio que o produz. Se eu me encarregasse do resultado e lhe dissesse: 'eis o meu caráter', ele poderia crer, se é que não o engano, pelo menos que me engano. Mas, relatando-lhe com minúcias tudo que me aconteceu, tudo que fiz, tudo que pensei, tudo que senti, não o posso induzir em erro, a menos que o queira. E ainda mesmo que o queira não o conseguirei facilmente por esse modo. A ele cabe reunir esses elementos e determinar o ser que os compõe: o resultado deve ser obra sua. E se ele então se enganar, fica todo o erro por sua conta. E para esse fim não basta apenas que minhas narrações sejam fiéis, é preciso que sejam exatas. Não cabe a mim julgar da importância desses fatos: devo contá-los todos e deixar a ele o cuidado de escolher. É ao que me apliquei até agora com toda a minha coragem, e não o relaxarei depois. Mas as lembranças da idade madura são sempre menos vivazes que as da primeira mocidade. E comecei por tirar destas o melhor partido que me foi possível. Se as outras me chegarem com a mesma força, talvez que alguns leitores pacientes se aborreçam, mas não ficarei descontente com o meu trabalho. Só uma coisa tenho a temer, nesta empresa: não é dizer demais ou dizer mentiras, mas não dizer tudo ou calar verdades.[240]

Como pode se perceber, caberá a nós leitores produzir um juízo sobre os dados sensíveis que Rousseau se limita a apresentar, a perfazer uma síntese que não está expressamente presente na obra. Com isso, Rousseau está transferindo ao leitor também, todos os mal-entendidos que porventura existam: se o leitor se engana, todo o erro será afirmação sua. Quando eles não tirarem as conclusões que se impõem, a culpa será inteiramente deles. Lembra ao leitor qual era sua promessa inicial, colocando sua alma "transparente aos olhos do leitor", pois, se houver algum erro, o erro será todo do leitor, que não o soube ler. Assim, seu único temor nesse empreendimento é não dizer tudo que pretendia. Starobinski ressalta ainda que: "Rousseau confia então ao leitor a tarefa de reduzir a multiplicidade à unidade"; mas com isso também transfere para ele "a responsabilidade de todos os mal-entendidos", caso não seja capaz de tirar "as conclusões que se impõem."[241]

Rousseau acha-se diante de uma única alternativa: "O êxito ou o fracasso absoluto de seu esforço".[242] De um lado, tem a esperança de chegar a uma **verdade** infinitamente aproximada; por outro, corre o risco de não sair do malogro, de agravá-lo ainda mais. Como diz Starobinski: o necessário é falar, buscar na **linguagem** a tradução eficaz de uma evidência interior, portanto, subjetiva, de modo que se interponha um circuito de palavras entre seu sentimento e seus interlocutores, aqueles que o julgam.

---

[240] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Les Confessions***. ***Livre IV***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 175. [Referência brasileira: **As Confissões**. Livro IV. Volume único. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948. p. 163.].

[241] STAROBINSKI. Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 196-197.

[242] Ibid., p. 197.

> No espírito de Rousseau, o *'circuito de palavras'* é verdadeiramente um circuito, pois que deve levar a um ponto que se assemelha ao momento primeiro em que a palavra ainda não ocorreu. O retorno ideal apaga os mal-entendidos; apaga os próprios 'esclarecimentos' que se acumularam na linguagem escrita: é um novo nascimento, uma 'regeneração', um recomeço, um despertar. A linguagem, sob a pena de Rousseau, negava o mundo dos outros. (...) Mas o momento do retorno nega essa linguagem negadora; a ausência, o exílio na literatura se convertem em uma presença silenciosa, em que Jean-Jacques se oferece tal como é, ou seja, tal como se construiu pela ausência e pela literatura. Todas as palavras se anulam; então subsiste, no estado puro, o que a linguagem queria provar: a inocência, a verdade, a unicidade de Jean-Jacques. Pelo discurso, ele se fez tal que possa ser reconhecido fora de todo discurso, em um 'arrebatamento' em que o sentimento basta-se plenamente a si mesmo.[243]

Dessa forma, parece ser muito tênue a linha entre Beleza e Verdade, Poesia e Pensamento, Literatura e Filosofia, que embora no período das Belas-Letras, não houvesse uma relação conflituosa entre esses âmbitos, nem a necessidade de discuti-lo naquele contexto. Porém, se a noção de **verdade** passou por grandes transformações, sendo a arte "um acontecer da verdade" sugerida pela tradição do classicismo; é com a introdução da questão da subjetividade no mundo moderno que um homem de letras, Rousseau influenciou o "Romantismo" em sua variedade de detalhes e criatividade romântica, pressentindo, dessa forma, as rusgas, entre discursos possíveis no século XVIII. Segundo Benedito Nunes:

> Rousseau assinalava, então, o limite da tradição clássica quando focalizou a verdade como uma expressão da subjetividade, atentando, por conseguinte, ao nexo entre a consciência, através dos sentimentos, e as coisas que nos circundam.[244]

[243] Ibid., p. 145.
[244] NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**, op. cit., p. 31.

1.3. MATIZES ROUSSEAUANIANAS: '*Sturm und Drang' – 'Revolução Literária'*

> ***Todas essas coisas e muitas outras, sábias e loucas, verdadeiras e semiverdadeiras, agiam sobre nós e contribuíram ainda mais para confundir as ideias. Seguíamos ao acaso mil caminhos desviados e tortuosos, e era assim que se preparava de diversos lados essa revolução literária.***
>
> ***(Goethe)***

> ***O romantismo não se situa na escolha dos assuntos nem na verdade exata, mas, precisamente, no modo de sentir... Dizer romantismo é o mesmo que dizer arte moderna – isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito expressos de todas as maneiras possíveis às artes.***
>
> ***(Baudelaire)***

> ***Impulso insensato e infinito aos esplendores invisíveis, às delícias insensíveis, – e seus segredos enlouquecedores para cada vício – e sua alegria assustadora para a multidão.***
>
> ***(Arthur Rimbaud)***

Goethe deu sentido, relevância histórica e supranacional ao *Sturm und Drang*[245]. Esse movimento foi influenciado pelos ingleses James Macpherson, Shakespeare – autor sobre o qual Lessing já chamara atenção dos alemães –, o conde de Shaftesbury, além dos alemães Schiller e os filósofos Jacobi, Klinger e J. Gottfried Herder, com suas primeiras produções poéticas e literárias. Mas, essa abertura, nos diz o próprio Goethe, foi consequência do discurso intimista, nos tempos modernos, de "Rousseau, que disseminava a repulsa à vida social, mola secreta dessas pavorosas revoluções em que pareceu soçobrar tudo quanto existia"[246]; a expressão peculiar desse autor, '*verdadeira criatividade romântica'*, iria mais tarde ser batizada de

[245] Segundo Spenlé, A expressão ***Sturm und Drang*** apareceu pela primeira vez como título de uma **peça** do autor alemão Friedrich Maximilian Klinger, publicado em 1776, no qual o autor faz uma interpretação sobre **'o evangelho do retorno à Natureza de Rousseau'**, principalmente no que tange as emoções, aos arautos do expressionismo individualista e subjetivista e sobre a ordem natural do racionalismo; peça esta, que acabou dando nome ao movimento literário alemão do '***Sturm und Drang***', entre 1760 e 1770, caracterizado pela revolta contra o racionalismo, em nome do sentimento e da natureza. Os dois termos provavelmente devem ser entendidos como hendíadis, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras: assim, numa tradução muito aproximativa, o sentido deveria ser 'ímpeto tempestuoso', 'tempestade de sentimentos', 'efervescência caótica de sentimentos' ou 'tempestade e ímpeto'. (SPENLÉ, Jean-Édouard. **A Alemanha romântica**. In: **O pensamento alemão**. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Edição da livraria do Globo, 1945, p. 52.).

[246] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**. Tradução: Leonel Vallandro. 2º vol. Brasília: HUCITEC – Editora Universidade de Brasília, 1986. p. 375.

'Romantismo', e, no século seguinte ao iluminismo, teria grande efeito na filosofia e literatura alemã, pois, a sensibilidade desse filósofo causou enorme impressão ao Pré-Romantismo do *Sturm und Drang*, preparando o solo para o desenvolvimento posterior do movimento Romântico – sendo sensíveis a conjugação do sentimentalismo, do sentimento da natureza, do instinto, do intimismo, das ideias políticas, das digressões moralizantes, da pedagogia e das meditações filosóficas de Rousseau.

Cassirer observa que, o "*Sturm und Drang* viu em Rousseau seu preceptor e mentor. Essa geração o considerou precursor do 'novo evangelho da natureza', também, como o pensador que tinha redescoberto a força originária do sentimento e da paixão, liberando-os de toda a coerção, dos limites dos sistemas e da racionalidade."[247] Todos esses traços se reúnem nos fenômenos caracterizados como antecedentes, no século XVIII, da corrente romântica que desencadeou, no século XIX, uma transformação radical na literatura (uma revolução), nas artes e mesmo na filosofia, denominada de Pré-Romantismo[248]. Corrente essa, produtora de tais modificações, ficou conhecida também, como "*Sturm und Drang*", termo bastante utilizado para designar todo esse movimento, do início do século XIX. Enquanto que o Romantismo[249] foi o fenômeno em grande parte vitorioso e aceito por amplos setores da sociedade e da comunidade artística, literária e filosófica da primeira metade do século XIX, o Pré-Romantismo se caracteriza por ter sido um fenômeno em sua maior parte conflitante com a herança racionalista e classicista do século XVIII. Entretanto, restringindo-se à literatura, alguns fatos que se identificam como pré-românticos foram dominantes, embora sempre contestados, e muitas vezes, até invertidos.

É correto afirmar que as doutrinas estéticas que podem ser consideradas como pré-românticas não foram inteiramente aceitas no ambiente racionalista do século

---

[247] CASSIRER, Ernst. Kant y Rousseau. In: **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007. p. 172.

[248] Cassirer sugere o livro do Erich Schmidt. ***Richardson, Rousseau e Goethe***, Jena de 1875; o autor desenvolve as características dessa denominação "Pré-Romantismo", sua influência literária, a continuidade e a evolução literária, a partir desses autores. (Id.).

249 É oportuno esclarecer que, no 'Romantismo', observa-se a presença de elementos sentimentais e revolucionários do período pré-romântico. Exatamente por tentar ser uma liberação do gosto estético, o movimento apresenta as características mais diversificadas, sem que estas, contudo, se apresentem de modo uniforme em todos os criadores românticos. Assim, são características gerais do movimento romântico o irracionalismo, a liberação do inconsciente, a reação contra o cientificismo, o idealismo, a rebelião contra as convenções sociais e artísticas, o retorno à natureza etc. Talvez, uma das características marcante seja a busca de uma verdade relativa, que é a verdade do *eu* em oposição à sociedade. No plano do conhecimento, o romantismo pôs a ênfase na intuição em detrimento da compreensão racional. A exaltação do *eu* conduziu não apenas à crença no conhecimento puramente intuitivo e subjetivo da realidade, mas no plano da atitude social do artista, ao culto da rebeldia individual. Toda a filosofia do romantismo converge para o individualismo e para o culto da autoconsciência. (SPENLÉ, Jean-Édouard. **A Alemanha romântica**. In: **O pensamento alemão**, op. cit., p. 62-79.).

XVIII, oficialmente considerado como o Século do Iluminismo nas letras e na filosofia. O "Pré-Romantismo" foi, entretanto, muito mais um fenômeno, ou um conjunto de fenômenos, que se avolumou de tal modo que se tornou tão importante no século como o próprio "Classicismo" e o "Racionalismo". Pode ser considerado como a outra face ou a *mauvaise conscience* desse racionalismo e também do Classicismo literário.

A consciência de uma preparação lenta do futuro Romantismo do século XIX esteve sempre presente nos historiadores das literaturas inglesa e alemã. Mas o mesmo não se pode dizer da literatura francesa, pois, o "Pré-Romantismo" francês não chegou a se constituir em nenhum movimento coerente em oposição ao racionalismo dominante do Iluminismo, restando apenas como um caso agudo e isolado a "criatividade romântica" da obra e a "estranha atitude" de **Jean-Jacques Rousseau**, pois é certo que o Pré-Romantismo foi fenômeno muito mais defendido na Inglaterra e na Alemanha do que na França.

Atitudes estranhas, tomadas a partir de alguns posicionamentos do genebrino, como a que descreve na *Terceira Carta* que envia ao Sr. Presidente de Malesherbes em 1762, na qual, o autor narra de forma significativa e explícita, o seu ***pathos singular***. Expressando o êxtase de sua intensa felicidade, mas, identificando, nesse sentimento, um **exaltado paradoxo**, relata o filósofo: *'é difícil falar de felicidade quando se sofre'*; evidenciando, nesse choque de sentimentos inusitados, por meio da carta-confessional e apologética, uma nova atitude diante do seu século, em que relaciona com seu estado moral, sua solidão e misantropia. E, ao tentar esclarecer acerca desse extremo de felicidade e tristeza, confessa o abalo sentido, ao perceber que o Sr. de Malesherbes considerava-o *'o mais infeliz dos homens'*. Vejamos o que Rousseau diz em alguns trechos da carta:

> O público provavelmente julgará como vós, e é isso, mais uma vez, o que me aflige. Oh, por que o mundo inteiro desconhece meu destino! Se o conhecessem, iriam ansiar por ele, a paz predominaria sobre a terra; ninguém mais tentaria prejudicar os outros. Mas de que usufruía eu quando enfim ficava sozinho? De mim mesmo, do universo inteiro, de tudo o que pode existir, de tudo o que o mundo sensível tem de belo e o mundo intelectual, de imaginável. Juntei ao meu redor tudo o que podia agradar a meu coração, meus desejos eram a medida de meus prazeres. Não, os mais voluptuosos jamais conheceram semelhantes delícias, e gozei cem vezes mais de minhas quimeras do que eles de suas realidades. (...) Que época da minha vida é essa que prefiro ter comigo em minhas noites de insônia, e à qual retorno com muita frequência em meus sonhos? Não é dos prazeres da juventude, estes foram muito raros, demasiadamente mesclados a amarguras e já estão por demais distantes de mim. São os tempos de meu recolhimento; são as minhas caminhadas solitárias; são aqueles dias fugazes, mas

> deliciosos que passei inteiramente só comigo, com minha simples e boa companheira, com meu querido cachorro, minha velha gata, com os pássaros do campo e os animais da floresta; com toda a natureza e *eu*, inconcebível autor. Quando me levantava ao raiar do dia para desfrutar e contemplar em meu jardim o despertar do sol, e o seu nascer prometia um belo dia, a primeira coisa que desejava é que nem cartas nem visitas perturbassem o seu encanto; (...) mas assim que conseguia dobrar alguma esquina, com que disparo de coração, com que alegria borbulhante começava a respirar sentindo-me salvo. (...) Eu saía correndo, e com que palpitações, com que excesso de alegria eu respirava aliviado ao sentir a certeza de ser dono de mim mesmo durante todo o dia! Ia então, em passo mais tranquilo, procurar algum lugar selvagem na floresta, um local deserto, no qual nada fizesse lembrar a mão do homem ou expressasse a sua dominação coercitiva, onde uma terceira pessoa não incomodasse interpondo-se entre mim e a natureza. Aí então se revela aos meus olhos um esplendor sempre novo. O ouro da *giesta* e a cor púrpura das *urzes* que envolvia o mundo encantavam meus olhos e tocavam meu coração; a majestade das árvores que me cobriam com suas sombras, a delicadeza dos arbustos que me cercavam, a espantosa variedade das plantas e das flores que eu calcava sob meus pés, mantinham o meu espírito numa alternância contínua de observação e admiração; o concurso de tantos objetos interessantes que disputavam minha atenção, atraindo-me incessantemente de um para outro, favorecia minha disposição de espírito sonhador e preguiçoso. (...)
>
> Minha imaginação não tardava muito em povoar essa bela terra – e eu a povoava com seres que estavam de acordo com meu coração. Desembaraçando-me de toda convenção, todo preconceito, toda paixão fútil e artificial, fazia surgir no seio da natureza e sob a sua proteção homens dignos de habitá-la. Formava uma sociedade encantadora de que não me sentia indigno. Criava em minha fantasia um Século de Ouro e preenchia esses belos dias com todas as cenas de minha vida que tinham deixado doces lembranças, e todas aquelas que meu coração ainda podia desejar; comovia-me até as lágrimas quando pensava nas verdadeiras alegrias da humanidade, naquelas alegrias tão deliciosas e puras que se encontram agora tão distantes e afastadas dos homens. Oh, se nesses momentos alguma ideia de Paris, de meu século, de minha pseudo glória de autor viesse perturbar esses devaneios, com que desprezo, eu a afastava imediatamente para me dedicar sem distração aos sentimentos delicados de que minha alma estava repleta. Entretanto, em meio a tudo isso, confesso que sentia às vezes uma súbita aflição. Ainda que todos os meus sonhos tivessem se transformado em realidade, não teriam me bastado; teria continuado a me entregar à minha imaginação, aos meus sonhos e desejos. Encontrava em mim um vazio inexplicável que nada seria capaz de preencher; um impulso do coração por outra espécie de felicidade [de gozo] que não tinha ideia e de que, entretanto, sentia necessidade. E até mesmo essa ansiedade era gozo, porque me via inteiramente perpassado por um sentimento muito vivo e por uma tristeza sedutora que não queria deixar de sentir. (...) Então, com o espírito perdido nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava, sentia-me com certa volúpia acabrunhado pelo peso desse universo, entregava-me com deslumbramento à confusão dessas grandes ideias.[250]

[250] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Quatre lettres a M. Le Président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractére et les vrais motifs de toute ma conduite***. *Lettre 3*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959, p. 1138-1141. [Referência brasileira: **Quatro cartas ao Senhor Presidente de Malesherbes contendo o verdadeiro quadro de meu caráter e os verdadeiros motivos de toda a minha conduta**. Carta 3 (26, janeiro de 1762), p. 27-30. In: **Jean-Jacques Rousseau: Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral**. Tradução e notas: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.]. Ressalta-se apenas que, na verdade, não se trata, cronologicamente da terceira carta ao Sr. de Malesherbes, senão, exatamente, da terceira que Rousseau reuniu sob esta indicação.

A reprodução de algumas partes dessa carta justifica-se, pois, segundo vários especialistas, dentre eles, Cassirer, representa "de maneira clara e penetrante", o aparecimento de toda a paixão e o sentimento humano de Rousseau, envolvido "na atmosfera do puro sentimento da natureza". Com essa narrativa, fica evidente, que "o homem não está mais simplesmente 'perante' a natureza", Jean-Jacques deixa de contemplá-la como mero espectador e se insere, "na vida interior dela e vibra em seus ritmos próprios. E aí reside para ele uma fonte de felicidade que jamais poderá se esgotar."[251] Rousseau havia se perdido espacialmente na imaginação, e o seu coração, sufocado, vivendo nos limites da realidade, "não se sentia à vontade". Mas, toda essa sensação do genebrino, vivenciada ao tentar desvendar alguns "mistérios da natureza", encarava de forma "deliciosa", com um "êxtase entontecedor", segundo o próprio autor, em que se entregava "sem reservas", nos mais agitados de seus arroubos. São com essas características que, segundo Cassirer, se desvela "a nova época que Rousseau introduz na história do espírito europeu. A partir daí, está aberto o caminho para a época da 'sensibilidade' (*Empfindsamkeit*), para o *'Sturm und Drang'* e para o Romantismo alemão e francês."[252]

A figura provocante de Rousseau, também os frutos que as suas obras proporcionaram, quase sempre divergentes, às vezes, mais paradoxais do que o próprio autor originam um desconcerto, inclusive, em seu efeito imediato, mas tudo isso, "parece ser possível explicar num único ponto"; continua Cassirer: "o aspecto específico e peculiarmente novo que Rousseau proporcionou à sua época parece residir no fato de libertá-la do domínio do intelectualismo."[253] Essa "singularidade" ou "excentricidade" foi algo diversamente novo que apareceu na espiritualidade francesa, "ameaçando dissolver todas as suas formas fixas e transbordar os seus limites cuidadosamente estabelecidos."[254] Não é por acaso que, mesmo o otimismo de Rousseau é observado como "carregado e repleto" de uma "trágica seriedade". Nos trechos dessa carta, reproduzidos aqui, se destaca que, "mesmo onde pinta a felicidade dos sentidos e a paixão sensual com as cores mais ardentes, Rousseau não se dá por

[251] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: **Rousseau, Kant, Goethe**, op. cit., p. 106.
[252] Ibid., p. 110.
[253] Ibid., p. 103.
[254] Id.

satisfeito com essa imagem contrastando-a com um fundo escuro e sombrio."[255] Esses sentimentos que o acompanham, corporificam-se numa agudeza nunca vivenciada que o espírito do século XVIII combatia e dele se distanciava; fazendo com que os intelectuais desse período, que por um tempo curto acreditaram em sua entrada para a liga dos *philosophes*, porém, não tardando muito para identificarem-no como alguém estranho e incompreensível. Como o esforço descrito por d'Alembert, que, ao tentar entender o cidadão de Genebra, sem desmerecê-lo, nem diminuir seus *'méritos literários'*, atribui a Rousseau, um *'calor pessoal'*. Citando-o:

> Mas este 'calor' parece-me ser mais do tipo sensual que espiritual. Malgrado todo o efeito que ele produz sobre mim, ele apenas me agita... Não pretendo dar aqui minha opinião como regra; outros podem ser afetados de maneira diferente, mas é assim que sou afetado.[256]

Ora, Cassirer destaca que, esse é um exemplo significativo de como Rousseau aparecia para seus contemporâneos, pois d'Alembert faz "um julgamento interessante e espirituoso, mas não é historicamente justo"; vem à tona o "ímpeto" de um "temperamento" **sentido** pela força de expressão do "escritor Rousseau", mas, logo em seguida, rejeitado, pois, além de ser algo contrário ao modo de ser do nobre d'Alembert, foge "de uma ordem e clareza", de uma "segurança metódica de seu mundo espiritual" e teme, que, por essa via, possa "ser atirado de volta aos caos da sensualidade"[257]; abalando e tornando-se uma ameaça da aparente estabilidade dos domínios intelectuais que seguramente se convenciam pelo otimismo racionalista dos seus contemporâneos iluministas. Conforme Cassirer:

> Nem a filosofia nem a literatura francesa do século XVIII haviam sido tocadas até então por essa torrente. Pois há muito, a literatura havia desaprendido também a falar a linguagem elementar do sentimento e da paixão.[258]

Portanto, não por acaso que houve até uma tentativa de ruptura com a influência francesa, narrada por Goethe em sua autobiografia. No ano de 1770, quando Goethe era um jovem estudante em Strasburgo com Herder e alguns outros jovens alemães, e quando, ao contato dessa língua[259], da literatura e da civilização francesas,

---

[255] Ibid., p.101.
[256] D'Alembert. Oeuvres, Paris: Didier, 1863, p. 295; citado por CASSIRER, Ernst. **El problema Jean-Jacques Rousseau**, op.cit., p. 112.
[257] CASSIRER, Ernst. **El problema Jean-Jacques Rousseau**, p. 112.
[258] Ibid., p. 103.
[259] Ao se referir a influência francesa, há uma longa passagem, na qual Goethe não deixa de dar as suas alfinetadas também, quanto a Língua francesa, que é por sinal, muito interessante, pois, fala como os

este pequeno grupo tomou repentinamente consciência de sua alma germânica. Claro, que aí está uma crítica radical, e, de certa forma, tomando proporções muito severas ao racionalismo francês do século XVIII. Na terceira parte de sua autobiografia, em uma passagem célebre, o poeta, já na sua velhice, conta este "despertar", ocorrido, após ter esboçado um quadro da civilização francesa que ainda servia de modelo à Europa, considerando-a aristocrática, artificial, decrépita e decadente, e cujas seivas lhe pareciam esgotadas por um racionalismo esterilizante, que segundo o poeta, surge o protesto duma nova geração alemã que repele esse intelectualismo ateu, impaciente que está por se retemperar nas energias da paixão, nas fontes escachoantes da Natureza e da alma popular, em suma, por retomar contato com o impulso original do gênio alemão. Citando-o:

> Como tudo isso ficou sem efeito e como sucedeu que eu abandonasse a margem francesa para voltar à Alemanha, é o que proponho a desenvolver aqui. (...) O que, porém, nos afastava mais que tudo dos franceses era a asserção descortês e frequentemente repetida de que os alemães em geral, e o próprio rei, malgrado suas pretensões à cultura francesa, ignoravam o que fosse bom-gosto. Essa frase voltava como um refrão ao fim de cada julgamento emitido e, para nos tranquilizarmos a esse respeito, nós recorríamos ao desdém. Nem por isso deixávamos de nos ver em dificuldades para explicar o fenômeno, pois ouvíamos dizer que, segundo Ménage, os escritores franceses tinham tudo em pastilha, salvo o bom gosto; a Paris contemporânea, por sua vez, nos afirmava que os autores modernos, considerados em massa, primavam pela falta de gosto, e o próprio Voltaire não escapava a essa critica soberana. (...) Se no que acabo de expor não quiserem ver mais do que motivos exteriores, acidentais, e particularidades pessoais, direi que a literatura francesa possuía certas qualidades antes talhadas para repelir do que para atrair um moço cheio de ardor. Era velha e aristocrática, duas características que não podem seduzir a mocidade, sempre em busca do prazer e da liberdade. Desde o século XVI não se tinha visto uma só vez a marcha da literatura francesa completamente interrompida. As perturbações internas, políticas e religiosas, assim como as guerras exteriores, haviam mesmo acelerado o seu progresso; mas em geral se afirmava que o seu apogeu datava já de cem anos atrás. Mercê de circunstâncias favoráveis, uma rica messe amadurecera de súbito e fora felizmente recolhida, de sorte que os maiores talentos do século XVIII tinham de contentar-se modestamente com os respigos.[260]

Além dessa tentativa de interrupção da influência francesa, dessa dura crítica, Goethe narra uma opinião desfavorável aos enciclopedistas, e, à própria

---

alemães observavam os franceses ao se portarem com a sua língua, e de como eles mesmo também os enxergavam, por isso, vale a pena conferir de forma integral, esse texto. Conforme Goethe: "Podiam tolerar-nos, mas nunca seríamos recebidos no seio da única Igreja bem-falante." (GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 369-371.).

[260] Ibid., p. 369-373.

Enciclopédia, mas, a maior censura se referia a Voltaire[261], principalmente na sua produção artística teatral e literária, bem como, a postura do filósofo, resultante de suas relações com os chamados, déspotas esclarecidos.

> Se ouvíamos falar dos enciclopedistas, se abríamos um volume de sua obra imensa, sentíamos uma impressão semelhante a de quem percorre uma grande fábrica, no meio de inúmeras bobinas e teares em movimento, e, diante desse ronco e desse estrépito contínuo, dessa maquinaria que perturba o olhar e o espírito, do mistério incompreensível de um mecanismo cujas partes se entrosam com uma variedade infinita – enfim, à vista de tudo que é necessário para fabricar uma peça de pano – acaba por sentir aversão à própria roupa que leva no corpo. (...) Entrementes, muitas coisas haviam envelhecido, e em primeiro lugar a comédia, que precisava ser incessantemente renovada para adaptar-se, é verdade que menos perfeita, mas com um interesse novo, à vida e aos costumes. Quanto às tragédias, grande número delas havia desaparecido dos teatros, e Voltaire não deixou escapar a ocasião solene que se lhe ofereceu de dar uma edição das de Corneille para apontar os numerosos defeitos do seu predecessor, que, segundo a opinião geral, não conseguira igualar. E esse mesmo Voltaire, a maravilha do seu tempo, estava agora envelhecido como a literatura que ele vivificara e dominara durante quase um século.[262]

Contudo, Goethe nos revela que toda essa aspereza com relação aos franceses, dava-se pela forma como os alemães, por diversas vezes se sentiram conduzidos de volta à natureza, e não queriam mais admitir outra coisa que não fosse a verdade e a sinceridade do sentimento, por meio de sua expressão viva e forte.[263] O poeta afirma que já nem sentiam mais necessidade de esclarecimentos em matéria de filosofia, religião e particularmente da metafísica, pois, o que percebiam era uma "violenta disputa dos filósofos franceses", livros que faziam tanto ruído, mas que acabavam sem efeitos, como o *Sistema da Natureza* do barão d'Holbach[264]. "A natureza

---

[261] Goethe é impiedoso para com Voltaire, principalmente por suas estreitas relações com os déspotas esclarecidos: "Uma vida ativa e derramada, a política, a riqueza, relações com dominadores do mundo a fim de dominá-lo, por sua vez, mediante essas relações: tais haviam sido desde a juventude os objetivos dos sonhos e dos esforços de Voltaire. É raro que um homem se submeta a tão grande dependência para ser independente. Voltaire conseguiu subjugar os próprios espíritos: tornou-se o senhor da sua nação. Debalde os seus adversários lhe fizeram guerra com medíocre talento e um ódio prodigioso: não havia farpas que o atingissem. É verdade que ele jamais conseguiu ganhar o favor da corte, mas, em compensação, monarcas estrangeiros foram seus tributários: a grande Catarina e o grande Frederico, Gustavo da Suécia, Cristiano da Dinamarca, Poniatowski da Polônia, Henrique da Prússia, Carlos de Brunswisck, reconheceram-se seus vassalos; até papas tentaram amansá-lo com alguma condescendência. Se José II se conservou afastado dele, isso não lhe fez muita honra, pois os seus empreendimentos não teriam tido pior fim se, com a sua bela inteligência e os seus nobres sentimentos, ele fosse um pouco mais fino e melhor apreciador do espírito." (Ibid., p. 374.).

[262] Ibid., p. 373-374.

[263] Ibid., p. 372; passim.

[264] Paul Heinrich Thiry, também conhecido como Barão d'Holbach era Alemão, porém mudou-se aos doze anos para Paris. Esse escritor era muito rico e costumava reunir em sua casa a grande maioria dos pensadores de sua época, que Rousseau, ironicamente chamava de **"Liga Holbach"** ou **"Liga dos**

era nosso ídolo", confessa Goethe, mas não o tipo de natureza professada por esse autor: "Nos sentíamos decepcionados na expectativa com que o abríramos"; sentiam-se certos de encontrar alguma coisa que, de fato, tivesse suportado a prova de fogo com dignidade, pois, o livro anunciava um *'sistema da natureza'*; "mas que deserto e que vazio, nós sentimos nesse triste e nebuloso ateísmo em que desapareceriam a Terra com todas as suas figuras, o céu com todas as suas estrelas!" Apesar de se sentirem enganados com a natureza apresentada dessa maneira, com a sensação de uma "aversão invencível", contudo, nos revela: "ao mesmo tempo em que nos voltávamos com renovado ardor e entusiasmo para a ciência viva, a experiência, a ação e a poesia."[265] Procuravam uma poesia calorosa, não uma "crítica negativa" e uma "filosofia abstrusa e insuficiente", não uma "natureza enganosa", mas, uma "natureza reveladora". Foi então que conheceram a natureza tão almejada e agora reverenciada, era a natureza de Rousseau. A partir desse ponto, Goethe então, admite: "Sabíamos reconhecer que devíamos muitos benefícios e muitas conquistas à grande e admirável sociedade francesa."[266] Mas, era na figura do genebrino que o reconhecimento de uma possibilidade de lealdade verdadeira e sincera, do sentimento e da natureza, se tornava real. "Rousseau nos havia encantado. Todavia, quando considerávamos a sua vida e o seu destino, nós o víamos, em recompensa de tudo que produzira, forçado a viver desconhecido e olvidado em Paris."[267] E ainda num trocadilho que faz entre poesia e verdade entre Rousseau e sua personagem da *Nova Heloísa*, revela: "as cartas de uma Júlia eram muito estimadas; gozava ela de grande reputação como mulher de espírito e de mérito, e como amiga de Rousseau. Quem quer que tivesse alguma relação com esse homem extraordinário era iluminado por uma raio da sua glória, e uma comunidade secreta espalhava-se ao longe, ao abrigo do seu nome."[268]

Assim, é evidente que Goethe era um exaltado admirador do genebrino, tanto que, há um momento em que por meio de uma comparação, de um lado, Voltaire,

---

***philosophes*" ou "Partido dos *philosophes*"**. Escreveu alguns artigos para a *Enciclopédia*, além de outros textos. O *Sistema da Natureza* publicou sob o pseudônimo de Jean-Baptiste Mirabaud, pois se tratava de um escrito do mais radical materialismo e ateísmo. Goethe ao tratar desse livro, em nenhum momento cita o nome do autor; informa que, até tentaram encontrar algo nessa sua "possível natureza", porém, relata o seguinte sobre o autor: "ele parecia saber tão pouco quanto nós sobre a natureza, porque, depois de estabelecer como pontos de referência algumas ideias gerais, abandona-as em seguida para transformar o que aparece como mais elevado do que a natureza, ou pelo menos como uma natureza mais elevada dentro da natureza, numa natureza material, pesada e em movimento, é verdade, mas sem direção e sem forma." (Ibid., p. 376-377; passim.).

[265] Id., passim.

[266] Ibid., p. 374; passim.

[267] Id.

[268] Ibid., p. 424-425.

e de outro, Rousseau, o escritor define de modo exemplar, o papel desses dois homens do iluminismo e o significado de suas obras, resumindo numa fórmula famosa e lapidar o lugar de Rousseau nos tempos modernos: "Com Voltaire um mundo acaba; com Rousseau um novo mundo começa."[269]

Mais tarde, esse grupo de jovens alemães, iriam também reconhecer, a afinidade que Diderot tinha com eles, "pois em tudo que lhe censuram os franceses ele se mostra um verdadeiro alemão. Mas o seu ponto de vista já era por demais elevado, o seu horizonte excessivamente vasto para que nos fosse possível associar-nos a ele e nos colocar ao seu lado."[270] E, se referindo ao Rousseau, dizia: "No entanto, os seus filhos da natureza, que ele sabia encarecer e enobrecer com uma grande arte oratória, nos agradavam imensamente; encantavam-nos os seus ousados caçadores furtivos e contrabandistas; e mais tarde essa canalha pululou no Parnaso alemão."[271] Com todas essa considerações que uma das maiores figuras do Romantismo alemão tece em sua autobiografia, reverenciando a influência que esses dois homens – Diderot e Rousseau – exerceram sobre a arte deste período, pode se constatar, conforme Goethe, que:

> Também aí foram eles os nossos guias, e da arte nos conduziram à natureza. Em todas as artes, o objeto supremo é produzir pela aparência a ilusão de uma realidade superior. Mas segue-se por um caminho falso quando se realiza a aparência a tal ponto que não resta, finalmente, senão uma realidade vulgar.[272]

Sobre isso, ainda faz questão de exaltar as apresentações de uma opereta do Rousseau, o *Adivinho da Aldeia*[273], que causara uma impressão agradabilíssima; a partir dessa encenação, narra o poeta: "não tardou a vir-me o desejo de travar conhecimento com o próprio teatro, e vários ensejos se me ofereceram para isso."[274] Também, o *Pigmaleão*[275] de Rousseau "uma pequena obra que causou grande sensação"[276] nesse período:

---

[269] Ibid., p. 374.
[270] Ibid., p. 375.
[271] Id.
[272] Id.
[273] Esse intermédio de Rousseau, *O Adivinho da Aldeia*, composta por oito cenas, teve duas récitas em Fontainebleau, diante da corte, em 1752, e uma em Paris, pela Academia Real de Música, em 1753. Nessa opereta, Rousseau privilegia uma concepção melódica, considerada pelo filósofo, a que exprime da melhor forma a duração interior, em detrimento da sobreposição de diversas vozes que constitui a harmonia.
[274] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 81.
[275] Há uma concepção de "arte perfeita" no *Pigmaleão* de Rousseau, conforme Goethe, muito entusiasmou os pré-românticos alemães; o *Pigmalião* é uma pequena *Cena Lírica* composta em 1762,

> Haveria muito que dizer sobre essa estranha produção que flutua também entre a natureza e a arte, com a falsa pretensão de resolver a arte na natureza. Vemos um artista [Rousseau] que produziu uma obra perfeita e que não se contenta de haver apresentado a sua ideia segundo as regras da arte, de lhe ter conferido uma vida superior. Não é preciso que ela desça até a vida terrena: o que o espírito e a mão produziram de mais sublime, ele o quer destruir pelo ato mais vulgar de sensualidade.[277]

Porém, segundo adverte Jean-Édouard Spenlé, é oportuno esclarecer que, com todo o protesto do germanismo na literatura, e, ainda que se encontre na sua origem, uma influência da língua francesa, como é o caso de Rousseau; contudo, percebe-se que a interpretação acerca do genebrino, provavelmente não fosse a que esperasse, pois isso, no futuro, ocasionaria uma série de equívocos:

> O evangelho do retorno à Natureza de Rousseau, recebeu o nome de ***Sturm und Drang* – 'Tempestade e ímpeto'** – segundo o título de uma peça de um desses jovens inovadores, Klinger. Na verdade, tratava-se de um rousseauísmo interpretado à maneira alemã. Por que, para o autor do *Contrato Social*, o estado de natureza não se apresentava como um fato pré-histórico, caos primitivo ou barbaria original para o qual era preciso simplesmente retrogradar. O retorno à Natureza era para Rousseau, pelo contrário, o retorno a condições de vida mais conformes à verdadeira natureza humana, era o respeito às exigências primordiais dessa natureza, a qual podia ser realizada no interior mesmo da ordem social. – Os jovens autores da *Sturm und Drang* viraram do avesso o evangelho de Rousseau, dando-lhe o sentido de um primitivismo anárquico, irracionalista, virgem de todo compromisso com a vida civilizada.[278]

Já, Kant, nesse período, mesmo não fazendo esse tipo de interpretação, ou seja, embora não tenha sido um seguidor do credo da volta à natureza, considerava que, ao formalismo e esquematismo abstrato do *Sistema da Natureza* do barão d'Holbach, Rousseau opôs sua própria concepção de natureza. O filósofo alemão encontrou coerência entre os dois *Discursos*, o *Emílio* e o *Contrato*; e, considerava Rousseau como o fundador de um novo "sistema", como o pensador que havia criado uma nova concepção da natureza.[279] Lastimava, no entanto, a interpretação de que Rousseau estava propondo um retorno à natureza. Segundo Kant, Rousseau realmente havia instituído um novo culto à natureza, inclusive, não nega que isso tenha exercido uma forte influência em sua teoria, principalmente, com o *Emílio*, que considerava um livro

---

logo após a *Carta ao senhor de Malesherbes*, seguida da *Carta à Christophe de Beaumont*. Ainda retornaremos a essa obra no capítulo IV da *Segunda Parte*.

[276] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 375.

[277] Ibid., p. 375-376.

[278] SPENLÉ, Jean-Édouard. **O Humanismo Clássico**, op. cit., p.52.

[279] CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 157-158.

fundamental e primordial, mas não como nas palavras de Goethe, enquanto um novo "evangelho da natureza".[280]

♣ ♣ ♣

Kant nesse sentido, é um dos primeiros a perceber de forma clara que, o estado de natureza de Rousseau é apenas uma hipótese, uma ficção, e não uma realidade para a qual se pretenda voltar algum dia como muitos de seus contemporâneos e eruditos modernos insistam em enfatizar. "No fundo, Rousseau não queria que o homem voltasse ao estado de natureza, mas que para ali olhasse do estágio em que agora se encontra"[281], revela Kant. Observação também ratificada por Rousseau (como já se disse na introdução) em seus *Diálogos*: "mas a natureza humana não retrocede e nunca retorna aos tempos da inocência e igualdade, uma vez que já se distanciou."[282]

Assim, Kant explica que Rousseau ao estabelecer essa ideia de forma hipotética sobre o estado de natureza no *Discurso sobre a desigualdade*, está propondo uma suposição que dá muito ao que pensar sobre o estado da desigualdade, da corrupção e de degeneração atual que os homens "alcançaram".

Desde a chamada marginália das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* até o período crítico, Kant constata a diferença de suas perspectivas, pois ele considera que possuem métodos diferentes: "Rousseau. Procede sinteticamente e começa do homem natural. Eu procedo analiticamente e começo do homem civil."[283] O interessante é que Kant, por mais que não siga esses princípios rousseaunianos e não proceda da mesma maneira, mas consegue entender e perceber o intuito do filósofo, ou seja, embora não concorde com tudo que o genebrino tenha escrito, reconhece o espírito, isto é, a capacidade de despertar a reflexão, pois, é isto que nos dá a oportunidade do filosofar.

Sobre isso, Goethe faz o reconhecimento de que, uma má interpretação de uma escola e mesmo de um autor, sobretudo, quando separadas de sua origem possam ocasionar, pois, degeneram em frases e desse modo perdem inteiramente na sua

---

[280] Ibid., p. 223.
[281] Kant, I. ***Anthroplogie in pragmatischer Hinsicht***. Ed. Akademie, vol. VII, pp. 326-327. Cf. Bemerkungen, ed. Akademie, vol. XX, p. 31; ed. Rischmüller, p.25.
[282] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Dialogues: Rousseau Juge de Jean-Jacques****. Premier Dialogue.* Paris: Pléiade, Gallimard, 1959. p. 935.
[283] Kant. I. [**Anotações à margem das 'Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime'**], op. cit., p. 16.

significação primeira –, e, assimila essa possibilidade errônea a si mesmo; também, chama atenção dos que se declaram contra as opiniões, ideias e os sistemas novos, além de se pronunciarem contra os novos acontecimentos, os personagens marcantes que surgem, que realizam grandes modificações, porém, não se deve caluniar como um crime essa conduta, pois tais coisas, podem ser vistas, como um ataque a fundo contra o que formou a base de sua própria existência e cultura, e também, pode nos levar ao filosofar, ao pensar. E, ao falar sobre isso, ressalta a figura de Klinger, principalmente, de sua dedicação e interpretação acerca das obras de Rousseau, nesse período:

> *O **Emílio*** era para Klinger o primeiro dos livros, e essas ideias que exerciam uma influência geral sobre o mundo civilizado frutificaram nele mais do que nos outros. Também ele era o filho da natureza; também ele partira de uma posição inferior; o que os outros deviam rejeitar, ele jamais o possuíra; nunca fora retido pelos laços de que os demais precisavam libertar-se; podia, pois ser considerado como um dos discípulos mais puros desse **evangelho da natureza**, e, pensando nos seus sérios esforços, na sua conduta como homem e como filho, tinha todo o direito de exclamar: 'Tudo está bem quando sai das mãos da natureza'; mas uma desagradável experiência o forçou também a reconhecer que 'tudo degenera entre as mãos do homem'. Não teve de lutar consigo mesmo, mas fora de si mesmo, com o mundo rotineiro a cujos encantos o sábio de Genebra nos queria arrancar. E como, na posição de um moço, essa luta muitas vezes se torna penosa e dura, ele sentiu-se recolocado com demasiada violência dentro de si mesmo para estar em condições de elevar-se uma alegre e serena cultura: teve, pelo contrário, de abrir caminho à força de sofrimentos e combates. Foi assim que se desenvolveu no seu caráter uma veia de amargura, que depois entreteve e alimentou por vezes, mas que em geral soube combater e vencer. (...) Mas isso fez dele o que é, e o que torna tão diversos os escritores e todos os homens é que cada um flutua, em teoria, entre o conhecimento e o erro, e, na prática, entre a criação e a destruição.[284]

Portanto, a atuação da França no fenômeno do *Sturm und Drang* é algo complexo. Sem a influência de Rousseau seria mesmo, muito difícil explicar a transformação das correntes pré-românticas no Romantismo do séc. XIX. Mas, é interessante observar, como nos informa Cassirer, que, na ***Revolução Literária*** de Rousseau se encontrava o ponto de partida das correntes espirituais e intelectuais inteiramente diferentes, são ***Matizes rousseaunianas*** que desembocam tanto no primeiro romantismo, na Alemanha do ***Sturm und Drang***, quanto nas doutrinas políticas da ***Revolução Francesa***, assim como na moral e na filosofia da história de Kant. Segundo Roberto Aramayo, Rousseau é um pensador que está entre Kant e Goethe por figurar tanto como um "Filósofo Literato" quanto um "Literato Filósofo",

[284] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 456.

pois, se expressa por várias formas da linguagem: despertando interesse no moralista prussiano e encantando o grande poeta alemão.[285]

Na década de sessenta do século XVIII, época decisiva da influência de Rousseau sobre Kant, suas expressões foram vistas sobre uma luz diferente do romantismo do *Sturm und Drang*, pois, Rousseau não estava na vanguarda dos "direitos dos sentimentos" nem "apóstolo do sentimentalismo", mas sim, como Kant o denominava: o "paladino dos direitos da humanidade".[286] Conforme Cassirer, também Lessing, considerado um dos espíritos mais reflexivos da época, não estava interessado em arrebatar esse viés do sentimento e do sentimentalismo ou quaisquer dessas expressões da obra de Rousseau.[287] Em sua *resenha* a respeito do *Discurso sobre as ciências e as artes*, elogia as "elevadas intenções" do escritor, sua "viril eloquência" em sua exposição; e afirma que deve professar uma sacrosanta veneração a um homem que se atreve a "falar da virtude frente a todos os prejuízos em voga", inclusive quando foi demasiadamente em seus argumentos.[288]

Essa mesma opinião tinha Kant a respeito de Rousseau, pois, ao dissertar sobre *A Nova Heloísa* com o mesmo interesse que havia examinado Leibniz, Wolff, Baumgarten, Crusius e Hume, conforme relato de Herder ao se reportar a docência de Kant nos anos sessenta: 'expondo sobre os escritos de Rousseau que acabaram de aparecer, o *Emílio* e *A Nova Heloísa*, obras que apreciava bastante, remetia continuamente por seu conhecimento da natureza e do valor moral do ser humano'.[289] A leitura de Kant da *Nova Heloísa*, deu-se de modo distinto de como a maioria de seus contemporâneos, pois o centro de gravitação da obra, não estava para ele na romântica estória de amor do começo, mas sim na parte moral com que Rousseau encerra a obra.[290] Kant não observava ou pelo menos não mencionava sobre *A Nova Heloísa* sua posição de romance sentimental, nem a glorificação da paixão que existia, talvez por que, como nos diz Cassirer, não fosse isso que realmente o interessava.[291]

---

[285] ARAMAYO, Roberto R. **Hacia la Revolución francesa e el Romanticismo (Rousseau "entre" Kant y Goethe)**, p. 21. In: CASSIRER, Ernst. **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007.
[286] CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 172.
[287] Id.
[288] Resenha de Lessing sobre o *Primeiro Discurso* de Rousseau (abril de 1751); Werke (Lachmann-Muncker), vol. IV, p. 387 ss.; citado por: CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**. (Ibid., p. 173.).
[289] Herder, Cartas para El fomento de la humanidad, carta 79, Werke (Suphan), vol. XVI, p. 404; citado por: CASSIRER, Ernst. Kant y Rousseau. (Id.).
[290] Id.
[291] Id.

Em sentido contrário ao de Goethe, que ao escrever sobre *A Nova Heloísa* no *Ensaio sobre as poesias*, dizia que o maior mérito dessa obra residia na eloquência das paixões, e, mesmo o tema menor sendo tratado sob o ponto de vista da moral, praticamente só nos encaminhamos para ele por meio do conceito da "onipotência do coração."[292] Porém, de fato, Kant não observou essa teoria da "onipotência do coração" como muitos críticos modernos, que consideram como um "efeito da teoria" de Rousseau. Kant descobre um sentido próprio e essencial para outros caminhos. Inclusive, se sente alertado por Rousseau a desconfiar desse ideal da "bela alma" que determinou a ética[293] do século XVIII.

Mas, a crítica destaca que Rousseau não foi o primeiro a indicar "a virada para a 'sensibilidade' dentro da literatura do século XVIII." Houve todo um entusiasmo despertado pelos romances de Richardson[294] que, segundo Cassirer, essa influência "não foi menor na França que na Inglaterra."[295] Porém, a recepção do "sentimentalismo" da literatura inglesa transformou-se na França, em sentimentos revolucionários. E, assim, o problema histórico do Pré-Romantismo se transforma no problema das relações anglo-francesas, da repercussão da literatura inglesa na França.

---

[292] Goethe, WA. 1 XL, p. 239; citado por: CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**. (Ibid., p. 175.).

[293] Roberto Aramayo observa a afirmação de Cassirer sobre a influência decisiva de Rousseau na ética kantiana, que mesmo parecendo exagero, mas, o próprio Kant teria afirmado que não escreveu alguns trabalhos sem antes meditar sobre os escritos de Rousseau. (ARAMAYO, Roberto R. **Jean-Jacques Kant e Immanuel Rousseau, o el "Enkantamiento" rousseauniano de Cassirer**.). Ibid., p. 37.

[294] Diderot foi o grande "defensor e apóstolo" de **Richardson** na França, tendo realizado algumas traduções de suas obras. A primeira obra de Richardson, *Pamela*, foi publicada em 1740, ou seja, duas décadas antes da *Nova Heloísa* de Rousseau, portanto, a "sentimentalidade, enquanto fenômeno literário já era familiar à França do Iluminismo. Além de Richardson, destaca-se que Diderot iniciou sua carreira literária, como comentador e tradutor das obras do Conde de Shaftesbury, traduzindo inicialmente o *Inquiry concerning Virtue and Merit*, e desde então, passa a tratar da questão da derivação moral a partir do sentimento de simpatia, uma filosofia baseada na doutrina do *'moral sentiment'*. (Id.).

[295] CASSIRER, Ernst. **El problema Jean-Jacques Rousseau**, op. cit., p. 111.

Essa repercussão é visível pelo número de traduções francesas[296] de obras inglesas no séc. XVIII; contudo, já por essa época estava em sua plenitude o rousseaunismo. Observa-se a tese sobre o neobarroco licencioso da Restauração e da Regência como um ponto de partida comum da Ilustração e do Pré-Romantismo, sabendo-se das relações íntimas entre sensualidade e sentimentalismo, que, na França, se transformou em sentimento revolucionário. Essas tendências confluem na "criatividade romântica" expressada na obra de Jean-Jacques Rousseau, homem da Ilustração por um lado, "pré-romântico" exaltado por outro.

Porém, a ideia de uma criação instintiva[297], talvez seja o conceito central de todas as teorias e fenômenos literários do pré-romantismo, independente do princípio de imitação, base das regras do Classicismo. Essa ideia de uma criação instintiva está intimamente ligada ao conceito da autonomia do **ato criativo**, da originalidade e

[296] A própria ***Enciclopédia***, tinha como proposta inicial, uma **tradução** do inglês para o francês da *Cyclopaedia de Chambers*. Denis Diderot, filósofo e dramaturgo, fora incumbido de rever essa tradução, mas em suas mãos, a tarefa se converteu num empreendimento intelectual sem precedentes. No *Prospecto* desse empreendimento, os editores ressaltam que "a disposição geral foi a única coisa em comum entre a nova Enciclopédia e a Enciclopédia inglesa." (p. 141). Projeto bastante audacioso, sentiram que o primeiro passo a dar "para a execução raciocinada e bem compreendida de uma Enciclopédia era o de traçar uma árvore genealógica de todas as ciências e de todas as artes que marcasse a origem de cada ramo de nossos conhecimentos, as ligações que têm entre si e com o tronco comum e que nos servisse para ligar os diferentes verbetes a seus *caput*. Não era uma coisa fácil. Tratava-se de encerrar numa página o esboço de uma obra que só pode ser executada em vários volumes *in-folio* e que deveria conter um dia todos os conhecimentos dos homens." (Id.) Convidaram para participar desse projeto, "um número suficiente de sábios e de artistas; de artistas hábeis e conhecidos por seus talentos; de sábios adestrados precisamente nos gêneros que deveriam confiar a seu trabalho. Distribuíram a cada um a parte que lhe convinha. (...) Assim, cada um ocupando-se apenas do que entendia, esteve em condições de julgar com sensatez o que escreveram os antigos e os modernos sobre o assunto e de acrescentar, ao auxílio que deles extraiu, conhecimentos tirados em seu próprio cabedal." (p. 143). O *Discurso Preliminar dos editores* é iniciado com a seguinte advertência: "A Enciclopédia que apresentamos ao Público é, como seu título o anuncia, a Obra de uma sociedade de Letrados." (p.21). (DIDEROT, D. & D'ALEMBERT, J. ***Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados***. **Discurso preliminar e outros textos** (bilíngüe). Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1989.).

[297] É oportuno ressaltar que o conceito de gênio criador na Alemanha está representado por dois grupos de escritores que foram denominados os 'saxões' e os 'suíços'. Para a primeira classe desses escritores, se esforçavam por aclimar na poesia alemã o racionalismo clássico francês, tal como era exposto na ***Arte poética*** de **Boileau** e nas obras de **Racine** e **Corneille**. Fazia do conceito de gênio uma espécie de geômetra arquiteto, cuja sábia criação, submetida a regras fixas, é, sobretudo, obra de cálculo e de reflexão. Já os segundos, davam muito maior atenção aos elementos irracionais, à inspiração, ao sentimento religioso, ao gosto pelo maravilhoso, à alma popular. O conceito de criação instintiva e original, que inclui não só a expressão coletiva (Bíblia, poesia popular etc.), mas também a expressão individual livre, tem como consequência principal o descrédito das regras clássicas que norteavam a criação literária. A concepção do gênio correspondia antes àquela do músico evocador, cuja magia, sentindo aversão ao cálculo, à análise, à reflexão, numa palavra, ao espírito geométrico e à arquitetura, se afirma como espontaneidade criadora, – duas concepções antípodas e complementares, das quais a querela dos saxões e dos suíços formulou pela primeira vez a eterna antítese. (SPENLÉ, Jean-Édouard. **O Humanismo Clássico**, op. cit., p. 49-50.).

singularidade da liberdade do **gênio**[298] criador e a inspiração divina, tanto como expressão individual quanto como expressão coletiva, que é o caso das nações em seu estágio primitivo ou da poesia de expressão popular anônima. Como expressão individual o conceito de gênio já tinha uma história, sobretudo, quando se pensa no papel da originalidade na criação barroca. Mas é o séc. XVIII que destaca uma originalidade mais instintiva do que intelectual como fonte de poesia, em contraste flagrante com o racionalismo do século.

Não por acaso, que em sua época, Rousseau anuncia no *Discurso sobre as ciências e as artes* o seguinte: "atualmente, quando buscas mais sutis e um gosto mais fino reduziram a princípios a arte de agradar, reina entre nossos costumes uma uniformidade desprezível e enganosa, e parece que todos os espíritos se fundiram num mesmo molde (os modelos e as fôrmas): incessantemente a polidez impõe, o decoro ordena; incessantemente seguem-se os usos e nunca o próprio **gênio**."[299] Nesse sentido, se observa que o conceito de gênio, para o filósofo, designa, desde sua primeira obra, o caráter particular de cada indivíduo, aquilo por que ele se distingue dos demais, contrariamente ao determinismo dos usos opondo-se à liberdade dos caracteres. A "criatividade romântica" de Rousseau estava na mesma esteira dos "pré-românticos" do *Sturm und Drang*, que defendia a valorização da espontaneidade, da intuição e a liberdade da imaginação, e, principalmente, da expressão dos sentimentos, representados em suas expressões e atitudes poéticas, que não se enquadram não só nas convenções sociais, mas também, nas convenções estéticas que contribuiria para uma nova concepção estética, diferentemente do modelo classicista. Ademais, se Rousseau sinalizou sua concepção de gênio no *Discurso sobre as ciências e as artes*, o autor demarca essa questão, encaminhando-a para o conceito de gênio no que se refere à composição musical, com um **verbete** em seu *Dictionnaire de Musique*. Citando-o:

> **GÊNIO**, s.m.: Não busques, jovem artista, o que é o Gênio. Se o possuis, tu o sentes em ti mesmo. Se não, jamais o conhecerás. O Gênio do músico submete o universo inteiro à sua arte. Ele pinta todos os quadros por meio dos sons, ele faz o

[298] Provavelmente, a nova concepção de estética, que não se prendia ao modelo do classicismo francês, pois defendiam as ideias de liberdade da imaginação e a intuição, encontram sua maior expressão na obra do poeta inglês Edward Young, *Conjecturas sobre a composição original* (1759), tendo na Alemanha do *Sturm und Drang* uma grande repercussão, em que a inspiração poética é comparada aos estados semiconscientes da alma. Na mesma medida, Gotthold Ephraim Lessing e sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769); também, obras como *Ossian* (1760), de James McPherson, e *Vozes dos povos* (1778-1779) de J. G. Herder. Além das obras do Goethe e *Os salteadores* (1781), de Friedrich Schiller. (SPENLÉ, Jean-Édouard. **O Humanismo Clássico**, op. cit., p. 49-50.).

[299] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 336.

> próprio silêncio falar. Ele exprime ideias por meio dos sentimentos; os sentimentos, por acentos; e as paixões que ele exprime, ele as excita no fundo dos corações. A volúpia, por seu intermédio, assume novos encantos; a dor que ele faz gemer arranca gritos. Ele queima sem cessar e não se consome jamais. Ele exprime com calor a geada e a nevasca, e mesmo ao pintar os horrores da morte, ele traz na alma este sentimento de vida que não o abandona nunca, e que ele comunica aos corações talhados para senti-lo. Mas, ai! Ele não pode dizer nada àqueles nos quais seu germe não está presente, e seus prodígios são pouco sensíveis a quem não é capaz de imitá-los. Queres, então, saber se alguma fagulha desse fogo devorador te anima? Corre, voa a Nápoles para ouvir as obras-primas de Leo, de Durante, de Jommeli, de Pergolèse. Se teus olhos se enchem de lágrimas, se sentes teu coração palpitar, se estremecimentos te agitam, se a opressão te sufoca em teus arrebatamentos, tome o Metastásio e trabalhe; o Gênio dele aquecerá o teu; tu criarás por meio de seu exemplo: é isso que faz o Gênio, e outros olhos logo te devolverão as lágrimas que teus Mestres fizeram-te derramar. Mas se os encantos dessa grande Arte te deixam tranquilo, se não tens nem delírio nem êxtase, se achas apenas belo o que arrebata, como ousas perguntar o que é o Gênio? Homem vulgar, não profanes esse nome sublime. Que te importaria conhecê-lo? Não saberias senti-lo: faz música francesa.[300]

A partir dessa "conceituação", ou mesmo, "situação", colocada por Rousseau, de plena oposição entre "o prosaico e o sublime paradisíaco", entre "a luz e a sombra", pode-se perceber, claramente, o motivo pelo qual o genebrino foi acolhido no movimento do *'Sturm und Drang'*, pois, o "gênio", parece ter o significado de um **sentimento**, já, pertencente a essa pessoa, está dentro do próprio indivíduo; quem não o tem, parece nada poder fazer para isso acontecer, pois, não é algo que se ensina nem se comanda. Dessa forma, gênio, somente quem tem esses sentimentos, pode representá-lo, pois, a arte advém dessa capacidade de ser impelido por uma comoção de forma extrema, quando em contato com uma obra estética. É importante ressaltar que, esses sentimentos como são provindos do *'fundo dos corações'*, só podem ser comunicados, na mesma intensidade *'aos corações talhados para senti-lo'*, ou seja, àqueles que carregam o mesmo *'gérmen da criatividade'*. Além das características que o filósofo atribui e relaciona a genialidade, uma profunda e incontrolável agitação, beirando o delírio e, evidentemente, a busca incessante de algo que, continuamente, possa satisfazer-se plenamente, pela busca ininterrupta da emoção artística. Por sinal, características estas, muito parecidas com os sentimentos que ele narra em sua famosa **Iluminação de Vincennes**, quando leu a proposta da Academia de Dijon, pois, segundo narra no Livro VIII das *Confissões*, "no momento dessa leitura vi outro universo e tornei-me um outro homem; apesar de ter uma viva lembrança da impressão que recebi, os detalhes me

[300] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* V**. ***Dictionnaire de Musique***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995. p. 837-838.

escaparam depois que os gravei numa das minhas quatro cartas ao Sr. de Malesherbes"[301], esse momento, foi como uma espécie de ***iluminação*** ou ***revelação***:

> Esbarrei na questão da Academia de Dijon que motivou minha primeira obra. Se jamais alguma coisa assemelhou-se a uma ***inspiração súbita***, foi o movimento que se fez em mim ante essa leitura. De repente, senti meu espírito iluminado por mil luzes; uma multidão de ideias vividas apresentou-se ao mesmo tempo com uma força e uma confusão que me lançou em inexprimível desordem; senti a cabeça tomada por um atordoamento semelhante à embriaguez. Uma violenta palpitação me oprimiu, ergueu-me o peito; não mais podendo respirar e andar deixei-me cair sob uma das árvores da avenida e lá fiquei uma meia hora em tal agitação que, ao levantar-me, percebi toda a parte da frente de meu casaco molhada pelas lágrimas que tinha derramado sem perceber. Senhor, se algum dia pudesse escrever a quarta parte do que vi e senti sob essa árvore, com que clareza teria mostrado todas as contradições do sistema social, com que força teria provado ser o homem bom naturalmente e apenas por causa dessas instituições os homens tornam-se mau. Tudo o que pude guardar dessa multidão de grandes verdades que, em um quarto de hora, me iluminou sob essa árvore, foi bem esparsamente distribuído nos três principais de meus escritos, a saber: esse primeiro discurso, aquele sobre a desigualdade e o tratado de educação, obras inseparáveis e que perfazem juntas um mesmo todo. O restante foi perdido, e a única passagem escrita no próprio local foi a *prosopopeia de Fabricius*. Eis como, quando menos esperava, tornei-me autor, quase a despeito de mim mesmo.[302]

Essa descrição do ***lampejo*** de Jean-Jacques é a própria característica do gênio apontada no verbete acima, em que toda essa comoção e inspiração artística, não está isenta de agitações, de inquietações ou de um certo alvoroço, pois, a natureza desse sentimento afasta uma mensuração tranquila, a sensatez da razão e a ausência de envolvimento diante do que se passa em torno de si mesmo, que são características não do gênio, mas, de um "homem vulgar"; pois, o verdadeiro artista é sensível em seus "delírios", principalmente, diante dos enlevos do seu gosto.

Como se pôde observar, os pontos levantados por Jean-Jacques no verbete "Gênio", transgressores por excelência, não poderiam deixar de ressoar aos pré-românticos do *Sturm und Drang*, que desejavam simplesmente, se desfazer das amarras das regras de uma estética classicista, com pretensões a uma livre criatividade em suas expressões, e plena autonomia na linguagem dos sentimentos mais extremos do homem, animados por *'alguma fagulha desse fogo devorador'* dos ecos sonoros que fazem *'o próprio silêncio falar'*. Desse modo, na história literária europeia o Pré-Romantismo é o primeiro movimento que não segue os modelos da Antiguidade Greco-romana. De certo modo a história literária do séc. XVIII é a história de um conflito entre dois

[301] **Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 316.
[302] **Carta a Malesherbes**, Carta 2 (12, janeiro de 1762), op. cit., p. 24-25.

pensamentos estéticos, o dos classicistas, que defendem a criação racional, segundo certos modelos a serem imitados, de uma natureza, da '*Belle Nature'* enquanto objeto de imitação que predica o belo, isto que se tinha por perfeição da arte, por modelo ainda ligado às regras de artes de Nicolas Boileau[303], sem a qual a natureza não consegue se tornar bela, e o dos "pré-românticos", que advogam os direitos do instinto e dos sentimentos, ou seja, paralelamente ao sentimentalismo dá-se também a redescoberta da natureza.

♣ ♣ ♣

A concepção de Natureza não foi concebida no século XVIII, mas, foi uma junção das filosofias renascentistas e greco-latina, reunindo-se a isso a tradição cristã do XVIII. Embora, na segunda metade do século XVII essa ideia até enfraqueça, porém, não desaparece de forma total. Contudo, somente no XVIII, a noção de Natureza passa por uma transformação expressiva, pois passa a ocupar uma posição de destaque no que se refere às teorias do direito natural. Jean Ehrard destaca algumas contradições no que se refere ao período do humanismo, como as noções tão diversas de força e natureza, mas aceitas pelos pensadores cristãos do classicismo; todavia, segundo o autor, a grande incoerência estava na acolhida que os autores humanistas buscaram na **estética** ao perder sua influência sobre a filosofia moral, através da imitação da natureza, permanecendo em acordo com o sentido da estética do século XVII; causando certa surpresa, o fato de o século XVIII, ter permanecido de certa forma sem alteração quanto ao gosto estético, posto que, continuou clássico.[304]

[303] Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), autor que sugere que se reduza a ***Musa*** às regras do dever", realiza uma reflexão sobre as obras-primas anteriores, de renomados autores, em sua obra "didático-artístico" ***A arte Poética*** (1674), demonstrando que "a arte literária é uma **imitação da natureza**, sendo, pois, a verdade o seu ideal – o homem na sua verdade eterna. Nessa obra, Boileau apresenta em quatro *cantos* o desenvolvimento metódico de sua teoria, deixando claro, os princípios que devem nortear o *métier* do ***poeta***, pois, este deve levar em conta o elevado apreço da razão, evitando excessos, como o preciosismo e a prolixidade, o desequilíbrio no verso, cultivando o aspecto formal a partir do ritmo e os sons. Além disso, o poeta deve primar pelo bom uso da língua, na sua clareza e rigor na composição em cada obra. E, em plena conformidade com o Classicismo francês, Boileau solicita **o bom senso** enquanto regra poética: "qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima; (...) Portanto, ame razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão. (...) Os autores, na sua maioria, levados por um ímpeto insensato, vão procurar sempre o pensamento longe do bom senso. (...) **Tudo deve tender ao bom senso**. (...) A razão, para andar, tem muitas vezes apenas uma via. (...) O espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever." (BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte Poética**. Tradução, introdução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 16-17.).

[304] EHRARD, Jean. ***L'idée de nature em France à l'aube dês Lumières***. Paris: Flammarion, 1970. p. 12.

Destarte, Constança Pissarra observa, que há um outro ponto que pode contribuir no possível entendimento da influência mútua entre a ideia de natureza e o gosto clássico:

> 'O ideal de honestidade' que envolve tanto a estética quanto uma moral. [pois] Basta ler alguns trechos do teatro de Molière para que se compreenda melhor esta afirmação, onde sempre está retratada a força da natureza frente aos desvios das 'paixões monstruosas'. Boa ou má, a natureza é sempre um fato, uma realidade e não uma visão ideal; por isso, epicuristas e jansenistas concordam que só a graça pode auxiliar o homem na resistência a ela. Pessimismo cético no XVII, otimismo naturalista no XVIII.[305]

A partir daí é estabelecida uma crise na intersecção entre esses dois mundos. Mas, o século em maior intensidade, se tornaria iluminado no tocante à atenção dispensada, de forma primordial ao intelecto, por intermédio das artes e das letras. Nessa ocasião, 'as Belas-Letras e as Belas-Artes', servem de componentes de juízo critico e, muito em breve, como já se disse, reunidas na Estética, enquanto ciência do belo. No instante em que o método, desde o século XVII elemento de modificação do saber, indivisível do processo de constituição do objeto de conhecimento verdadeiro, ajustava o racional e o empírico; o caráter exigente cartesiano de clareza e diferenciação racionais, juntamente com a declaração da experiência e o recurso à experimentação, também, após o equilíbrio entre a razão e a fé, o avanço das Luzes era medido, principalmente pela ascensão da Ciência Natural; não mais uma ordem, mas um poder; sendo esse o percurso da ideia de natureza, "de Fontenelle e Fénelon, a Buffon e Diderot".

Paul Hazard diagnostica esse momento como a "crise da consciência europeia" em que destaca Fontenelle declarando aos seus colegas da Academia Real de Ciências o seguinte: "Todas as ciências e todas as artes, cujo progresso quase completamente cessara há dois séculos, retomaram nestas forças novas, e começaram, por assim dizer, uma nova carreira."[306] Na ciência natural, segundo métodos específicos constituída, em intenso procedimento de afastamento da filosofia especulativa ou metafísica, à medida que os filósofos compartilhavam-na e divulgavam-na, manifestava o mais importante ensejo da presunçosa afirmação de superioridade histórica da época. Portanto, o projeto newtoniano saiu vencedor, após o confronto à física de Descartes,

[305] PISSARRA, Maria Constança Peres. **A Natureza como indagação inicial**. In: **História e ética no pensamento de Jean-Jacques Rousseau**. Tese (doutorado em filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 1996. p. 14.

[306] Fontenelle, citado por; HAZARD, Paul. **Crise da consciência européia**. Lisboa: Cosmos, 1948. p. 245-246.

tendo como ponto de partida a ordem imutável da Natureza, e que funciona à semelhança de uma máquina simples, ocupando o centro da Ciência Natural; e, integrando a essa organização, a *História Natural* de Buffon, aprimorada pelas novas descobertas botânicas e zoológicas. É nesse instante memorável, dessa passagem entre a primeira e a segunda parte do XVIII, que os grandes sistemas se aperfeiçoaram que o pensamento de **Rousseau** se estabeleceu. Porém, Fúlvia Moretto, numa importante observação, destaca o seguinte:

> Uma enorme diferença separa Rousseau de seus predecessores, pois é muito grande nestes últimos o espaço ocupado pelo pensamento racional. O so**n**ho e o **devaneio** diante da natureza não existem antes de Rousseau. Porque ninguém antes dele soubera sintetizar a presença invasora e atuante da natureza e o novo conceito de mundo exterior, verdadeiro agora e não mais povoado por seres mitológicos, com o novo ***eu* romântico** que estava desabrochando. Mas, sobretudo ninguém antes de Rousseau realizara a fusão entre o homem e a natureza a ponto de fazer dela o conteúdo da própria consciência. Pois o que impressionou os contemporâneos e preparou a literatura romântica foram os laços que ligam a paisagem e o estado de alma dos personagens. Longe estamos aqui da eterna e artificial poesia pastoral ou da insípida poesia descritiva que nascera por volta de 1720. Em Rousseau desabrocha agora o lirismo pessoal, o extravasar de um *eu* que se une ao não-*eu*, como se ambos tivessem a mesma essência. À estética clássica do verossímil e do mundo psicológico substitui-se a estética do natural e da fusão do mundo interior com o mundo exterior, consequência necessária da filosofia de Locke, do sensualismo, do empirismo, da importância que adquirem na época as ciências da natureza.[307]

Como se enfatizou, Rousseau quer pôr de lado o estatuto da natureza, da regra clássica, pois, provocaria sempre uma imitação vil e enganadora. A evocação à natureza, realizada pelo genebrino, enquanto idílio, tem outro propósito, o de estabelecer uma postura crítica com relação à civilização (mostrar o quão desnaturado é o homem europeu). É um contra-modelo, pois, é contra a ideia de *'Bela Natureza'*, mas, a favor de uma natureza, enquanto referência e posicionamento, pois, só existe na imaginação. Portanto, a natureza é vista agora por um prisma diferente, ou seja, a natureza é vista como norma estética. O Recurso à Natureza é o guia singular de Jean-Jacques Rousseau, e, em muitos momentos nessa tese, isso poderá ser constado, pois, é um conceito que perpassa todo o pensamento do filósofo, servindo para compreender as suas reflexões. A crítica proposta por Rousseau, só pode ser concebida a partir da volta à natureza, ou seja, às nossas origens. Porém, que isso seja bem esclarecido, pois, "tem um sentido completamente simbólico", como o próprio Kant já havia percebido, posto

[307] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**. Campinas – SP: HUCITEC. 1994. p. 16.

que não há como realizar esse retorno, é uma construção fictícia e explicativa, com o intuito apenas de interrogá-la, e, principalmente, de conhecer a influência da natureza sobre a alma humana. Esse retorno metafórico à natureza, irá nos situar diante de uma hipótese, que é a de proporcionar um melhor conhecimento da natureza externa, também, de nossa natureza (essência), e observar o quanto nos afastamos desse estado original, ou seja, o que já foi modificado no presente, nos nossos sentimentos, pois, o homem da natureza tem seu correspondente num homem ideal.

Outra influência, na modificação da regra clássica, encontra-se com Diderot, pois sua concepção estaria tanto nas coisas que existem como naquelas que, a partir da lei da Natureza, são possíveis, pela sua imposição ao artista enquanto modelo; ou seja, além da natureza ser grande mestra da verdade, é para quem "a beleza não é senão o verdadeiro revelado por circunstâncias possíveis, mas raras e maravilhosas".[308] Nesse sentido, o belo só é predicado pela natureza, porque a verdade lhe é inerente, mas revelado de maneira excepcional, a beleza escaparia, portanto, à própria ideia de imitação. Desse modo, na presença de uma exposição artística (de uma representação), há um desinteresse se o que é exposto existe ou não, mas se o artista, respeitando as regras da natureza, preenche as condições necessárias para existir; que é dessa maneira que se resume a existência do princípio fundamental para a estética do séc. XVIII, ou seja, do acordo essencial entre Arte e Natureza. A Natureza que a Arte se ocuparia em criar e que se relacionam os relevantes expoentes da doutrina da imitação, não é uma realidade que transcende a natural, mas uma imaginação produtiva dos aspectos que manifestam as íntimas apurações de uma totalidade racional, equitativa, conduzida por regras constantes que a razão conhece.

Porém, Rousseau vai mais longe, pois acrescenta à assertiva do Diderot, o seguinte: "as circunstâncias possíveis, mas raras e maravilhosas, que condicionariam a revelação do verdadeiro, residem nos sentimentos e inclinações".[309]

Para Benedito Nunes, "as inclinações e os sentimentos" espontâneos do homem enfatizados por Rousseau proporcionam uma fratura da estética clássica, pois se rompe com o modelo, chega-se "ao limite da tradição clássica: a verdade é relativa à

[308] DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Matos. (Coleção Elogio da Filosofia). São Paulo: Editora Brasiliense. 1986. p. 67.
[309] **Devaneios**, Terceira caminhada, op. cit., p. 47.

consciência do sujeito, cuja expressão imediata são os seus estados de alma".[310] Seria uma reconquista da afetividade, produto da subjetividade.

> Essa ideia fundamental de Rousseau, estimulando uma nova apreciação da beleza natural, e assinalando o início de uma nova atitude em relação à Arte, será um dos veios do movimento romântico. Implantando o sentimento da Natureza, o Belo natural confunde-se com a natureza dos sentimentos. É a fonte das emoções, dos estados afetivos espontâneos e profundos. Desse ponto de vista, a Arte, veículo da subjetividade, deverá satisfazer, sobretudo, a 'ordem do coração', para tornar-se o reflexo da vida interior do indivíduo.[311]

Lembrando que a tradição clássica, agora sob a égide da razão iluminista, "gradua-se pela *adequatio*, mas como "verossimilhança", já autorizada pela *Poética* aristotélica. A arte não produz o verdadeiro, mas algo semelhante à verdade."[312] Ratificando-se pois, a natureza, nessa época, como norma estética, que detém o belo, seu atributo original.

Ressalta-se que, essa ideia – já comentada anteriormente –, ainda alcançaria a conceituação da experiência estética em Kant, em que na *Terceira Crítica*, o juízo estético não apelaria mais à noção de verossimilhança, e sim, para a imaginação.

Portanto, percebe-se que, tanto Dennis Diderot ao se referir "as circunstâncias possíveis, mas raras e maravilhosas", e mais fortemente Jean-Jacques Rousseau ao acrescentar "que condicionariam a revelação do verdadeiro, residem nos sentimentos e inclinações", unindo o belo e o verdadeiro, é já na **Imaginação** que estão pensando, por mais que não desenvolvam o conceito de uma forma ampla, pois será somente com o Romantismo que isto ocorrerá de fato. Antes de uma passagem da razão à imaginação, segundo Jean Starobinski, o que houve foi apenas uma contenda do entendimento com a imaginação.

> A imaginação exerceu o seu papel, mas ao lado dos outros sentidos interiores. Ela não era considerada a arquiteta da obra, mas a decoradora, devendo-se ater a essa função. Para Voltaire, que voltava a ideia antiga, a imaginação era uma espécie de entusiasmo que deveria intervir na hora certa, isto é, não no momento da concepção, mas da execução da obra.[313]

---

[310] NUNES, Benedito. **A beleza natural e os sentimentos**. **A imitação**. In: **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2066. p. 45.
[311] Id.
[312] Ibid., p. 28.
[313] STAROBINSKI, Jean. ***Relation critique. I: Jalons pour une histoire Du concept d'imagination – L'empire de l'imaginaire***, Paris: Gallimard, 1970. p. 184.

Mas, ao lado desse conflito estético desenvolveu-se também outro conflito, de ordem ideológica, entre dois pensamentos políticos e sociais, um conservador e outro progressista. A relação entre essas duas ordens, a estética e a ideologia, foi sempre contraditória. Os movimentos estéticos que preparavam a revolução literária e artística do Romantismo nem sempre coincidiram com os movimentos ideológicos que prepararam a revolução social da burguesia em fins do séc. XVIII, embora houvesse entre eles relações profundas.

Foi na França da Ilustração que essas contradições se acentuaram. São classicistas ortodoxos, por exemplo, Voltaire e Jean-François de La Harpe, que, entretanto, defenderam as ideias políticas avançadas. Muitos outros apresentaram essa contradição de serem revolucionários no plano das ideias, do pensamento, mas conservadores em estética. Houve exceções como a de Denis Diderot, que, revolucionário do ponto de vista social, foi também inovador no plano literário, introduzindo muitos elementos pré-românticos. Mas, Jean-Jacques Rousseau foi a maior de todas as exceções, pois, é através dele que o sentimentalismo pré-romântico se transforma em sentimento revolucionário, concordando-se aqui, com o texto póstumo do Groethuysen que escreve a esse respeito: "o pensamento do Rousseau era revolucionário, mas ele mesmo não era."[314] A própria Ilustração do séc. XVIII, rico em

314 GROETHUYSEN, Bernhard. **J.-J. Rousseau**. Paris, 1949. Sobre isso, Bento Prado Junior, destaca na interpretação do Groethuysen que, apesar da **revolução** ser uma das ideias que descreve a figura do espírito do Iluminismo, se não ocorre, pelo menos é sinalizada de fato e utilizada por vários movimentos pós-iluministas, que afirmavam retirar as ideias dos iluministas, principalmente de Jean-Jacques. No século XVIII, o termo "revolução" é utilizado, sobretudo no sentido político. Inclusive, o próprio Rousseau declara no *Emílio*: "Aproximamo-nos do estado de crise e do século das revoluções" (ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***Emile ou de l'éducation***. *Livre III*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1969. p. 468. [Referência brasileira: **Emílio ou Da Educação**. Livro III. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, 1995. p. 213.]. Mas será que basta Rousseau declarar a revolução? Fala-se muito de Rousseau revolucionário ou mesmo que seus escritos inspiraram a Revolução Francesa, também das apropriações ideológicas de seus escritos neste movimento. Bento Prado ratifica que não se pode esquecer o período em que Rousseau está inserido na História, que foi o século XVIII – o Iluminismo, pois: "o pensamento das Luzes não era revolucionário de modo algum; o pensamento de Rousseau, de certa maneira, já o era. De um lado, uma filosofia cega, por princípio, ao sentido e à possibilidade de uma revolução; de outro, uma filosofia que – desde que levada às últimas consequências, para além das escolhas e do estilo do autor – antecipa, ao mesmo tempo, a Revolução Francesa e um outro pensamento político, que só emergiria dos escombros da Idade Clássica ou do Antigo Regime". (PRADO JUNIOR, Bento. **Rousseau: Filosofia política e revolução**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 417. Ressalta-se que esse texto foi publicado originalmente, como ***Prefácio*** à edição do ***Discurso sobre a economia política*** e ***Do contrato social ou princípios do direito político***, de Jean-Jacques Rousseau, na tradução de Maria Constança Peres Pissarra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.). Portanto, ao que tudo leva a crer, a grande **revolução** de Jean-Jacques parece estar situada mesmo na sua obra, no momento em que ele diagnostica as crises e os males, a corrupção da sociedade e do indivíduo – no ***Primeiro Discurso*** –, que são frutos da cultura, voltando-se contra o próprio homem, denunciando sua infelicidade. É uma crítica severa, comprometida com a sua época e com o que está por vir. Também, quando Rousseau traça os passos da evolução intelectual, social, econômica e política – no ***Segundo Discurso*** –, traz à tona as origens das

tendências contrárias, foi considerado um período revolucionário – claro que muito mais por aqueles que se apossariam dessas ideias no futuro – ou até mesmo contra a revolução diante seu caráter otimista demais.[315] Mas não há como deixar de considerar que a revolução tenha de alguma forma, sido germinada da filosofia[316], ou pelo menos, uma de suas principais causas, conforme afirma Alexis de Tocqueville: "considera-se com toda a razão que a Filosofia do século XVIII foi uma das causas principais da Revolução."[317] Aliás, segundo Olgária Matos:

> Foi Tocqueville quem pela primeira vez observou a presença da literatura na Revolução, seus protagonistas sendo zelosos leitores das Luzes e de Rousseau, e que estabeleceram a filosofia como autoridade, filosofia cujo valor passa a ser medido por sua aplicabilidade. A ousadia na ação é *Schwärmerei* política, 'extravagância' proveniente da confusão, segundo Tocqueville, entre o princípio da democracia – a igualdade, a autonomia, a liberdade – e o que deveria ser sua efetuação: a autodeterminação sem limite algum. O advento do revolucionário-filósofo e do filósofo-revolucionário na Revolução Francesa significou o ingresso do 'espírito literário em política.'"[318]

Admitir isso significa concordar com o pensador político, mas também, com Benedito Nunes, pois, "como, porém, o pensamento não age independentemente de bases textuais, isto é, de um conjunto de fontes escritas, (...) significa que foram na verdade os livros de Filosofia, publicados àquela época, os principais agentes da Revolução".[319] Embora, não se possa afirmar que esses homens estivessem preparando a revolução quando escreviam seus livros. "Assim, a despeito de Rousseau não ser revolucionário, era revolucionária a ideia de uma sociedade nova, de uma república implantada em lugar da velha sociedade monárquica".[320]

Mas, a força dominante no séc. XVIII foi o racionalismo, e o otimismo exacerbado no progresso, contra essas questões é que se ergue, o que se denomina, a crítica "pré-romântica" do genebrino, reivindicando os direitos do sentimento. Diante do otimismo racional se ergue o otimismo sentimental, o instinto da consciência e o

---

desigualdades e das injustiças. Essas, de fato, são realmente as grandes revoluções do filósofo – tarefa difícil –, denunciar a partir de uma trajetória do estado a-histórico, do início, a uma realidade histórica da sociedade civil decadente. (FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 133-134.).

[315] Ibid., p. 44.

[316] Machado de Assis, em uma de suas crônicas, registra, numa passagem, o que observa a esse respeito: "e a Revolução Francesa chegou à Bastilha depois de feita nos livros e iniciada nas províncias desde os albores do século XVIII." (ASSIS, J. M. Machado de. **Bons dias, 10 de novembro de 1888**. In: **Obra completa**. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 504.).

[317] TOCQUEVILLE, Alexis de. ***L'ancien regime et la révolution***. Paris: Flammarion, 1988. p. 102.

[318] MATOS, Olgária C. F. **O teatro do mundo: heróis míticos, revoluções históricas**. In: **Adivinhas do tempo: êxtase e revolução**. Coleção Políticas do Desejo. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, p. 60-61.

[319] NUNES, Benedito. **Filosofia e Revolução Francesa**, op. cit., p. 146.

[320] Ibid., p. 158.

intimismo de Rousseau, que, entretanto, se transformam ou se decompõem num "Pré-Romantismo" na era do Iluminismo.

Conforme se verificou, um dos denominadores comuns da literatura pré-romântica foi o sentimentalismo[321], termo que pode ser entendido em sentidos muito diversos, pois houve, tanto na literatura pré-romântica quanto no Romantismo posterior do séc. XIX, espécies diferentes de sentimentalismo[322], como motivações divergentes e com resultados práticos contraditórios. O básico, entretanto, a ser assinalado, é que o período pré-romântico esteve dominado por uma literatura que, em contraposição aos princípios racionalistas e classicistas, adeptos da razão, exaltou os sentimentos, seja como base da criação artística, seja como a única regra moral possível, ou seja, esse sentimentalismo, constituiu-se como novidade no plano da criação.

Há relação profunda, embora não de caráter formal, entre uma certa religiosidade mística do coração e a religião dos sentimentos, a religião do coração, do amor apaixonado contra as convenções sociais, que se exprimiu de forma mais plena na *Nova Heloísa*, de Rousseau.

Um movimento como o *Sturm und Drang* reuniu as características mais importantes do "Pré-Romantismo", como o sentimentalismo, o misticismo, o sentimento de revolta, o desrespeito às regras do "Classicismo", o conceito de originalidade etc., e nele se verificou a prática de todos os gêneros pré-românticos, desde o romance epistolar de Rousseau, até o drama burguês de Diderot.

---

[321] Dessa forma, o sentimentalismo é uma das marcas características do Pré-Romantismo, mas, embora se tenha manifestado na ficção francesa de Diderot e Rousseau, com elementos visíveis de reivindicação social, de diagnóstico da sociedade, manifestou-se também, no romance inglês, do já citado, Samuel Richardson (1689-1761), que antecede *A Nova Heloísa* de Rousseau e o *Werther*, de Goethe. Sentimentalismo que também se revela em outro inglês, Oliver Goldsmith (1728-1774), descendente de Richardson. Mas o sentimentalismo desses ingleses está ligado à moral puritana, acontecendo exatamente o contrário em relação ao romance sentimental francês de **Rousseau**, que reivindicou a moral das paixões. Destacando-se que, as tendências dominantes do pré-romantismo já descritas, como o amor pela natureza, a defesa moderada ou explosiva dos sentimentos etc., tudo isso esteve em oposição ao racionalismo filosófico, sustentáculo da revolução científica e tecnológica. Portanto, não é de admirar também que as tendências pré-românticas fossem combatidas pelos racionalistas que eram ao mesmo tempo cultores do Classicismo literário da ilustração. (SPENLÉ, Jean-Édouard. **O Século das luzes**, op. cit., p. 30-48.).

[322] Conforme Otto Maria Carpeaux é oportuno enfatizar, que o "sentimentalismo pré-romântico não corresponde – pelo menos, não totalmente – àquela mentalidade que hoje se costuma chamar assim. Derrama muitas lágrimas, mas não se limita a isso. Não é só choroso, mas também concede um lugar ao 'sorriso entre lágrimas', ao humor." (CARPEAUX, Otto Maria. **Prosa e ficção do romantismo**. In: **O Romantismo**, op. cit., p. 158.).

Outra característica importante, é a influência de várias descobertas e redescobertas do séc. XVIII, sendo decisivo, no movimento pré-romântico, o papel desempenhado pela "descoberta" da obra de Shakespeare[323].

É bom lembrar, que o pré-romantismo não se caracterizou, pois, só por seus temas, descobertas e redescobertas, mas também por uma certa atitude diante da vida; como é o "caso Rousseau" que inaugura um discurso da intimidade, enxertado de sentimentalismo e sensualismo, em muitas de suas obras.

Como se observou antes, não houve coincidência entre o plano da revolução estética do Pré-Romantismo e o plano da revolução ideológica dos filósofos racionalistas do séc. XVIII. Ao lado dessas se desenvolvia uma outra revolução, científica e tecnológica. Delimitaram-se dois campos bem distintos: o reino da utilidade e o reino da beleza. Não é de admirar que para os revolucionários estéticos, a beleza artística fosse identificada, por um lado, com os sentimentos e os instintos, e, por outro, com as coisas inúteis por definição, o que explica o culto às ruínas.

Mas sente-se visivelmente, nesses casos, a contradição ou o paradoxo; pois, "esta oposição clássico/romântico disseminou-se e viu-se transformada em espécie de novo evangelho que atendia a todos que a procuravam, servindo para tudo ou para nada."[324] Assim, a revolução encaminhada pelos pré-românticos teve caráter, sobretudo estético, em oposição à tirania do Classicismo. Dessa forma, a literatura da segunda metade do séc. XVIII adquiriu um caráter projetivo para os que assim procuravam. E os resquícios de libertinismo, às vezes disfarçados, nas análises sociais dos pré-românticos, se identificaram com o impulso vital do radicalismo ideológico da *Encyclopédie*. A ideologia pré-romântica permanece, pois, carregada de ambiguidades.

É difícil de explicar como entre o "Pré-Romantismo" e o "Romantismo" propriamente dito do séc. XIX não houve um processo de continuidade, mas um intervalo neoclassicista, o de Weimar na Alemanha, e o classicismo das letras e das artes em outros países. A explicação, talvez, só seria realmente possível através de motivos históricos (por exemplo, a ascensão da burguesia ao poder com a Revolução Francesa). O certo é que as tendências pré-românticas permaneceram como uma corrente subterrânea, sensível até em alguns setores desse neoclassicismo episódico, que

[323] Goethe comenta a influência e a admiração que Shakespeare provocara nos alemães. "Nossa admiração por Shakespeare ia até a adoração; (...) Encontrou entre nós, em abundância, a justiça, a equidade e as deferências que negamos uns aos outros. Homens eminentes dedicaram-se a apresentar o seu gênio sob a honra, em seu louvor e mesmo em sua defesa." (GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 377-378.).

[324] SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**, op. cit., p. 13.

vai desembocar finalmente na subversão radical dos valores, do romantismo do séc. XIX. Portanto, alguns substratos de rebeldia individual do Romantismo só poderiam ser explicados pela lenta preparação desenvolvida por figuras como a de Rousseau.

Afinal, essa rebeldia teve também um caráter coletivo, grupal: o grupo constituído pelos indivíduos dotados de poder criativo. O "Pré-Romantismo" gerou, com o movimento romântico e os seus subsequentes, não só uma consciência estética nova, mas uma outra espécie de consciência. O Romantismo será, em suas ramificações diversas, a *mauvaise consciense* da classe burguesa no séc. XIX, assim como o "Pré-Romantismo" tinha sido a *mauvaise consciense* do racionalismo iluminista do séc. XVIII. Foi o "Pré-Romantismo" que começou a alimentar o mito do artista criador isolado em seu meio social, sentindo-se perseguido ou rejeitado por este, ocasionando o afastamento da sociedade, como aconteceu com Jean-Jacques, e, constatado em seu conjunto autobiográfico (mito que se intensificará com o Romantismo oitocentista). Característica essa, do genebrino, observada por Kant, que entende e estima, precisamente, aquilo que resulta na incompreensão dos homens que conviveram com o genebrino. A solidão de Rousseau, essa forma de misantropia[325] gerada com o objetivo de preservar sua independência e, principalmente, suas convicções.

Ao fazer essa constatação, Cassirer demonstra uma certa perplexidade, de forma bastante interessante, pois, mesmo Kant sendo um analítico interessado pelo entendimento dos conceitos, soube perfeitamente apreciar a qualidade do estilo literário da filosofia de Rousseau. Considerava Rousseau um escritor de grande penetração psicológica, com um estilo peculiar instaurando novos modelos na literatura filosófica alemã do século XVIII.[326] Cassirer então sinaliza, que, a "conciliação" de Kant a Rousseau ocorre pelos entusiásticos **paradoxos**, a ousadia, a independência do pensar e do sentir do genebrino; pois, Kant tem a convicção de que em Rousseau encontra um libertador filosófico.[327]

É evidente a percepção de Kant quanto aos **paradoxos** da personalidade de Rousseau, mas isto em nenhum momento se torna um empecilho, pelo contrário, isso o atrai; pois, os **paradoxos**, em muitos momentos fazem a riqueza da obra e da escrita de Rousseau. O filósofo observa nessas *extravagâncias* de Rousseau, a sua própria

[325] Segundo Cassirer, Kant compreendia esse comportamento, mas, "não há dúvida que Rousseau construiu rastros substanciais para formar o retrato do 'temperamento melancólico' que Kant descreve de forma intercalada em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. (CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 171.).
[326] Ibid., p. 162.
[327] Ibid., p. 177-178.

originalidade, além de uma tendência voluntária à sinceridade absoluta.[328] Ainda com Cassirer, "Kant esforçasse por descobrir por trás do "mago Rousseau" o "filósofo Rousseau". No que há de paradoxal nas expressões e no modo de ser desse homem, que mesmo ocasionando fascínio, não o leva a enganos; está absolutamente convencido de que esse **estranho autor** que não se enquadra em todas as convenções e todos os parâmetros, tem a sua própria lei interior, que o aspira a conhecer."[329]

Surge daí, uma das preocupações que Cassirer[330] se ocupa em investigar, decorrente da possibilidade de haver algum parentesco imediato entre Kant e Rousseau, algum vínculo, no que se refere ao estilo de vida que levavam e quanto à forma de pensamento. E constata que, "Kant e Rousseau estão em pólos opostos, isto vale tanto para a forma de pensar como para a forma de viver." Onde haveria de encontrar uma coincidência entre a vida de Rousseau, que declarava ter se sentido possuído por um impulso de vagabundagem e que as horas mais felizes de sua vida foram dedicadas aos *devaneios*, sem uma meta definida sem qualquer obrigação com o pensar, o que de certa forma vivenciou em sua última obra *Devaneios de um caminhante solitário*; também narra em seus *Diálogos*, sobre a sua decisão em se desfazer dos seus aparentes apetrechos, dentre eles, seu relógio, pois, necessitava se desprender desse objeto para não mais se recordar continuamente das horas.[331] E, principalmente, que denominador comum poderia haver entre Kant, pensador rigoroso e circunspecto, e um homem que confessa de si mesmo que havia negado pensar com rigidez, com frieza de raciocínio e tudo quanto havia pensado e escrito somente era capaz de encontrar inspiração no êxtase das **paixões**. Conforme narra no Livro X de suas *Confissões*:

> Eu sabia que todo o meu talento só provinha de um certo calor da alma sobre as matérias de que queria tratar, e só o amor pela verdade e o belo, poderia animar meu gênio. E que me importariam os trechos dos livros que eu teria de extrair e os próprios livros? Minha indiferença pelo assunto me esfriaria a pena e me embruteceria o espírito. Imaginavam que eu poderia escrever por ofício, como todos os outros ***homens de letras***, quando eu só poderia escrever por **paixão**.[332]

No entanto, observa-se que, nada disso impediu a íntima afinidade que se detectou entre as ideias de Rousseau e as de Kant. Mesmo não tendo compartilhado da mesma forma do existir, nada disso comprometeu a leitura de Kant, nem ocasionou

---

[328] Ibid., p. 164.
[329] CASSIRER, Ernst. **Kant, vida y doctrina**. Tradução: Wenceslao Roces. México: FCE, 1974. p. 110.
[330] CASSIRER, Ernst. **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 229.
[331] **Diálogos**, Segundo diálogo, op. cit., p. 846.
[332] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 465.

prejuízos ao estudo da obra de Rousseau e o impediu de conhecer o homem e sua obra.[333]

Mas, o que de fato importa é que, Kant, embora contemporâneo de Rousseau, e vivendo até mais tarde, estava bastante longe da vida parisiense, mesmo tendo certo cuidado em manter-se informado a respeito da Revolução Francesa[334]. Porém, não tinha conhecimento das "histórias quentes", se assim podemos denominar, ou "desventuras" do genebrino ou pelo menos, se tivesse, isso não o afetava. Kant viu em Rousseau o autor do *Discurso sobre as ciências e as artes*, *Discurso sobre a economia política*, *Discurso sobre a desigualdade*, as *Cartas morais*, o *Contrato social*, *A Nova Heloísa*, também das *Confissões*, mas não de forma integral, pois, o restante desse escrito, bem como os outros monólogos, só apareceram muito mais tarde – onde Rousseau narra muitas dessas desventuras –, uma vez que Kant já havia formado uma ideia sobre Rousseau. Desse modo, isso acabou possibilitando um certo favorecimento para que Kant se tornasse o leitor que o genebrino sonhava em contraposição ao que denominava no *Discurso sobre as ciências e as artes* de "leitores vulgares do seu século".[335] Depois que ganhou o prêmio com o *Primeiro Discurso*, o filósofo insere uma *advertência* e um *prefácio* para publicação, ressaltando que, por mais que tenha "sido honrado pela aprovação de alguns sábios", não podia esperar muitas coisas do público contemporâneo, até por que, não era mais para "agradar nem aos letrados pretensiosos, nem às pessoas em moda" que escrevia, e, "em todos os tempos, haverá homens destinados a serem subjugados pelas opiniões de seu século, de seu país e de sua sociedade"; por isso, gozava da expectativa de escrever como alguém que quer ser lido no futuro, ou seja, como alguém que se preocupa com o tempo e a história,

---

[333] **Kant y Rousseau**, op. cit., p. 231.

[334] Benedito Nunes conta que, quando Kant já havia escrito a *Crítica da razão pura* (1781), uma certa vez, "desviou-se do trajeto invariável de seu passeio nas ruas de Königsberg, com a qual se familiarizaram os habitantes dessa cidade da Prússia. Os perplexos vizinhos do respeitado professor constataram que ele caminhara até em frente ao Correio local para ler as notícias [quentes] da **França revolucionária**." (NUNES, Benedito. **Filosofia e revolução francesa**, op. cit., p. 145.). Também, seus biógrafos, narram sobre o modelo de pontualidade que Kant representava, pois, seu cotidiano era regido por uma regularidade mecânica, tal era a precisão de seus hábitos, que os habitantes da alameda de tílias, pela qual Kant sempre passava, acostumavam acertar seus relógios quando o avistavam se aproximando. Por causa disso, essa rua passou a ser conhecida em Königsberg, como o *Passeio do Filósofo*. Dessa rotina, conta-se que Kant apenas quebrou por duas vezes: uma quando estava **lendo o *Emílio* de Rousseau**, não queria interromper, pois estava bastante envolvido e a segunda, ao esperar **notícias da Revolução Francesa**. Além dos relatos de que em seu escritório, mobilhado numa simplicidade espartana e sem uma decoração requintada, só havia apenas um ornamento pendurado na parede, um retrato de Jean-Jacques Rousseau. Mas, independente dessas anedotas, é bem evidente a influência que Rousseau exerceu sobre Kant. (De QUINCEY, Thomas. ***Os Últimos Dias de Immanuel Kant***. Tradução: Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Forense, 1989.).

[335] **Primeiro Discurso**, prefácio, p. 331, passim.

principalmente, em ser 'reconhecido', pois, "quando se quer viver para além de seu século, não se deve escrever para tais leitores"[336]; principalmente, em ser 'reconhecido', contudo, logo evidencia que, "não se pergunta mais a um homem se ele tem probidade, mas se ele tem talento; nem de um livro se é útil, mas se é bem escrito."[337] Nesse sentido, Kant alcançava quase à condição do **leitor ideal**, capaz de ler, como finaliza esse *Discurso*, "no silêncio das paixões"[338]; bem ao contrário dos contemporâneos do cidadão de Genebra; diferentemente dos que já haviam se familiarizado com todos os detalhes da vida de Jean-Jacques que conhecemos por seus escritos autobiográficos, sua vasta correspondência e que podemos complementar com outras fontes de sua época, ou seja, todo esse conhecimento sobre a vida e a obra de Rousseau que muitas vezes acabaram obstaculizando o verdadeiro conhecimento de sua personalidade e de sua obra.

Ademais, mesmo Kant não tendo acesso de forma completa as "desventuras" do genebrino, percebeu alguns traços de suas dissonâncias e os êxtases em seus **paradoxos** internos; tem consciência de que há alguma coisa estranha e diferente, pois, observou que "o foco da argumentação de Rousseau se desloca, dependendo do ponto de vista a partir do qual o assunto está sendo tratado." Contudo, faz uma imagem de Rousseau mais simples e ajustada, e, essa simplicidade não é menos autêntica, porém, mas genuína que as oferecidas pela interpretação da crítica moderna. Talvez, por isso mesmo, é que ao falar sobre suas inúmeras leituras, Kant dizia o seguinte:

> Todo livro tem de ser lido ao menos duas vezes, a primeira rapidamente, quando se marcam as passagens que precisam de uma elucidação. Alguns livros são de grande importância e requerem muita reflexão; estes é preciso ler com frequência, e. g. Hume, Rousseau, Locke, que pode ser considerado como uma gramática para o entendimento, e o *Espírito das leis* de Montesquieu.[339]

Além de ressaltar, em outro momento, o fato de que, autores como "Rousseau e Hume" são recomendáveis por serem "pensadores antidogmáticos", e, possibilitarem, pelo **paradoxo**, a capacidade de tirar o espírito da passividade. O interessante disso é que, embora Kant não queira se deixar levar pelo enlevo da emoção que a leitura de Rousseau proporciona, como se destacou no capítulo anterior, contudo,

---

[336] Id., passim.
[337] Ibid., p. 331; 348; passim.
[338] Ibid., p. 352.
[339] KANT, I. ***Logik Phillippi***, ed. cit., PP. 494-495. Cf. Logik Blomberg, ed. Cit., p. 300.

"as questões inusitadas e intrigantes" apresentadas pelo genebrino, levam Kant a pôr em dúvida a importância do saber especulativo; nesse sentido, abalando sua presunção de homem de ciência, pois, a obra de Rousseau propõe outras maneiras de compreender a própria escrita. Kant não ficou imune à expressão literária de Rousseau, pois, revelou uma certa insuficiência do aparato crítico. Os escritos de Rousseau trazem uma dificuldade suplementar em relação a tratados e obras sistemáticas de filosofia. Segundo Cassirer, Kant observou que para compreender esses escritos era preciso dar conta da **forma literária**, ou seja, assumir os diferentes pontos de vista a partir dos quais o autor fala e, por conseguinte descobrir por qual motivo Rousseau escreve. Se isso não é levado em consideração, Kant deduz que Rousseau apareceria apenas como alguém que quer se mostrar original. Ora, mas qual seria de fato a "intenção" de Rousseau? Segundo Kant:

> A primeira impressão que os escritos do Sr. J.-J. Rousseau provocam num leitor inteligente, que não lê por mera vaidade ou passatempo, é a de que está diante de uma sagacidade incomum, do nobre enlevo do gênio e de uma alma cheia de sentimentos, e todas essas coisas num grau tão elevado que talvez nenhum escritor, de qualquer época ou povo que seja, jamais as tenha possuído de uma só vez. A impressão que se segue é a do estranhamento com opiniões tão incomuns e contraditórias, que se opõem tão fortemente a tudo aquilo que é geralmente aceito, que facilmente ocorre a suspeita de que o autor, graças a seus extraordinários talentos, quis apenas mostrar a força mágica de sua eloquência e passar por um homem singular, que se destaca, entre todos os que rivalizaram em engenho, por uma atraente novidade. O terceiro pensamento, a que se chega somente com dificuldade, pois apenas raramente ocorre (...).[340]

Assim acaba a frase, o notoriamente revelador ou escandaloso foi deixado no discurso não dito, para surpresa de todos. O filósofo alemão não completou o que seria "o terceiro pensamento", pelo menos, até onde se tem notícia, Kant não fez essa revelação. Mas, precisamente isso, nos deixa pensando em várias coisas, provavelmente, tenha sido isso mesmo que o pensador quisesse proporcionar aos leitores, nos fazer ***pensar***, pois, já que a forma literária de Rousseau incita "dificuldades suplementares" imagina-se primeiramente como se encontravam as suas leituras rousseaunianas. Uma linguagem rica de variações, com muitos elementos, um arsenal de afirmações **paradoxais**, e tudo isso a ser apreendido. A partir dessa surpreendente indicação kantiana, observa-se que é preciso sempre voltar atrás, e, tentar refazer o percurso, para que no final o pensamento que se tenha de Rousseau, não fique

[340] Kant. I. [**Anotações à margem das 'Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime'**], op. cit., p. 37-38.

novamente suspenso no ar, com reticências, sem ter como se decidir entre tantas opiniões que não se coadunam. Nesse sentido, é sempre muito bem vinda a sábia sugestão do Starobinski a respeito da compreensão desse **"homem-paradoxo"**, pois, talvez, seja preciso "se pensar com Rousseau", em descontínuos momentos de sua obra, mas também, e, muitas das vezes, "além de Rousseau", em contínuos momentos de sua obra. Portanto, a ***poética*** de Rousseau, bem como o seu ***paradoxo***, pode não passar, simplesmente, de uma deixa, mas também, de uma forte insinuação que nos oferece muito o que pensar...

1.4. PARADOXOS DO PENSADOR: Literatura, *uma paixão errante*.

> ***... ['O poeta ousa sensibilizar Ideias racionais... ']. É preciso ler esses autores que são paradoxais, visto que neles se encontra muita coisa nova.***
>
> ***(Kant)***

> ***Em verdade só se pode colocar a questão numa espécie de paradoxo.***
>
> ***(Kafka)***

> ***Inútil dizer que considerei esses achados como – a favor do que tinha escrito – um buquê de provas a posteriori.***
>
> ***(Francis Ponge)***

Deleuze, ao se referir a Jean-Jacques Rousseau, nos chama atenção para uma questão significativa:

> Arriscamos de duas maneiras a ignorar um grande autor. Por exemplo, ao desconhecer sua lógica profunda ou o caráter sistemático de sua obra. (Falamos, então, de suas, 'incoerências', como se elas nos dessem um prazer superior.) Ou, de outro modo, ao ignorar sua potência e seu gênio cômicos, de onde a obra retira geralmente o máximo de sua eficácia anticonformista. (Preferimos falar das angústias e do aspecto trágico.) Na verdade, não se pode admirar Kafka sem rirmos ao lê-lo. Estas duas regras valem eminentemente para **Rousseau**. [341]

Todas as questões abordadas por Rousseau são entrelaçadas, obviamente, com os chamados "contrastes", como ele mesmo denomina, suas "singularidades", "paradoxos" ou, "bizarrices", como Deleuze[342] prefere chamar. Também, Maurice Blanchot ao falar da questão literária, nos diz que "estas singularidades da literatura nascem com o Rousseau"[343], pois, num século em que não há quase ninguém que não seja grande escritor, Rousseau é o primeiro a escrever com tédio, como no momento em que diz: '*Nada me cansa, tanto como escrever, a não ser pensar*'[344]. Além do tédio, Rousseau narra no livro I de suas *Confissões*, os cinco primeiros anos de sua vida, período em que detalha o momento em que apreendeu todos os vícios, dentre eles está o

---

[341] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – precursor de Kafka, Celine e de Ponge [1962]**. In: **A ilha deserta**. Tradução: Hélio Rebello Cardoso Junior. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 73.

[342] David Lapoujade comenta em nota, que: "Por ocasião do 250º aniversário do nascimento de Rousseau. Em 1959-1960", Deleuze consagrou um ano de curso à filosofia política de Rousseau do qual existe um resumo datilografado e editado pelo Centro de Documentação Universitária da Sorbonne. (Id.).

[343] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**. In: **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 58-65.

[344] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 370.

gosto pela leitura. Conforme Rousseau: "Compreendido isso, compreender-se-ão sem trabalho as [suas] pretensas contradições."[345]

É interessante observar que, esse vício[346], ao mesmo tempo, um contraste: as leituras, segundo o genebrino, fizeram com que ele se sentisse atraído a sentimentos mais nobres, pois seus sentidos ficavam comovidos e pediam satisfações que nem sequer ele imaginava. Citando-o:

> Nessa situação estranha, minha imaginação inquieta adquiriu um costume que me **salvou** de mim próprio e me acalmou a sensibilidade nascente; foi nutrir-me das situações que me haviam interessado nas leituras, lembrá-las, variá-las, combiná-las, apropriar-me delas de tal modo que me tornasse um dos personagens que imaginava, que me visse sempre, segundo meu gosto, nas mais agradáveis posições, enfim, que a condição fictícia em que eu me travestira, me fizesse esquecer a vida real que me desconcertava tanto.[347]

Maurice Blanchot suspeita, a partir desse contraste, do vício profundo e inatingível de considerar Rousseau, como aquele a quem devemos a literatura. Citando-o:

> Rousseau, o homem do começo, da natureza e da verdade, é aquele que só pode efetuar essas relações escrevendo; escrevendo, só pode fazê-las desviar da certeza que tem delas; nesse desvio de que sofre, que recusa com ímpeto e desespero, ajuda a literatura a tomar consciência dela mesma, desligando-se das convenções antigas, e a formar, na constatação e nas contradições, uma nova retidão.[348]

São essas singularidades de Rousseau, do seu próprio destino que explicam em grande parte, muitos de seus paradoxos, pois, como ressalta Blanchot, todos os desejos e as dificuldades desse autor caminhavam numa posição oposta, 'o de ser verdadeiro, o recurso à origem, a felicidade do imediato e a infelicidade decorrente, a necessidade de comunicação invertida em solidão'[349] etc., ou seja, a motivação irresistível por uma estranheza torna-se bastante interessante, pois, "fazem parte da essência da experiência literária e, através dessa experiência, parecem-nos mais legíveis, mais importantes, mas secretamente justificados."[350]

---

[345] Ibid., Livro I, p. 36.
[346] Oportuno notar, num determinado ponto de suas leituras, Rousseau confessa que, de início, se pôs a ler um tanto vorazmente, de forma compulsiva, como ele mesmo diz: "de modo mais apropriado à estafa do que à instrução", somente mais tarde é que percebeu estar incidindo em erro, a forma como vinha procedendo. (Ibid., Livro VI, p. 221.).
[347] Ibid., Livro I, p. 40.
[348] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 57-58.
[349] Ibid., p. 58.
[350] Id.

Starobinski[351] ratifica essa estranheza, pois, Rousseau surge no cenário literário com um sentimento de uma falta, tão profundo, que, parece em tudo, concorrer para o próprio agravamento da mesma, e, a tentativa contínua de sempre evitá-la, quando ratifica nas *Confissões* e nas correspondências íntimas a inauguração dos seus contrastes, pela literatura, ao dizer: "e desde aquele instante eu estava perdido."[352] É uma confirmação, pois, na *advertência* que há no *Primeiro Discurso*, Rousseau inicia uma certa confissão, que é a **"**infelicidade**"** do início de sua carreira, e que será repetido em muitos outros momentos; mas, logo em seguida, comenta sobre a intenção de seu futuro repertório; além de falar de si como se outro o fosse:

> Que será a celebridade? Eis a **obra infeliz** a que devo a minha. É certo que essa peça, que me valeu um prêmio e me deu nome, será, no máximo, medíocre e, ouso acrescentar, **uma das menores** deste repositório. Que abismo de misérias não teria evitado o **autor**, se esta primeira obra tivesse sido recebida como o merecia! Mas era preciso que um favor inicial injusto me trouxesse, aos poucos, uma severidade que ainda é mais injusta.[353]

Contudo, Blanchot[354] observa que mesmo o excesso dessas palavras contrastantes, não nos deixa incrédulos, pois, apesar de Rousseau afirmar que a infelicidade de sua vida se origina a partir desse instante de desvario, com a inspiração que faz concorrer ao prêmio da Academia de Dijon, também, pode se constatar que, é nessa mesma origem que uma vida renovada surge, pois, o próprio Jean-Jacques percebe essa alteração, quando diz: "no momento dessa leitura vi um outro universo e tornei-me um outro homem;"[355] ao mesmo tempo que admira-se da sua própria coragem, apieda-se de forma irônica de suas intensas ilusões, e, ao concluir a narrativa do **Lampejo de Vincennes**, ainda acrescenta: '*eis como, quando menos o esperava, tornei-me autor.'*[356] Jean-Jacques parece não mais poder compreender e não saber mais por qual julgamento decidir, se assusta por ter se tornado um outro, então, "deverá justificar-se, explicar-se, deverá, portanto, **escrever**, isto é, passar pela mediação da linguagem e da literatura. Ainda que seja para denunciar seu erro, não poderá fazer de outra maneira que não mergulhar ainda mais profundamente no erro."[357] Assim,

---

[351] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 133.
[352] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 377.
[353] **Primeiro Discurso**, Advertência, op. cit., p. 330.
[354] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 58.
[355] **Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 316.
[356] **Carta a Malesherbes**, Carta 2 (12. jan. 1762), op. cit., p. 25.
[357] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 133.

Rousseau se confirmará na ideia de que sua estreia literária[358] foi o começo de uma maldição, mas também, da renovação de uma vida. Segundo Maurice Blanchot:

> A iluminação de Vincennes, o 'fogo verdadeiramente celestial' de que se sente inflamado, evoca o caráter sagrado da **vocação literária**. Por um lado, escrever é o mal, pois é entrar na mentira da literatura e na vaidade dos costumes literários, por outro lado, é tornar-se capaz de uma mudança encantadora e entrar numa nova relação de entusiasmo 'com a verdade, a liberdade e a virtude'.[359]

Essa "excentricidade" acarretada na vida de Rousseau, ser salvo pela própria literatura, em palavras do Blanchot, ainda é se perder, pois, como se torna outro homem, em outro universo, ou seja, diferentemente do que era, "ei-lo doravante infiel à sua verdadeira natureza"[360]; pois, o filósofo se sente obrigado a percorrer um caminho, que não há outro objeto, senão ele mesmo. Rousseau foi literalmente descaminhado e encaminhado pela escrita. Segundo o genebrino, foi jogado involuntariamente na literatura:

> Minha estreia me levou por um novo caminho para um novo mundo intelectual cuja simples e altiva economia eu não pude encarar sem entusiasmo. Depressa, a força de cuidar nisso, só vi erro e loucura na doutrina dos nossos sábios e opressão e miséria na nossa ordem social. (...) **Eu estava na verdade transformado**; meus amigos, meus conhecidos, não me reconheciam mais. (...) O desprezo que as minhas profundas meditações me haviam inspirado pelos costumes, as máximas e os preconceitos do século, tornava-me insensível às zombarias dos que os veneravam, e eu esmagava suas graçolas com minhas sentenças, como esmagaria um inseto entre os dedos. Que mudança!...[361]

Mas, Rousseau é consciente de sua nova tarefa, "da alienação acarretada pelo ato de escrever", que, segundo Blanchot, nem por isso deixa de ser uma alienação má, mesmo sendo uma alienação que vise ao "Bem", e infeliz para aquele que carrega e tem que suportar essa sina; basta lembrar que, "todos os Profetas, antes dele, se queixaram ao Deus que lhes impunha tal alienação."[362]

E, com Rousseau, não é diferente; desde o *Primeiro Discurso* há essa lamentação, pois, ao fazer uma denúncia em plena tradição clássica, das buscas mais

---

[358] O tema da **vocação literária** de Rousseau, desde o início de sua carreira, seu talento mesmo, é uma das teses principais de suas *Confissões*, senão, o principal, pois, todos os demais temas estão atrelados a esse (suas leituras, influências, seus amores, seus contemporâneos, as perseguições etc.); o autor afirma que a sua condenação ocorreu por causa do seu talento (o descaminho – sua escrita).
[359] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 59.
[360] Id.
[361] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 377-378.
[362] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 59.

sutis, e daquilo que *um gosto refinado acabou reduzindo a princípios, a arte de agradar*; se torna quase impossível, chegar a sua "verdadeira natureza", se o que passa a reinar entre os costumes de seu século é uma uniformidade aparente e ilusória – a corrupção do gosto. Jean-Jacques assinala que todos *'os espíritos se fundiram num mesmo molde, no amor-próprio'*; e, de forma constante, os usos são seguidos e *"nunca o amor-de-si-mesmo"*[363]; destacando assim, que, o determinismo dos usos e dos costumes ocasionou uma oposição à liberdade dos caracteres singulares.

Nesse sentido, parece que, de alguma forma, Jean-Jacques também está falando de como pode ter se corrompido, pois, Deleuze destaca que, "em uma de suas teses mais célebres, Rousseau explica que o homem no estado de natureza é bom, ou pelo menos não é mau. Isso não é uma declaração generosa nem uma manifestação de otimismo [e sim], é um manifesto lógico extremamente preciso."[364] E continua o raciocínio, explicando o seguinte:

> Rousseau quer dizer: o homem, tal como se pode supô-lo em um estado de natureza, não pode ser mau, pois as condições objetivas que tornam possíveis a maldade e seu exercício não existem na própria natureza. O estado de natureza é um estado no qual o homem está em relação com as coisas, e não com outros homens (salvo de maneira fugaz).[365]

Isso é ratificado, no momento em que Rousseau diz que, além de tudo, "os homens raramente se encontravam nesse estado e a terra inteira estava em paz[366]; "assim, o estado de natureza não é somente um estado de independência, mas de isolamento. Um dos temas constantes de Rousseau é que a necessidade não é um fator de aproximação: ela não reúne, ao contrário, isola."[367]

Os problemas surgem na medida em que as relações se estendem e são ampliadas suas necessidades, consequentemente, o **gosto**. O sentimento de suas ligações, desperta e provoca o dos deveres e das preferências. Porém, Deleuze observa que:

---

[363] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 336.
[364] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]**, op. cit., p.73.
[365] Id.
[366] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* V**. ***Essai sur l'origine des langues, ou il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale. Chapitre IX***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1995. p. 396. [Referência brasileira: **Ensaio sobre a origem das línguas, no qual se fala da melodia e da imitação musical**. Capítulo IX. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 176.].
[367] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]**, op. cit., p. 73.

> Por serem moderadas, nossas necessidades no estado de natureza entram necessariamente em uma espécie de equilíbrio com nossos poderes, adquirem uma espécie de auto-suficiência. Mesmo a sexualidade, no estado de natureza, apenas engendra aproximações fugazes ou nos deixa na solidão. (Rousseau tem muito a dizer, e diz muito sobre este ponto, que é como o reverso humorístico de uma teoria profunda.)[368]

Ainda nessa interpretação, Deleuze[369] questiona como os homens poderiam ser maus quando lhes faltam as condições para essa dimensão?

> As condições que tornam a maldade possível confundem-se com um estado social determinado. Não há maldade desinteressada, embora seja isso o que dizem os próprios malvados e os imbecis. Toda maldade é lucro ou compensação. Não há maldade humana que não se inscreva em relações de opressão, conforme interesses sociais complexos. **Rousseau** é um desses autores que souberam analisar a relação opressiva e as estruturas sociais que ela supõe.[370]

Deleuze evidencia, portanto, a tese do genebrino de que, a dependência do amor-próprio acabou desacomodando o amor de si. Concorda com o posicionamento de Rousseau, e, acrescenta: "A sociedade nos coloca constantemente em situações em que temos interesse em ser malvados. Por vaidade, adoraríamos crer que somos maus naturalmente. Mas, na verdade, é bem pior: nós nos tornamos maus sem saber, sem mesmo nos darmos conta disso."[371]

Ao tratar dessa questão no Livro II das *Confissões*, Rousseau ratifica essa postura, dizendo que: "Em tais situações, apesar de nos conduzir um sincero amor pela virtude, mais cedo ou mais tarde, sem que se perceba, fraquejamos, e nos tornamos injustos e maus ao agir, sem deixarmos de ser justos e bons na alma."[372]

Mas, Deleuze observa, que mesmo uma bela alma como a de Rousseau, por um estranho destino, como o do seu descaminho, acaba sendo, de uma forma constante, empurrada para situações das quais não sai ilesa. Mas, "a bela alma usará de sua ternura e sua timidez para extrair das piores situações os elementos que, não obstante, lhe permitirão conservar sua virtude."[373]

Dessa forma, uma das explicações para esses contrastes do filósofo, parece ser a própria oposição entre o amor-de-si-mesmo e o amor-próprio, que acaba afetando a bela alma de Rousseau, pois, confessa que, "desta oposição contínua entre [sua]

---

[368] Id.
[369] Ibid., p. 74.
[370] Id.
[371] Id.
[372] **Confissões**, Livro II, op. cit., p.53.
[373] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]**, op. cit., p. 74.

situação e [suas] inclinações, nascem pecados enormes, desgraças inauditas, e todas as virtudes, exceto a força, que podem honrar a adversidade."[374] Porém, Deleuze assevera que o fato desse autor "achar-se em situações impossíveis é o destino da bela alma. Toda a verve de Rousseau vem de ser ele um extraordinário cômico de ocasião."[375] Conforme Rousseau:

> O amor a si mesmo, que só a nós diz respeito, satisfaz-se quando nossas necessidades estão satisfeitas; mas o amor-próprio, que se compara, nunca está satisfeito e não o poderia estar, por que tal sentimento, em nos preferindo aos outros, exige também que os outros nos prefiram a eles; o que é impossível.[376]

Por isso, as paixões ternas e afetuosas nascem do "amor a si mesmo" e as paixões odientas e irascíveis nascem do "amor-próprio." Enquanto o amor de si é próprio do estado natural, o amor-próprio é um sentimento artificial resultante da vida em sociedade. Rousseau chama atenção para o problema das relações entre as pessoas, pois, O amor-próprio, nesse aspecto, acaba mesmo, por desalojar o amor-de-si-mesmo e se instala. "E é nisso, principalmente, que os perigos da sociedade nos tornam a arte e os cuidados mais indispensáveis para prevenir, no coração humano, a degeneração que nasce de suas novas necessidades."[377]

Portanto, falar do binômio "amor-de-si-mesmo", "amor-próprio" em Rousseau, significa tocar no problema **das relações humanas**, pois, o que o autor nos indica é que enquanto o homem só se conhece pelo seu ser físico, deve estudar-se em suas relações com as coisas, mas, a partir do momento que começa a sentir seu ser moral, deve estudar principalmente suas relações com os outros.

> Ora, essas relações sempre se encarnam em situações delicadas. Sabe-se que o sonho apaixonado de Rousseau é reencontrar as figuras de uma trindade perdida: seja a mulher amada que ama outro, que será como um pai ou irmão mais velho: sejam duas mulheres amadas, uma como uma mãe severa e que castiga, a outra como uma mãe terna que faz renascer. (Rousseau já persegue essa busca apaixonada de duas mães, ou de um duplo nascimento, em um de seus amores de infância.) Mas as situações reais onde esta fantasia se encarna são sempre ambíguas. Elas acabam mal: ou nós nos conduzimos mal ou nos excedemos, ou ambas as alternativas ao mesmo tempo. Rousseau não reconhece seu terno devaneio quando ele se encarna em Teresa e na mãe Teresa, antes mulher ávida e

[374] **Confissões**, Livro VII, op. cit., p. 250.
[375] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]**, op. cit., p. 74.
[376] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 236-237.
[377] Ibid., p. 237.

> desagradável do que mãe severa. Nem quando Madame de Warens quer que ele desempenhe o papel de irmão mais velho com relação a um novo favorito.[378]

Justamente nesse ponto que empregará sua vida inteira, pois, depois que o homem tiver sua primeira paixão (como a literatura), faz com que, sem demora, fermentem outras. Assim, "mesmo os vícios preservam Rousseau da maldade para a qual eles o deveriam arrastar; e Rousseau se esmera na análise desses mecanismos ambivalentes e salutares. A bela alma não se contenta com o estado de natureza; ela sonha afetuosamente com as relações humanas."[379]

Mesmo assim, Jean-Jacques sente-se muitas vezes, perplexo com suas bizarrices, chegando a dizer que seu coração e seu espírito não pertencem à mesma pessoa pela própria quantidade de contrastes evidenciados, 'sentiu mais rápido que um raio, mas ao invés de aclarar, ocasionou o deslumbramento'; 'é capaz de sentir tudo, mas nada vê', fica 'arrebato, mas em seguida, estúpido'; vangloria-se de fazer 'excelentes improvisos e de repente é como se não tivesse dito nada que valesse a pena'. "Eis como sou"[380], diz Rousseau, porém, é notório que se deve dar descontos a essas afirmações, principalmente, quando essas confissões são precedidas de paradoxos que se desfazem por uma literatura fluente, e quando o grande objetivo de justificar-se é escrever contra o escrever. Citando-o:

> As ideias me vêm à cabeça com a mais incrível dificuldade; e nela circulam surdamente, lá fermentam, até me excitarem, me aquecerem, e darem palpitações. E no meio dessa emoção toda, nada vejo claramente, **nem saberia escrever uma palavra**; é preciso que espere. Insensivelmente acalma-se esse grande movimento, o caos se ordena, cada coisa se vem pôr no seu lugar, mas lentamente, e depois de uma longa e confusa agitação. (...) é essa mais ou menos **a manobra que se faz no meu cérebro, quando quero escrever**. Se eu soubesse esperar primeiro, e depois mostrar na sua beleza as coisas que assim se pintaram, poucos autores me teriam ultrapassado. **Vem daí a grande dificuldade que encontro em escrever**. Meus manuscritos, cheios de rasuras, borrados, riscados, indecifráveis, atestam o trabalho que me custaram. Não há nenhum deles que não me tenha sido necessário transcrever quatro ou cinco vezes antes de entregar à imprensa. Nunca pude fazer nada com a pena na mão, em frente à minha banca e ao papel. É nos passeios, no meio dos rochedos e dos bosques, é à noite na cama e durante as insônias que escrevo, no cérebro.[381]

---

[378] DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]**, op. cit., p. 74-75.
[379] Id.
[380] **Confissões**, Livro III, op. cit., p. 106.
[381] Ibid., p. 106-107.

É seguindo por esses mesmos pretensos "descaminhos" que, Jean Starobinski[382] observa que Jean-Jacques Rousseau acaba por inaugurar o modelo de escritor que de uma forma ou de outra, todos acabam se tornando, qual seja: um homem obstinado em escrever contra a própria escrita, *'homem de letras se queixando das letras'*, mas logo em seguida, completamente mergulhado na literatura, com esperança de deixá-la, porém, não conseguindo mais parar de escrever, como num fluxo incessante, ou por que perdeu, ou por que teve a sensação de ter encontrado, a possibilidade de dizer alguma coisa que deixou de ser comunicada, como o momento do *lampejo de Vincennes* em que afirma *'Ó Senhor, se eu tivesse podido* ***escrever*** *a quarta parte do que eu* ***vi e senti****...'*[383], desde então, esse fluxo é permanente.

E, como não soube *'esperar primeiro'*, é como se a todo o momento, houvesse uma necessidade de justificar o motivo do nascimento de mais um escrito, de um suplemento, seja pelo complô, pela tranquilidade que diz faltar e os vagares que determinados trabalhos merecem. Mas, Starobinski ratifica que, Rousseau torna-se escritor para denunciar a mentira da sociedade e acaba se colocando numa situação mais paradoxal ainda, pois, ao fazer-se autor, e, sobretudo quando inaugura sua carreira, acaba entrando no circuito da opinião, da moda e do sucesso. Dessa forma, é de imediato, suspeito de duplicidade, de homem bizarro, e contaminado pelo próprio pecado que ataca. Assim, rompe com os outros, porém, para se apresentar a eles na palavra escrita. Rousseau se sentiu perdido, à medida que sua solidão se tornou mais absoluta. "Elaborará e reelaborará suas frases à vontade, protegido pela solidão. Dará à sua ausência o sentido mais forte: [pois], a verdade está ausente dessa sociedade."[384] O único resgate possível consiste em fazer ato público de separação; assim, um desarraigamento se torna necessário e um perpétuo afastamento será a sua justificativa, como o rompimento com o "Clã" ou a "Liga" dos filósofos, expressões que o autor utilizava. Citando-o:

> Mas tornando-se homem de letras, o acusador jamais será suficientemente desculpado de seu compromisso com o mal, que nele se perpetua à medida que segue no ato de escrever. A própria escusa, enquanto permanece pública, é ainda um laço com o mundo da opinião, e não apaga a culpa. No limite, seria preciso fazer silêncio, tornar-se nulo para os outros. Mas Rousseau não se poderá calar, não poderá fazer de outra maneira que não escrever sua vontade de tornar-se **nulo**... [385]

[382] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 42.
[383] **Carta a Malesherbes**, Carta 2 (12, jan. 1762), op. cit., p. 24.
[384] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 134.
[385] Ibid., p. 133.

Quando o filósofo chega a esse ponto, faz uma longa reflexão sobre seu tempo, e pensa em "romper bruscamente com as máximas do [seu] século."[386] Mas, por mais que seja necessário recusar a opinião de suas testemunhas, no entanto, não pode dispensá-las e renunciar a mostrar-se, pois dessa forma não será nada se não é publicamente reconhecido. "Revolta-se contra os julgamentos que o aprisionam nos valores aceitos, ou que o imobilizam na figura que desajeitadamente exibiu. Mas, mesmo contestando a validade dos julgamentos exteriores, faz questão, entretanto, de permanecer 'em evidência'".[387]

Ao mesmo tempo, deseja e teme ser incompreendido, pois, ser compreendido significa ser acolhido no sistema dos "valores inautênticos" e Rousseau não quer ser reduzido a ser apenas um homem de letras, ou seja, na medida em que espera o reconhecimento dos outros, recusa ser reconhecido como um deles. Segundo Starobinski, "deseja e deplora sua diferença, isto é simultaneamente uma infelicidade e um motivo de orgulho."[388] É um contentamento descontente, pois, Rousseau quer ser distinguido. Em palavras do Starobinski, é a própria "Transparência e o Obstáculo". "Ainda que essa distinção provoque o escândalo. Pois, nesse caso, é preferível o escândalo, a não ter importância para os outros. Com isso, Starobinski[389] ressalta que o fracasso não estaria em ser incompreendido, mas em permanecer ignorado, em permanecer na indiferença geral. Daí a necessidade de ser ao mesmo tempo lido e recusado, por uma insistência na sua permanência no tempo, na **lembrança** e na preocupação com o esquecimento de si e dos seus livros.

No livro III das *Confissões*, ao meditar sobre a verdadeira posição do escritor, Rousseau narra uma posição de duplicidade que ele passa a ocupar, de ESCREVER e se ESCONDER:

> Gostaria da sociedade como qualquer outro se não estivesse certo de me mostrar nela, não só com desvantagem, mas inteiramente diferente do que sou. A escolha que fiz de escrever e me esconder é precisamente a que me convém. Com a minha presença nunca teriam sabido o que valho, nem o que suporiam talvez.[390]

O filósofo ressalta ainda:

---

[386] **Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 321.
[387] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 133.
[388] Id.
[389] Id.
[390] **Confissões**, Livro III, op. cit., p. 109.

> Sempre compreendi que a posição do **escritor** só pode ser ilustre e respeitada quando não é um meio de vida. É muito difícil pensar nobremente quando se pensa para viver. Para poder, para ousar dizer grandes verdades, é preciso não depender do seu lucro. Eu lançava meus livros ao público, com a certeza de ter falado para o bem comum, sem cuidar em mais nada. Se a obra fosse mal recebida, tanto pior para os que não podiam aproveitar dela; quanto a mim, não precisava da aprovação de ninguém para viver. Meu ofício me sustentava, mesmo que meus livros não se vendessem; e isso era precisamente o que fazia com que eles vendessem.[391]

Contudo, o projeto de escrever, para Rousseau, sem dúvida, teria grandes problemas com a tradição clássica, ainda mais a essa altura, em que a razão do iluminismo prosperava com seu progresso otimista, fato esse observado pelo autor:

> ...projetos úteis, mas impraticáveis, graças à ideia de que o **escritor** nunca se pôde libertar, de que os homens se conduzem mais por suas luzes que por suas paixões. Esse homem raro, honra do seu século e da sua espécie, e, único, talvez, desde que existe o gênero humano, que não teve outra paixão senão a razão, só fez, entretanto, caminhar de erro em erro em todos os sistemas, porque quisera tornar os homens semelhantes a ele, em vez de os tomar tais como são e continuarão a ser. Só trabalhou para seres imaginários pensando trabalhar para os contemporâneos.[392]

Maurice Blanchot[393] nos chama atenção ainda, que, é impressionante perceber o posicionamento de Rousseau, inicialmente de uma forma 'muito clara e deliberada', para logo em seguida revelar-se em contato "a uma potência de estranheza", na qual ele perderá, toda relação de estabilidade consigo mesmo. É o que chama de "paixão errante", pois o seu sucesso, tanto o expulsa, quanto o persegue, "é tão contrária à revelação que o levou a escrever que ele quer abandoná-la"[394], talvez uma pseudo-retirada, pois é uma saída para fora do mundo dentro do mundo, no momento em que começa a planejar a sua retirada pública em direção "da vida na Floresta", à "ilha deserta"[395], como o torna-se "nulo", ou, pelo menos, "escrever sobre esse desejo" de que o Starobinski menciona, mas, que em momento algum significa anular-se, pois, é Rousseau quem decide quais as causas por onde começar ou terminar, 'não hesitando em ordenar os acontecimentos segundo as relações de causalidade de sua

[391] Ibid., Livro IX, p. 365.
[392] Ibid., 383.
[393] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 59.
[394] Ibid., p. 60.
[395] **O Projeto misterioso**: Rousseau sentia como se fosse uma despedida do seu século e de seus contemporâneos, por isso dava um adeus a tudo e a todos ao confinar-se na suposta "ilha deserta", que pensava ser para o resto de sua vida. Lá seria o lugar onde pensava executar o seu projeto misterioso, que, vinha trabalhando há algum tempo, enquanto pensava para onde ir. Não queria revelar o projeto, pois poderia cortar o fio de sua narrativa. Mais tarde ele relata que esse projeto seria ***Os devaneios de um caminhante solitário***. (**Confissões**, Livro XII, op. cit., p. 577.).

escrita.'[396] Rolland Barthes destaca que essa decisão do Rousseau, de "*abster-se*, de fazer o não - fazer, para *anular-se*" é tomada por um "arroubo imaginário". Citando Rousseau:

> Meu coração purificou-se no cadinho da adversidade (...) Não tenho do que me gabar nem do que me censurar: sou ninguém hoje entre os homens, e isso é tudo o que posso ser, visto que com eles já não mantenho relação real, verdadeira sociedade. Não podendo já fazer bem algum que não se converta em mal, não podendo já agir sem prejudicar outra pessoa ou a mim mesmo, abster-me tornou-se meu único dever, e eu o cumpri tanto quando podia.[397]

Dessa forma, esse *'abster-se'* a que o filósofo decide, é a "resposta mínima à armadilha, ao encurralamento, ao *double bind*: como animal que se encolhe, se 'homocromiza' para escapar aos predadores"[398]; porém, Barthes ressalta que essa sensação do genebrino é imaginária: "Sim, porque o que Rousseau quer é escapar às imagens (de si mesmo) que o fazem sofrer tanto (pelo menos assim o crê), é anular-se como fonte de imagens: o que ele busca é o repouso do imaginário (que pode ser a metáfora mesma do Neutro)."[399] Há, para Rousseau, muito mais o sentido de tornar-se neutro, pois, conforme Barthes, "Neutro não consiste obrigatoriamente em anular, mas em deslocar, deslocar-se (encolher-se não é uma possibilidade excluída, desde que eu fale comigo mesmo a linguagem do encolhimento)."[400] Barthes ainda completa que o *'neutro'*, seria uma espécie de "ausência (provisória), não de uma recusa."[401]

Rolland Barthes, em seu livro *O Neutro*[402], observa que esse "movimento de retirar-se (do mundo, do mundano)"[403], parece ser uma característica dos escritores, pois, não faltariam exemplos literários desse tipo de "retirada", ou, como também utiliza, "retiro", "recolhimento". O teórico entende, por esses gestos, como "atos de separação, de secessão que não comportam obrigatoriamente uma teatralidade, mas um

---

[396] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 133.
[397] **Devaneios**, Primeira caminhada, op. cit., p. 27.
[398] BARTHES, Roland. **O Neutro**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 370.
[399] Id.
[400] Ibid., p. 281.
[401] Id.
[402] A obra ***O Neutro*** do Rolland Barthes é fruto de várias anotações de suas aulas e seminários ministrados no *Collège de France*, entre os anos de 1977-1978 da Cadeira de Semiologia Literária. Dentre os textos mais utilizados e estudados, está o ***Rêveries du promeneur solitaire*** **de Rousseau**. Barthes faz leituras frequentes e de forma sucessiva de quatro autores: Joseph Maistre, **Rousseau**, Tolstoi e Lao-Tsé. Segundo o autor, os excertos desses autores são as direções tomadas pelo Neutro, ressaltando que tanto Rousseau quanto Tolstoi são evocados como testemunhos do interesse dedicado às modificações dos estados da consciência (de um desfalecimento e uma confusão espacial), principalmente, as marcas dos **contrastes** e dos conflitos.
[403] Ibid., p. 282-283.

quantum brilhante de fantasia, de desejo ou de gozo: quer o gesto visivelmente satisfaça, conforte seu sujeito, quer o gesto de retirada de outro nos cause inveja, fantasticamente, ou seja, projetando-nos no relato."[404] Rolland Barthes se refere ao relato de Rousseau nas *Confissões*[405], quando, após a lapidação de sua casa de Môtiers, decide refugiar-se em Saint-Pierre, "ilhota do lago de Bienne (ao norte do lago de Neuchâtel): segundo Rousseau, *pouquíssimo conhecida, mesmo na Suíça*"; e complementa o genebrino: *'muito agradável e singularmente situada para a felicidade de um homem que goste de se circunscrever'* (bela expressão para a retirada: 'circunscrever-se', ressalta Barthes)."[406] Porém, esse local que Rousseau chama *"ilha"*, Barthes observa que, aparenta ser um lugar isolado, pois, o genebrino demonstra grande prazer com o isolamento, ao dizer: *'aquela paragem isolada para onde me lançara de mim mesmo, da qual me era impossível sair sem ajuda e sem ser percebido'*; contudo, percebe que "Rousseau: transportado para *lá* repentinamente, só e nu... manda buscar a governanta, os livros e seus poucos petrechos, mas tem prazer em não desembrulhar nada, em deixar os livros encaixotados... e nada de escrivaninha."[407]

A partir desses detalhes, Barthes ressalta algumas marcas contrastantes dessa "retirada real" de Rousseau para Bienne, a partir de uma "retirada fantasmática", posto que haja outro Rousseau. A primeira é a *"Fantasia insular"* que Rousseau vivencia, "(bem conhecida: fantasia infantil, cf. fantasia do barco, aqui realizada; ora, qual prazer maior que a realização de uma fantasia?): ruptura com a terra firme, o que quer dizer: autarcia, prazer da autarcia: completude (definição do paraíso)."[408] Acompanhemos o relato de Rousseau, já instalado na "ilha":

> Na ilha só há uma casa, mas grande, agradável e cômoda, pertence ao hospital de Berna, assim como a ilha, onde se aloja um recebedor com a família e os criados. Ali ele cuida de numerosa capoeira, de um aviário e dos reservatórios de peixes. A ilha, com toda a pequenez, é tão variada nos seus solos e seus aspectos que oferece todos os tipos de sítios e aceita todos os tipos de cultura. Nela se encontram campos, vinhas, bosques, pomares, pastagens gordas, ensombradas por bosquetes e orladas por arbustos de todas as espécies que, à beira da água, mantêm o frescor; um terraço elevado, plantado com dois renques de árvores, margeia a ilha em sua extensão, e no meio desse terraço foi construído um belo salão onde os habitantes

[404] Ibid., p. 283.
[405] Rousseau se refere à famosa **Lapidação de Motiers** tanto nas *Confissões*, em quase todo o final do Livro XII: "enquanto assim hesitava, vieram as perseguições de Motiers que me forçaram a refugiar-me em outra parte" (**Confissões**, Livro XII, op. cit., p. 591); mas também, nos *Devaneios*, na Quinta caminhada: "Foi nessa ilha que me refugiei após a lapidação de Motiers." (**Devaneios**, Quinta caminhada, op. cit., p. 72.).
[406] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 283.
[407] Ibid., p. 284.
[408] Id.

> das margens vizinhas se reúnem e vêm dançar aos domingos na época da vindima. (...) Foi em tal ilha que me refugiei após a lapidação de Môtiers. Achava o lugar tão encantador, levava ali uma vida tão adequada a meu humor que, resolvido há lá terminar meus dias, não tinha outra preocupação senão a de que me deixassem executar esse projeto, que não combinava com o de me arrastar à Inglaterra, cujos primeiros efeitos eu já sentia. Nos pressentimentos que me inquietavam, meu desejo era que transformassem aquele asilo numa prisão perpétua, que lá me confinassem por toda a vida, e que, privando-me de todo o poder e de toda a esperança de sair dali, me proibissem qualquer espécie de comunicação com a terra firme, de tal sorte que, ignorando eu tudo o que se fizesse no mundo, ficasse esquecido da existência dele, e a minha existência fosse esquecida também.[409]

Uma segunda marca contrastante observada por Barthes nessa narrativa, é a "abolição do tempo"[410], pois, o fato de Rousseau querer permanecer *'eternamente lá'*, isso se dá por meio "de um sonho de eternidade"[411]; que, segundo Barthes: uma "metáfora audaciosa", essa da *prisão eterna*, além do que, na verdade, essa eternidade a que Rousseau se refere, são apenas dois meses; assim, tanto a eternidade quanto a prisão acabam representando no fundo, uma espécie de "isenção da responsabilidade (social)."[412] A "Companhia e a retirada"[413] é um terceiro contraste, pois, elas não equivalem a uma real "solidão"; Desde a chegada, o próprio Rousseau relata que, *'há o recebedor (hospital de Berna), a família dele, os criados e mais os visitantes das margens vizinhas aos domingos'*. Conforme Barthes, é a confirmação de que "o afluxo do exterior é limitado e sobretudo codificado (aos domingos), portanto, absolutamente domesticado: nenhuma invasão pelo social, mais o recebedor"[414], porém, o mais curioso nesse trecho é quando Jean-Jacques diz que é *'gente muito boa e nada mais'*. Ora, o que o filósofo estaria tentando dizer? E Barthes nos dá algumas interpretações bastante interessantes: são pessoas suportáveis, pois, não provocam o desfazimento da retirada, logo, 'insignificantes', mas, principalmente, "não eram 'intelectuais', escritores, políticos: a 'ideosfera', a 'ideo-logia' deles não interferia na de Rousseau."[415] Nesse instante, Rolland Barthes atribui a esse "estado rousseauniano" como a "maior proximidade do Neutro", pois, a retirada estratégica do filósofo "implica uma dose de alteridade: alteridade ligeira, portanto, e, se preciso for, banal."[416]

---

[409] **Devaneios**, Quinta caminhada, op. cit., p. 71-72.
[410] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 285.
[411] Id.
[412] Ibid., p. 286.
[413] Id.
[414] Id.
[415] Id.
[416] Id.

Mas, há ainda uma quarta marca do contraste, é a "Ociosidade"[417], que considera até um traço típico se se comparar a outras retiradas famosas. A retirada para Bienne, é precedida de uma afirmativa de Rousseau: o objetivo de "não fazer nada."[418] Conforme o filósofo:

> O precioso *far niente* foi o primeiro e o principal desses prazeres que eu quis saborear em toda a sua doçura, e tudo o que fiz durante minha estada não passou de fato da deliciosa e necessária ocupação de um homem que se devotou à ociosidade.[419]

É dessa forma que Rousseau vai estabelecer desde o início da retirada *'nada de livros'*, *'nada de escrivaninha'*. Barthes identifica essa atitude como sendo uma "suspensão da escrita", pois, há uma substituição nesse período, que, mesmo que possa até levar a uma outra escrita, mas, é uma "atividade tranquilizadora, porque sem responsabilidade: **herborizar**: resolver fazer a *flora petrinsularis*: descrever todas as plantas da ilha."[420] Esse contraste, como assevera Barthes, não é pertencente somente a Rousseau, pois a ociosidade, parece ter uma relação direta à "especialização intelectual: prazer de substituir por um saber irênico"[421]; essas atividades, não deixam de promover uma cessação de conflitos, pois, "não tendo o dever de ser seu próprio Narciso, é repousante."[422]

Contudo, Barthes observa que, num outro momento, Jean-Jacques narra uma outra *'retirada'*, distinta da "retirada real para a ilha do lago de Bienne", mas também, trata-se de fantasia, pois, esta "retirada evidentemente ligada a ideia de

---

[417] Id.
[418] Id.
[419] **Devaneios**, Quinta caminhada, op. cit., p. 72. O filósofo Walter Benjamin, assinala nas ***Passagens*** "a descrição clássica da ociosidade em Rousseau". Destaca uma passagem que "indica, ao mesmo tempo que a existência do ocioso tem algo de divino e que a solidão é um estado essencial do ocioso", igualmente ao final do Livro XII das ***Confissões*** em que Jean-Jacques descreve: *'tendo passado a idade dos sonhos romanescos, e tendo a fumaça da vanglória mais me aturdido que lisonjeado, só me restava, como última esperança, viver em constrangimentos, num ócio eterno. É a vida dos bem-aventurados no outro mundo, e ela constituiria minha felicidade suprema, dali em diante, neste mundo aqui. Aqueles que tantas contradições me censuram não deixarão de me censurar mais aqui. Disse que a ociosidade nos círculos de pessoas era insuportável para mim e eis-me à procura de solidão unicamente para me entregar ao ócio. (...) O ócio cercado por pessoas é de matar, porque constitui uma necessidade; o da solidão é encantador porque é livre e espontâneo.'* (**Confissões**, Livro XII, op. cit., p. 581.). Walter Benjamin, então completa que "entre as condições da ociosidade, a solidão adquire um significado especial. Só a solidão, com efeito, emancipa – virtualmente – a vivência de qualquer acontecimento, não importando o quão insignificante ou medíocre ele seja: no caminho da empatia, qualquer transeunte pode tornar-se, graças à solidão, um substrato da vivência. A empatia só é possível para o solitário; por isso, a solidão é uma condição da verdadeira ociosidade. (BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Org.: Willi Bole e Olgária Matos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 544-845.).
[420] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 287.
[421] Id.
[422] Id.

mudança radical, completa de vida"[423], possui o caráter constitutivo de um grande radicalismo. Conforme o crítico, é "um desejo-decisão sem concessão", equivalente a uma "*Vita nuova* (retirada) abarcando tudo: lugar, relacionamentos, roupas etc."[424]

Citando Rousseau:

> Desde a juventude fixara a idade de quarenta anos como o termo de meus esforços para o sucesso social e o de minhas pretensões de todo tipo. Estava bem resolvido à chegada dessa idade e fosse qual fosse a resolução em que estivesse, não mais me debateria para dela sair, e passaria o restante de meus dias a viver no dia-a-dia sem mais me preocupar com o futuro. Chegando o momento, executei esse projeto sem dificuldade e, embora então minha fortuna parecesse querer assumir situação mais estável, renunciei a tal não só sem lamentar como também com verdadeiro prazer. Livrando-me de todos esses **engodos**, de todas essas vãs esperanças, entreguei-me plenamente à incúria e ao repouso de espírito que foi sempre meu gosto mais dominante e minha inclinação mais duradoura. Deixei o mundo e suas pompas, renunciei a ornamentos, não mais espada, não mais relógio, não mais méis brancas, objetos dourados, toucado, uma peruca simples, um bom hábito de lã grosseira e, bem melhor que tudo isso, desarraiguei de meu coração a cupidez e as cobiças que davam preço a tudo o que eu abandonava. Renunciei ao posto que ocupava então, para o qual não era nem um pouco afeiçoado, e comecei a copiar música a um tanto por página, ocupação para o qual sempre tivera muitíssimo gosto.[425]

Barthes afirma que, esse é um esquema típico do desejo do Neutro, qual seja: "prazer do mundo (sensual e narcísico) que levam a uma agitação e ao mesmo tempo a um tormento"[426]; pois, essa recusa do mundo, continua Barthes, "na verdade, é o último engodo do imaginário, ou seja, abandonar o engodo é igualmente um supremo engodo."[427]

Maurice Blanchot também questiona os reais motivos dessa tentativa de "reforma pessoal", manifestada pelo genebrino, pois é muito fácil encontrar justificativas suspeitas. 'É uma ruptura ou uma solidão de aparência?'[428] Afinal, nesse período em que Rousseau se "retira", mesmo substituindo por outras atividades, mesmo se desfazendo das coisas, é percebido que ele estabelece novos laços com a sociedade'[429]; pois, como afirma, *'o livro que eu empreendia só podia ser executado num retiro absoluto.'* Nesse sentido, também, se faz oportuno observar, a interpretação que Bento Prado Junior[430] elabora sobre a "solidão" de Rousseau no século das Luzes.

---

[423] Ibid., p. 304.
[424] Id.
[425] **Devaneios**, Terceira caminhada, op. cit., p. 44.
[426] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 305.
[427] Id.
[428] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 60.
[429] Id.
[430] PRADO JUNIOR, Bento. **Rousseau: filosofia política e revolução**, op. cit., p. 415-427.

A consideração está na situação em que o filósofo se encontrara, ou seja, o fato de Rousseau ser estrangeiro e de viver na França constituía uma posição muito favorável para ousar dizer a verdade. "Tudo se passa como se, paradoxalmente, uma visão menos 'externa' da política derivasse do olhar suíço com que Rousseau considerava a França, como se a distância fosse condição da proximidade."[431] Em Genebra, Rousseau sentia-se menos livre. Ademais, o próprio Jean-Jacques reconhece isso nas *Confissões*:

> Confesso mesmo que, estrangeiro e morando na França, considerava minha posição muito favorável para ousar dizer a verdade; e sabia bem que, continuando, como sempre, a nada imprimir no Estado sem permissão, eu não devia contas a ninguém sobre as minhas máximas e sobre a sua publicação algures. Em Genebra eu seria muito menos livre, porque, mesmo se meus livros fossem impressos, um magistrado teria direito de dar voto sobre o seu conteúdo.[432]

Ainda sobre os contrastes rousseaunianos, claramente, o autor narra que não poderia de forma alguma e sinceramente escrever opiniões com imparcialidade, qualquer que seja, até porque duas coisas se uniam a ele de uma forma que nem ele mesmo podia explicar: "um temperamento muito ardente, paixões vivas, impetuosas, e ideias lentas a nascer, embaraçadas e que só se apresentam com atraso."[433] Nesse sentido, Maurice Blanchot observa que Rousseau toma de empréstimo aos Antigos, a utilização da mentira literária para denunciar a mentira social, e isso "é de fato, um antiquíssimo privilégio herdado dos céticos e dos cínicos"[434]; contudo, ao fazer essa utilização e pelo desafio solitário que a escrita literária o destina, Jean-Jacques pressente que a literatura irá empreender uma nova aventura, além de revelar de forma inesperada, estranhas forças, posto que desconhecidas por ele. Dessa forma, o genebrino se encontra num constrangimento profundo pelo partido que resolveu tomar, o exílio, a ausência, mas também, a da ruptura de uma comunicação, que é a própria presença literária. Daí a explicação para o autor que deseja ser transparente, mas que só pode alcançar escondendo-se, ou seja, tornando-se obstaculizado, "estranho não somente para os outros, como protesto contra a estranheza deles, mas logo para si mesmo."[435]

Essa decisão tomada por Rousseau, "de escrever e se esconder", como uma brincadeira para tentar fazer com que os outros percebessem as suas singularidades, acabam chocando o próprio autor. Ora, ao mesmo tempo em que o filósofo afirma que

---

[431] Ibid., p. 418.
[432] **Confissões**, Livro, IX, op. cit., p. 368.
[433] Ibid., Livro III, p. 106.
[434] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 60.
[435] Id.

através de uma escrita (*As Confissões*) seria a única forma de explicar ao público a sua escrita, logo em seguida, afirma ter renunciado a escrever livros, e justifica o motivo dessa obra só aparecer depois de sua morte. Consequentemente, Rousseau leva um susto, pois muda o curso desse projeto, fazendo uma divulgação de suas memórias a partir de leituras do que havia escrito. Quando não há um retorno, quando ao final das leituras das *Confissões*, o que há, é um "silêncio penetrante", "silêncio aterrador e terrível", "apenas um frêmito", conforme Blanchot, esse acontecimento "lhe rouba o mistério em que se transformou", pois, o episódio, sem dúvida anormal, provocou uma verdade extrema do movimento que ele necessitou dar continuidade, ***a paixão errante***, "que ele foi o primeiro a tornar inseparável da experiência literária."[436]

Mas, aquilo que porventura pega Rousseau "desprevenido", desequilibra-o momentaneamente, logo em seguida toma fôlego; ainda com Blanchot, é uma espécie de "vagabundagem da celebridade"[437], em que aparentemente é tão contrária à revelação que levou a escrever, como de abandonar a literatura, por meio de uma justificativa exemplar e espetacular. Citando Rousseau:

> Meu coração, errando de coisas em coisa, une-se, identifica-se ao que o agrada, cerca-se de imagens encantadoras, embriaga-se com sentimentos deliciosos. Se, para fixá-los divirto-me em descrevê-los em mim mesmo, que vigor de pincel, que beleza de colorido, que energia de expressão lhes sei dar! Dizem que há disso nos meus escritos no declínio dos anos. Ah! Se tivessem visto os da minha primeira juventude, feitos durante as viagens, os que compus e que nunca escrevi! Por que, direis vós, não os escrever? E eu respondo: 'Com que fim furtar-me ao encanto do prazer atual para ir dizer aos outros públicos e à terra inteira enquanto eu vogava no céu? E ademais, tinha eu comigo papel, apenas? Se eu fosse cogitar disso tudo, nada me viria. Não poderia prever que ia ter ideias. Elas vêm quando lhes apraz e não quando me apraz. Elas não vêm, ou o que sinto?' Que me importavam os leitores, um vem em multidão e me esmagam com o seu número e a sua força. Dez volumes por dia não bastariam. Donde tirar o tempo para escrevê-las? Ao chegar, eu só pensava em jantar bem. Ao partir, só cuidava de bem caminhar. Sentia que um paraíso novo me esperava à porta, e só cuidava em ir encontrá-lo.[438]

São longos, os parágrafos das *Confissões*, em que Rousseau trata sobre seus contrastes, paradoxos ou singularidades. Além da escrita, narra que possui uma lentidão

[436] Ibid., p. 61. "A primeira leitura que fizera de sua narrativa confessional, colhe o fruto do silêncio." E ainda solicita o comparecimento das pessoas que possam contradizê-lo com imposições de que se não aparecem, é porque não apreciam a justiça e nem a verdade. As leituras públicas das *Confissões* acabam sendo interditadas. Assim, a sua maior preocupação, passa a ser a guarda de seus escritos. (FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 173.).
[437] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 60.
[438] **Confissões**, Livro IV, op. cit., p. 152.

para a conversa (oralidade – fala), mas também, para o pensar, porém, em seguida, explica sua vivacidade para o **sentir**. Citando Rousseau:

> As ideias me vêm à cabeça com a mais incrível dificuldade; e nela circulam surdamente, lá fermentam, até me excitarem, me aquecerem, e darem palpitações. E no meio dessa emoção toda, nada vejo claramente, nem saberia escrever uma palavra; é preciso que espere. Insensivelmente acalma-se esse grande movimento, o caos se ordena, cada coisa se vem pôr no seu lugar, mas, lentamente e depois de uma longa e confusa agitação. Nunca vistes a ópera, na Itália? Nas mudanças de cena reinam nesses grandes teatros uma desordem desagradável, que dura muito tempo. As decorações ficam todas misturadas, vê-se em toda parte um repuxar que incomoda, supõe-se que vai tudo abaixo. Aos pouco, entretanto, tudo se arranja, nada falta, e fica-se surpreso de ver suceder a esse longo tumulto um espetáculo encantador. É essa mais ou menos a manobra que se faz no meu cérebro, quando quero escrever.[439]

Deleuze ressalta que, frequentemente, Rousseau explica com alegria que ele tem as ideias de forma vagarosa, contudo, os sentimentos são sempre acelerados. "Mas as ideias, de formação lenta, emergem subitamente na vida, dão-lhe novas direções, inspiram-lhe estranhas invenções. Nos poetas e nos filósofos, nós devemos apreciar mesmo as manias, as bizarrices que testemunham combinações da ideia e do sentimento."[440] Ao falar nesses contrastes, Deleuze se refere a uma obra do Thomas de Quincey, *Os últimos dias de Emmanuel Kant*, na qual esse autor acabou "criando" uma espécie de método específico para nos levar a amar os grandes autores; e, descreve o 'aparelho extremamente complexo que Kant' criou com a finalidade de suporte para meias, remetendo diretamente ao cidadão de Genebra. "O mesmo se pode dizer do traje de armênio de Rousseau quando ele morava em Motiers e amarrava os sapatos nos degraus de entrada de sua casa enquanto conversava com as moças. Há aí verdadeiros modos de vida, são anedotas de 'pensador'."[441]

Mas, Deleuze nos questiona acerca das diversas suposições que se faz aos grandes autores, principalmente, com relação ao Rousseau: "Como evitar as situações em que nos interessa ser maldosos? Sem dúvida, uma alma forte pode, por um ato de vontade, agir sobre a própria situação e modificá-la."[442]

Mas, além de nos dar essa resposta, é interessante notar, que, as pretensas "contradições" de Rousseau, que o mesmo constata de uma forma muito "clara e

---

[439] Ibid., Livro III, p. 106-107.
[440] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]"**, op. cit., p. 75.
[441] Id.
[442] Id.

distinta", realmente pode nos querer dizer várias coisas, inclusive, por onde não seguir, conforme se observa abaixo:

> É uma coisa muito singular a minha **imaginação** só voar agradavelmente quando o meu estado é o menos agradável possível, e, ao contrário, ficar menos risonho quando tudo ri ao meu redor. Minha má cabeça não se pode submeter às coisas. Não sabe embelezar: quer criar. Os objetos reais se pintam nela mais ou menos como são; ela só sabe enfeitar objetos imaginários. Se eu quero pintar a primavera, é preciso que se esteja no inverno; se quero descrever uma bela paisagem, é preciso que esteja entre quatro paredes; e já disse cem vezes que, se eu algum dia estiver na Bastilha, farei lá a pintura da liberdade.[443]

Mas, tudo isso, acaba por se transformar numa das grandes dificuldades encontradas por seus diversos comentadores, na tentativa de encontrar a **unidade**[444] do pensamento de Jean-Jacques. Contudo, Starobinski afirma que, toda essa problemática

[443] **Confissões**, Livro IV, op. cit., p. 160.

[444] Vários estudiosos de Rousseau tentaram separar sua obra em duas partes: uma filosófica e outra pessoal, das quais a primeira poderia e deveria ser tratada sem referência à segunda. Esse foi o caminho encontrado por aqueles que pretendiam preservar o que julgavam haver de importante no pensamento de Rousseau, evitando sua redução a um mero estudo de caso psicológico. Roberto Aramayo comenta que, inicialmente, Cassirer foi acusado de tentar elaborar esta separação entre estudo do pensamento político e as investigações da personalidade de Rousseau em seu texto *L'unité dans l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau* (CASSIRER, Ernst. In: ***Bulletin de la Societé Française de Philosophie. Comptes rendus des Séances, sesión del 27 de febrero de 1932, p. 43-87***.). Porém, a unidade do pensamento de Rousseau discutida por essa via, foi bastante criticada pelos seus interlocutores, mas, o autor justifica que esse trabalho seria apenas um extrato (primeiro esboço) de um trabalho mais fundamentado sobre o genebrino que seria *A questão Jean-Jacques Rousseau*, contestando dessa forma as objeções de seus interlocutores. Aramayo explicita uma das justificativas de Cassirer sobre a figura do genebrino: "se o pensador está por trás do artista, mesmo quando este se expressa como um poeta, comparece, portanto, o teórico, o filósofo do sentimento; em suas descrições mais ardentes, eleva reivindicações precisas, formula com precisão imperativos teóricos e práticos. É justamente a mescla desses elementos que permite a Rousseau emocionar poderosamente seus contemporâneos e influenciar notadamente sobre eles, ao atribuir-lhes a tarefa que todavia não se havia percebido claramente." (**El intérprete de Rousseau**. ARAMAYO, Roberto R. Introducción. Bahia de Txingudi, 2006, p. 20.). Igualmente, muitos comentadores se dedicaram a descobrir em que Rousseau de fato teria influenciado Kant na formação de suas ideias sobre a moral, o direito, a antropologia filosófica etc.; como as opiniões de Cassirer e as de Jean Ferrari. Esses dois autores compartilham em muitos momentos de que: "Não seria exagero dizer que, até Kant, ninguém havia compreendido o pensamento de Rousseau, e que Rousseau foi o primeiro a não o compreender: era preciso Kant, era preciso um Kant para que Rousseau se tornasse, *ex parte post*, um filósofo." (***Rousseau et as politique***. In: ***Pensée de Rousseau***. Organização de Gérad Genett et Tzevan Todorov. Paris, Édititions du Seuil, 1984, p. 17.). Apesar de não se concordar em muitos pontos com a opinião de Jean Ferrari em seu livro *Kant, leitor de Rousseau,* de que o genebrino somente obteve expressão significativa e filosófica por causa da interpretação de Kant, se aceita a observação que ele faz no que se refere à coerência que Kant deu à obra de Rousseau, não que com isso se encontre a verdade de Jean-Jacques Rousseau a partir de Kant: "Mas Kant não somente se inspirou em Rousseau. Ele teve o cuidado, raro num grande filósofo, de restituir à sua obra uma coerência que muitos dos contemporâneos lhes recusaram e que não era tão fácil de descobrir". (FERRARI, Jean. **Kant, leitor de Rousseau**; citado por Roberto Aramayo, op. cit., p. 20). Sobre isso, sugerimos a leitura do capítulo 2 do livro *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo* em que Starobinski tem um outro posicionamento diferente da primeira citação, pois, embora posteriormente Cassirer atribua uma unidade teórica ao pensamento de Rousseau, algo que Kant já havia realizado, logo depois Engels, no entanto, nenhum desses autores, segundo Starobinski, para chegar a reconciliação da obra de Rousseau, também de seus conceitos, de uma forma dialética, passam pela ideia de revolução, eis aí, a problemática. (STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 42-44.).

acerca das bizarrices ou paradoxos de Rousseau ocorrem, simplesmente, porque há no pensador um motivo recôndito, são as suas ***ligações afetivas***, e continua, "é preciso pensar o pensamento de Rousseau para além daquilo que ele afirmou."[445] É preciso ficar atento ao fato de que Rousseau não tinha uma preocupação em retraçar o histórico de suas ideias, mas sim, deixava-se invadir por uma **lembrança** afetiva, pois acima de tudo, a sua existência não lhe parecia constituída por uma cadeia de pensamentos, mas como uma cadeia de sentimentos, um "encadeamento de afeições secretas."[446]

Maurice Blanchot concorda com Starobinski, e, complementa que, todos os comentadores procuram resolver essa questão buscando dar uma coerência a um conjunto de pesquisas com aparência de sistematicidade, e dentre essas explicações "é que os pensamentos de Rousseau ainda não são pensamentos"[447]; pois, é dito que a profundidade, também a inesgotável riqueza, além do "ar de sofisma que neles via Diderot", são justificadas por advirem de uma literatura em que se afirmam, "do momento mais original, ligado à realidade literária", ou seja, a "uma exigência de anterioridade que faz com que os conceitos não se desenvolvam, pois acabam recusando uma clareza ideal"[448], porém, o problema estaria no momento em que esses conceitos tentam se organizar, isso "detém-nos e entrega-os à fascinação dos extremos."[449] O que em princípio até poderia ser possível, uma interpretação dialética das ideias de Rousseau, mas, isto daria a sensação de que somente "a revelação do imediato e a desnaturalização da vida refletida só tem sentido pela oposição em que elas se definem, num conflito sem saída."[450] Continua Blanchot, poderão até dizer que se trata da doença de Rousseau, para quem a ideia de uma morte vindoura o acompanhava e acreditava constantemente ser o fim de sua carreira literária e acabava imobilizando o seu pensamento numa espécie de antítese imóvel. Ora, questiona-se, mas isso não faz parte da literatura? E Blanchot acrescenta:

> Direi que essa doença é também a **literatura** na qual, com uma firme clarividência e uma grande coragem, ele discerniu todas as pretensões contraditórias, absurdas quando pensadas, insustentáveis quando as acolhemos. O que pode ser mais insensato do que desejar fazer da linguagem a sede do imediato e o lugar de uma mediação, a captura da origem e o movimento da alienação ou da estranheza, a

[445] Ibid., p. 42.
[446] Ibid., p.18.
[447] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**, op. cit., p. 67.
[448] Id.
[449] Id.
[450] Id.

> certeza daquilo que está apenas começando e a incerteza daquilo que sempre recomeça, a verdade absoluta daquilo que, no entanto, ainda não é verdadeiro?[451]

Nesse sentido, concorda-se plenamente com a interpretação do Maurice Blanchot, para quem, até se pode tentar compreender a desrazão de Rousseau, também, tentar pôr uma ordem, que é o que acaba acontecendo em vários e belos livros, além de poder vivenciá-la numa estranha paixão, mas, em geral, essas possibilidades são todas distintas, e é difícil conseguir reuni-las de forma tão exemplar como fez o genebrino.

> Rousseau que foi o primeiro a concebê-los, é um dos únicos que conseguiram reuni-los, tornando-se então suspeito como pensador e como escritor, por ter desejado, imprudentemente, *ser* um pelo outro.[452]

Então, o que salva Rousseau? Segundo seus críticos, a **Leitura**, a **Literatura**, mas principalmente, o **Escrever**, que ele vai chamar de descaminho, de sua perdição ao caminho da **Linguagem**:

> Mas foi então, justamente, que a leitura me furtou a qualquer atividade. Inteiramente entregue à minha nova paixão, só me ocupava em ler (...) É esta, ainda, uma das minhas contradições características. (...) Batia-me o coração na impaciência de folhear o novo livro que trazia no bolso. Limitado ao momento atual, não me ocorria preparar-me para o futuro. [o que já é mais um contraste] (...) E quando eu apanhava o livro, em nada mais pensava.[453]

Segundo Deleuze, a escritura de Rousseau só ressurge porque ela é negada, ou seja, "somente há um segundo nascimento porque houve uma catástrofe e, inversamente, há catástrofe após a origem porque deve haver, desde a origem, um segundo nascimento"[454]; como é o caso de todas as suas outras obras, pois, o que deveria ter feito com que se perdesse, foi exatamente o que o salvou, "pelo menos por um certo tempo"[455], confessa Rousseau, até o momento em que se viu completamente perdido.

Portanto, essa parece ser a nossa tarefa nesse trabalho, se entregar à leitura de certas bizarrices rousseaunianas, que se confluem em sua **linguagem**, não como se elas nos dessem um prazer superior, mas, em poder se surpreender por **singularidades** e ser tocado pela **linguagem** que quer alcançar o leitor comum, aquele que está

---

[451] Ibid., p. 67-68.
[452] Ibid., p. 68.
[453] Ibid., p. 63-65.
[454] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge[1962]"**, op. cit., p. 21.
[455] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 40.

vividamente mais perto do sentir; tentando se descortinar qual linguagem se **"enquadra"** na **"pintura"** do "Escritor - Rousseau".

E, para finalizar essa primeira parte do trabalho, e, encaminhá-la a segunda, lembra-se de um parágrafo da obra *Que é a literatura?*, em que Sartre se refere várias vezes a Rousseau, a Montaigne e outros autores, pois, representa muito daquilo que se sente:

> Quando, enfim, as contradições internas da vida e da obra tornarem ambas inutilizáveis, quando a **mensagem**, em sua profundidade indecifrável, nos tiver ensinado estas verdades capitais: 'o homem não é bom nem mau', 'há muito sofrimento numa vida humana', 'o gênio é só questão de uma longa paciência' – então o fim último dessa **culinária fúnebre** será atingido, e o leitor, repousando seu livro, poderá exclamar, com a alma tranquila: 'Tudo isso não passa de literatura.'[456]

Isso não é muito precioso? Ele se perder e ser salvo pela própria literatura?!

[456] SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática. 2004, p. 29.

SEGUNDA PARTE

DA LINGUAGEM DA CONVENÇÃO À CONVERSÃO DA LINGUAGEM: 'BELAS LETRAS E BELAS ARTES'

degeneração das paixões

O filósofo ficou aprisionado nas malhas da linguagem.
(Friedrich Nietzsche)

2.1. A NATUREZA *POÉTICA* DA LINGUAGEM: DO RECONHECIMENTO DAS PAIXÕES, DA MEMÓRIA, DA IMAGINAÇÃO E DE '*OUTREM*'.

Não há arte senão para e pelo outro.
(Sartre)

Sinto-me completamente estrangeiro à linguagem deste lugar.
(Platão)

Bento Prado Junior pontua que, é fundamental o reconhecimento da importância da linguagem para Rousseau, "é mesmo o coração de sua escrita", perpassando por todos os caminhos, pois, ela é a chave para compreensão da profundidade de sua obra. "Só essa filosofia da linguagem revelaria sua unidade em todas as suas vertentes: Teoria, Política, Belas-Letras."[457] Jean Starobinski enfatiza que "a reflexão sobre a linguagem" se não ocupa o mais importante, pelo menos, tem "um lugar considerável" na escrita rousseauniana[458]. No entanto, isso não quer dizer, em momento algum, deter-se num âmbito diferenciado das reflexões do escritor, ou seja, dos seus possíveis contrastes, das suas bizarrices, tornando-se quase como uma epizeuxe, por ser uma marca de sua escrita. Quanto a isso, Alain Grosrichard ressalta que vários especialistas têm escrito na tentativa de buscar uma coerência nas obras de Rousseau, mas esbarram ao encontrar "discursos que dependem de gêneros tão variados como um livro de filosofia política, um tratado de educação, um romance, uma autobiografia etc."[459] Objetivam uma harmonização da obra rousseauniana na forma de uma reordenação para tornar a obra coesa. Porém, esse parece não ser o objetivo de Rousseau, nem mesmo seria a sua intenção. Nesse sentido, o próprio autor nos adverte:

---

[457] PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**. In: ***Ensaio sobre a origem das línguas***. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. p. 10.

[458] Jean Starobinski chama atenção para a **Teoria da Linguagem** em Rousseau, pois, "sob muitos aspectos, estamos de posse, aqui de um dos elementos que asseguram a coesão interna de uma obra muito frequentemente acusada de carecer de **unidade**." (STAROBINSKI, Jean. **Rousseau e a origem das línguas.** (3º *Ensaio sobre Rousseau*). In: **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**, op. cit., p. 310.).

[459] GROSRICHARD, Alain. Notas à margem da obra de Bento Prado Junior sobre a **retórica** de Rousseau. In: PRADO JUNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Mattos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

> Escrevi sobre diversos assuntos, mas sempre nos mesmos princípios: sempre a mesma moral, a mesma crença, as mesmas máximas e, se quiserem, as mesmas opiniões.[460]

Dessa forma, se há essa **coerência** em suas obras, parece não haver quanto ao "tom" utilizado em cada uma, pois, o autor acaba se valendo das **variações da linguagem** para comunicar seus diversos discursos, "o problema da comunicação, a escolha dos meios de expressão preocupa em Rousseau o músico, o artista, o romancista e, no supremo grau, o autobiográfico."[461] Talvez, por isso, procurasse a maneira mais exemplar para se comunicar, e, ao utilizar, acabou demonstrando que há várias possibilidades de comunicação. Isso é bastante explícito, tanto que o autor se preocupa em informar a escrita que está sendo utilizada, chegando a teorizar sobre os diversos tipos de linguagem e qual a mais adequada para cada transmissão; Starobinski acrescenta: "faz da palavra o tema de seu próprio discurso."[462]

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, embora o autor afirme existir: "falta de sistematicidade, de lógica", pois, escreve de maneira menos direta e ordenada, são localizados alguns encadeamentos principais e essenciais que representam o germe do seu pensamento, e, que iriam ser desenvolvidos brevemente. O genebrino anuncia as linhas gerais do que viria a ser a sua filosofia política, as questões morais, educacionais e de caráter memorialístico ao qual lhe asseguraria lugar de relevo entre os grandes pensadores de todos os tempos. Jean-Jacques faz um alerta de que o raciocínio é o método utilizado, consequentemente, de como a **linguagem** se desenrolará nessa leitura, para que sua crítica possa ser compreendida; devendo estar em pleno acordo com as induções históricas[463] (hipóteses), pois, com a "conformidade estética" criada pelas artes, por meio de uma "coerência vil e ilusória" que sufocou a sinceridade dos indivíduos e contribuiu na "corrupção do gosto" e na "degeneração das paixões", isso poderia dificultar na própria compreensão do texto.

Também, no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau tem essa preocupação ao explicar: "Como se deu o processo de degeneração do homem: a evolução do homem é sã?" A verificação disso não é feita

---

[460] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC*. IV**. ***Lettre a Christophe de Beaumont***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1969, p. 928. [Referência brasileira: **Carta a Beaumont (1762)**. In: **Jean-Jacques Rousseau: Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral**. Tradução e notas: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 40.].
[461] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau e a origem das línguas.** (*Ensaio*), op. cit., p. 310.
[462] Id.
[463] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 342.

a partir de fatos históricos concretos, e sim, hipotéticos, parecidos com o que foi desenvolvido no *Primeiro Discurso*; além, da evolução do tempo, devido a mudanças exteriores e ao progresso natural do homem; pois, há uma igualdade original inscrita no homem natural; tudo isso, visando observar a degeneração e a corrupção do estado político e social existentes.

Todavia, vale ressaltar que, também, nessa obra, há uma forte necessidade de justificação da questão metodológica utilizada, além da advertência de que, as conclusões a que chega, mesmo hipotéticas, mas, nem por isso, menos verdadeiras. Assim, tratará de certezas conjeturais referentes à realidade, afinal, considera os únicos meios que se possa ter para descobrir a verdade. Além do que, esses princípios descritos fazem parte de um sistema para fornecer os resultados esperados e alcançados. Ressalta que, é isso que o dispensará "de estender suas reflexões sobre a maneira pela qual o transcurso de tempo compensa a pequena **verossimilhança** dos acontecimentos."[464] Se por um acaso faltar uma explicação histórica, uma sequência de fatos intermediários, a filosofia pode, perfeitamente, **utilizar das alegorias da linguagem** e interpolar com uma interpretação coerente; cabendo à mesma, "determinar os fatos semelhantes que possam ligá-los". Conforme Rousseau: "em matéria de acontecimentos, a **semelhança** reduz os fatos a um número de classes diferentes muito menor do que se imagina."[465]

Dessa forma, utiliza a **fórmula de oposição entre natureza e sociedade**, conforme Salinas, "uma figuração quase mítica do homem natural", com características de uma "vida isolada na abundância; faculdades em existência virtual; ausência de paixões; comportamentos aquém do bem e do mal"[466]; para tornar mais significativo as diferenças dos estados. Deixando claro, de como se dá a existência desse estado:

> Não constitui empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e conhecer com exatidão **um estado que não mais existe**, **que talvez nunca tenha existido**, **que provavelmente jamais existirá**, e sobre o qual se tem, contudo, a necessidade de alcançar noções exatas para bem julgar de nosso estado presente.[467]

---

[464] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* III**. ***Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi lês hommes***. ***Première partie***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1964. p. 162. [Referência brasileira: **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens** ou **Segundo Discurso**. Primeira Parte. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 259.].
[465] Id.
[466] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997, p. 38.
[467] **Segundo Discurso**, Prefácio, op. cit., p. 228-229.

Daí a necessidade do esclarecimento ao leitor, o 'afastamento de todos os fatos, pois eles não se prendem a questão'; não se devendo considerar as pesquisas, como verdades históricas, mas somente como raciocínios hipotéticos e condicionais, como uma espécie de **memória**, ou seja, de um **referencial** mais apropriado a esclarecer a natureza das coisas, que é o que realmente interessa, e é com essa proposta que Rousseau afirma 'esforçar-se por empregar uma **linguagem** possível de ser compreendida'.

Entretanto, mesmo a **linguagem** sendo tema recorrente em suas obras, Rousseau recomenda que, antes mesmo de falar em linguagem, talvez seja melhor e mais conveniente dizer **línguas**, exprimindo-se assim, a apresentação de diversos aspectos desse objeto multifacetado. Por isso mesmo é que escreve o *Ensaio sobre a origem das línguas: em que se fala da Melodia e da Imitação Musical*, obra publicada tardiamente, e, sobre a qual o autor até menciona sua composição, nas *Confissões*, mas, há várias suspeitas sobre essa publicação. Uma delas é a de que seria um ensaio ou um fragmento para inserir conjuntamente ao *Segundo Discurso* ou à *Carta sobre a música francesa*. Contudo, não há, de forma alguma, data exata de quando a obra foi escrita. Contudo, ressalta-se que, José Manuel Justo[468], ao analisar a recepção que essa "filosofia da linguagem" obteve no Século XVIII para o "Romantismo", ao invés de nomear uma "filosofia da linguagem em Rousseau", mais correto seria dizer: "problemas da linguagem na filosofia de Rousseau". Até por que, se engana quem objetiva reduzir suas obras à filosofia da linguagem, pois, Rousseau não estuda 'a linguagem em si mesma'; segundo outro genebrino, Saussure[469], 'tarefa esta destinada a um linguista'; e, a perspectiva do filósofo, ao examinar a linguagem ocorre a partir das questões e problemas emergentes à sua filosofia e à sua própria escrita. Mesmo Rousseau tendo elaborado uma análise específica sobre as línguas em seu *Ensaio*, ou seja, tendo destacado, possivelmente, do contexto de uma obra como o *Segundo Discurso* – por isso, a retomada de várias explanações –, porém, a questão principal, não é deslocada do contexto de sua temática, que compõe a sua inquietação, qual seja: a origem das línguas está intrinsecamente vinculada à saída do estado de natureza e à concatenação de uma sociedade da desigualdade, por seus "progressos sofridos". Sobre o paralelo dessas duas obras, Jean Starobinski observa o seguinte:

---

[468] JUSTO, José Manuel. **Ergon ou energueia – filosofia da linguagem na Alemanha: sécs. XVIII e XIX**. Lisboa: Apáginastantas, 1986. p. 14.
[469] SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 25-26.

> Textos complementares, por vezes levemente dissonantes, mas que propõem ao leitor uma mesma história sob dupla versão: o *Discurso sobre a desigualdade* insere uma história da linguagem no interior de uma história da sociedade; inversamente, o *Ensaio sobre a origem das línguas* introduz uma história da sociedade no interior de uma história da linguagem.[470]

O que se perceberá, de uma forma pontual, pois é como se procederá aqui, diante inúmeras e semelhantes abordagens que há no *Segundo Discurso* e no *Ensaio sobre a origem das línguas*, também, no *Emílio*, que Salinas destaca, a observação feita por Starobinski de que "o *Ensaio* seria um primeiro esboço, que logo em seguida é corrigido e substituído pelo *Emílio* e o *Segundo Discurso*."[471]

Porém, Rousseau menciona, pela **primeira vez,** o aparecimento da "arte da linguagem", no *Discurso sobre as ciências e as artes*, já, se tornando explícito, de imediato, o contraponto aos indícios do "homem natural". Citando-o:

> Antes que a **arte** polisse nossas maneiras e ensinasse nossas **paixões** a falarem a **linguagem** apurada, nossos costumes eram rústicos, mas **naturais**, e a diferença dos procedimentos denunciava, à primeira vista, a dos caracteres.[472]

No entender do autor, a "evolução" da linguagem está associada às transformações do homem e da sociedade. Do ponto de vista histórico, o "desenvolvimento" da linguagem caracteriza-se com a saída do homem de um estado de não linguagem para um estado de linguagem. Assim, ao se referir à linguagem, sinaliza que **a corrupção do gosto** é provinda da sua apuração, e, da mesma forma, está em plena correspondência com **a corrupção da língua**. Citando-o:

> O acontecimento marcou essa diferença. Atenas tornou-se a moradia da polidez e do bom gosto, o país dos oradores e dos filósofos; lá a elegância das edificações correspondia à da língua.[473]

E, não é por acaso, que Rousseau dá vida e voz a Fabrício, cônsul e censor romano do Século III a. C., 'símbolo de integridade e de austeridade na Roma Republicana', absolutamente incorruptível. Em sua famosa *Prosopopeia de Fabrício*, personificando essa figura que não existe mais, diz, o que ele diria se vivo estivesse. Imagina-o voltando a Roma nos dias em que ela já não era uma aldeia de cabanas, mas uma cidade imperial de mármore e bronze, dominadora do mundo. Fabrício apostrofa os

---

[470] STAROBINSKI, Jean. **Rousseau e a origem das línguas.** (*Ensaio*), op. cit., p. 310.
[471] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 58.
[472] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 336.
[473] Ibid., p. 339.

romanos pela decadência de sua fibra moral e pelo seu luxo e lazer excessivos, evidenciando **alegoricamente**, o problema da linguagem:

> Oh Fabrício! Que teria pensado vossa grande alma, se, voltando à vida, para vossa infelicidade, vísseis a face pomposa dessa Roma salva por vosso braço e que vosso nome respeitável ilustrou mais do que todas as suas conquistas? 'Deuses, teríeis dito, 'em que se transformaram esses tetos de choupanas e esses lares rústicos nos quais outrora habitavam a moderação e a virtude? Que esplendor funesto é esse, que sucedeu à simplicidade romana? **Que língua estranha é essa?** Que costumes efeminados são esses? Que significam essas estátuas, esses quadros, esses edifícios? Insensatos, que fizestes? Vós, senhores das nações, vós vos tornastes os escravos desses homens frívolos que vencestes! São os **retóricos** que vos governam![474]

Bento Prado observa que, a própria linguagem é o lugar da perversão, a qual arranca gritos de Fabrício, na armadilha preparada pelo vencido astuto, "da virtude que, cega pelo prestígio das palavras, desliza em direção de seu contrário. Apenas a linguagem, seu poder de sedução, é, assim, capaz de inverter o jogo das forças."[475] Constatando-se mesmo, por essa indicação, que, não só a apuração do gosto está promovendo a sua própria "corrupção", como também, o "desenvolvimento da linguagem". No *prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo*, o filósofo tem a oportunidade de ratificar sua teoria, pois, *'o gosto pelas letras'* nascente das distinções pode ocasionar perigos infinitamente maiores do que o bem que dele é produzido.

> O gosto pelas letras anuncia sempre, num povo, um começo de corrupção que rapidamente se acelera, porquanto um tal gosto só pode nascer no seio duma nação de duas fontes más, que o estudo de sua parte entretém e mantém: a ociosidade e o desejo de distinguir-se.[476]

No *Segundo Discurso*, Rousseau não começa com a "polidez" e a "arte de agradar", ou seja, pelos malefícios da mesma, expostas no *Primeiro Discurso*, mas, decide investigar como se deu essa "corrupção" e "degeneração", a partir das "conjecturas vagas e quase imaginárias", observa que, anatomicamente, o homem[477]

---

[474] Ibid., p. 341.
[475] PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**. In: ***Ensaio sobre a origem das línguas***, op. cit., p. 15.
[476] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 421. Esse prefácio é a ocasião perfeita para o filósofo desenvolver e fundamentar algumas questões que ficaram abertas no *Primeiro Discurso*, que segundo confessa o autor, estava mal escrito e carecia de lógica. Segundo Paul ARBOUSE-BASTIDE, o *Prefácio do Narciso*, "como uma espécie de revisão geral daquela peça. Mas tal interpretação deve referir-se também, senão principalmente, às próprias ideias do Autor." (Ibid., comentários sobre o *Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo*.).
[477] O genebrino falará do homem, da mesma forma que Deus criou Adão e Eva, ou seja, que não foram criados crianças, mas na idade de homens perfeitos; só Deus pode dizer como de fato agiu. Isto serve para

mudou muito pouco, por isso, irá supor conformado como o vê naquele momento. Assim, de acordo com as mãos da natureza, esse homem é desprovido de todas as **faculdades artificiais** adquiridas somente com "o progresso", portanto, tudo era possível de seu alcance. Conforme o filósofo: "Vejo-o fartando-se sob um carvalho, refrigerando-se no primeiro riacho, encontrando seu leito ao pé da mesma árvore que lhe forneceu o repasto e, assim, satisfazendo a todas as suas **necessidades**."[478] Conforme Rousseau:

> Errando pelas florestas, sem indústrias, sem **palavra**, sem domicílio, sem guerra e sem ligação, sem qualquer **necessidade** de seus semelhantes, bem como sem qualquer desejo de prejudicá-los, talvez sem sequer reconhecer alguns deles individualmente, o homem selvagem, sujeito a **poucas paixões** e bastando-se a si mesmo, não possuía senão os sentimentos e as luzes próprias desse estado, no qual só sentia suas verdadeiras necessidades, só olhava aquilo que acreditava ter interesse de ver, não fazendo sua inteligência maiores progressos do que a vaidade.[479]

No estado de natureza, o homem era disperso[480], dessa forma, Rousseau começa a assinalar que, o propósito do homem se **comunicar, somente aparece quando não mais está no estado de natureza**; pois, "a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza", mesmo as necessidades de ordem natural e física, não solicitam nenhuma voz; ora, havia "privação de todas as inutilidades que consideramos tão necessárias."[481] E, de uma forma extremada, o filósofo ousa assegurar que, "o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado."[482] Este homem, "só", onde a sua *conservação* será quase sua única preocupação, em que os órgãos dos sentidos, numa situação contrária a da sociedade, "permanecem num estado de grosseria que deles excluirá qualquer delicadeza", ou seja, **os órgãos dos sentidos**, nesse comando, ficam divididos, "terá o

---

explicar que há coisas que escapam da razão. Por isso, observa o homem: "andando sobre dois pés, utilizando suas mãos como o fazemos com as nossas, levando seu olhar a toda a natureza e medindo com os olhos a vasta extensão do céu." (**Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 238.).

[478] Id. Como se pode perceber, é uma versão ou visão pessimista, inédita da história na modernidade. É a própria antítese teórica e conjetural do sentido de história da vida humana, pois, ao que tudo indica, é a sociedade, a responsável pelos feitos humanos; No estado primitivo, os únicos inimigos dos homens eram as enfermidades naturais e os sinais que representavam as nossas fraquezas, como a infância e a velhice, nem mesmo as doenças, pois, essas já pertenciam "a extrema desigualdade da maneira de viver na sociedade." (Ibid., p. 239.).

[479] Ibid., p. 256-257.

[480] Ibid., p. 239.

[481] Ibid., p. 242.

[482] Ibid., p. 241.

tato e o gosto de uma rudez extrema, e a vista, a audição e o olfato de uma enorme sutileza."[483]

Contudo, a natureza confere **sentidos** tanto para os animais quanto para os homens, para que eles possam se recompor e defender sozinhos, mas, há uma diferença crucial nesse ponto, é a própria condição de ser homem. Enquanto uns agem por instinto, outros por ato de pura liberdade; por isso, os animais não podem desviar-se da regra que lhes é prescrita. Todavia, no *Ensaio*, Rousseau enfatiza que, a invenção da arte de comunicar ideias, não depende dos **órgãos dos sentidos**, ou seja, **a língua da convenção**, só pertence mesmo, ao homem; pois, depende da **faculdade** que é própria do homem. Esta sim é que faz com que o homem empregue seus órgãos objetivando a comunicação das ideias. Basta que haja um meio de comunicação entre um homem e seu semelhante, no qual um possa **agir** e o outro possa **sentir** que, comunicarão tantas ideias quanto possuírem. Daí também pode se retirar uma diferença que há entre o homem e os animais, pois, estes possuem órgãos para produzirem uma comunicação, possuem uma organização suficiente e nenhum deles a utilizou, por estarem desprovidos dessa faculdade.[484] Ora, os animais possuem línguas naturais, por isso mesmo, inatas, e não adquiridas, logo, não conhecem "o progresso" como a língua que pertence ao homem, que é a língua de **convenção**, "esta é a razão por que o homem progride, seja para o bem ou para o mal, e por que os animais não o conseguem."[485]

Assim, no *Ensaio*, o filósofo aponta duas vias, por meio das quais seja possível agir sobre os **sentidos**[486] do outro: "o **movimento** e a **voz**"[487]. E Salinas lembra

---

[483] Ibid., p. 242.

[484] Rousseau exemplifica com os animais que vivem e trabalham em comum, "como os castores, as formigas e as abelhas". Segundo observa Starobinski, a capacidade de se comunicar é mesmo, uma disposição inerente ao homem: "Trata-se de uma palavra que o homem escuta porque ela se *fala* nele: o fato de percebê-la garante uma moralidade primeira que distingue já o homem do animal, mesmo quando o homem e o animal parecessem idênticos em sua conduta. O homem se define em primeiro lugar não porque fala, mas porque *escuta*. (STAROBINSKI, Jean. **Rousseau e a origem das línguas.** (*Ensaio*), op. cit., p. 312-313.). Rousseau não duvida que haja uma "língua natural" em comum, entre os animais, para se comunicarem: "há mesmo razão para crer-se que a língua dos castores e a das formigas se compõem de gestos, falando somente aos olhos." (**EOL**, Capítulo I, op. cit., p. 163.).

[485] Id.

[486] Ressalta-se que, no ***Segundo Discurso***, Rousseau se refere aos **cinco órgãos dos sentidos** de forma bastante **sintética** e rápida, já no ***Ensaio sobre a origem das línguas***, apenas menciona que o **tato**, a **visão** e a **audição**, são os únicos sentidos passivos à linguagem entre os homens no estado de natureza; e, ao falar do **gosto (paladar)**, considera o sentido, "em cujas sensações não se mistura nada de moral. Também a gulodice só é vício dominante naqueles que nada sentem" (Ibid., Capítulo XV, p. 192.); ou seja, da mesma forma que irá tratá-lo no ***Emílio***. Considera a atividade do **paladar,** toda física e material; "é o único que não fala à imaginação." (**Emílio**, Livro III, p. 156.). Produz substâncias que devem fazer parte da nossa e não apenas nos cerca. Porém, esse sentido **não habilita as paixões**, "geralmente, os corações ternos e voluptuosos, os caracteres apaixonados e realmente sensíveis, fáceis de se comoverem pelos outros sentidos, são assaz indiferentes a esse." (Id.). Rousseau nos diz que a alma de um glutão está

que, "ancestrais longínquos da **pintura** e da **música**, os gestos do corpo e as entonações da voz visam suprimir a distância entre os sujeitos que se constituem e buscam presentificar os sentimentos despertados. É em função desta oposição central que será articulada a evolução histórica e a diversificação espacial das **línguas** e das **artes**, que nada mais serão do que sofisticações a partir destas condições primitivas de toda comunicação em geral."[488] Rousseau, então nos explica que, primeiramente, de forma imediata, se encontra o movimento no tato, encontrando seu limite no comprimento do braço, por isso, não pode ser transmitida a distância. E a segunda, de forma mediata, pelo gesto, "alcança tão longe quanto o raio visual." Restando, portanto, a vista e o ouvido, enquanto "órgãos passivos a linguagem entre homens dispersos."[489]

E, mesmo a linguagem da voz e do gesto sendo igualmente naturais; a linguagem dos gestos por não depender tanto das convenções aparenta ser mais fácil, pois, "um maior número de objetos impressiona antes nossos olhos do que nossos ouvidos, e as figuras apresentam maior variedade do que os sons, mostrando-se também mais expressivas e dizendo mais em menos tempo."[490]

Rousseau rememora que, o amor foi o inventor do desenho, e mesmo podendo ter inventado a palavra, não alcançou nesse êxito, mais felicidade, acabou desprezando-a e buscou maneiras mais fortes e vivas para se exprimir. Portanto, os gestos, apenas representam a nossa inquietação natural. Assinala que, depois que aprendemos a gesticular, até da "arte das pantomimas" nos esquecemos, da mesma forma, pelo aparecimento das belas gramáticas, não entendemos mais os símbolos, pois o que os antigos diziam, não exprimia com palavras, mais com sinais, "não diziam, mostravam-no."[491]

O filósofo vai enfatizando, dessa forma, que os meios mais seguros de convencimento, se davam pelo **olhar**, mais do que pelos discursos. Isso ocorria, pelo despertar da **imaginação**, através dos objetos oferecidos, "excita a curiosidade, mantém o espírito em suspenso e na expectativa do que se vai dizer."[492] O autor destaca que a

---

toda no seu paladar; "é o vício dos corações sem estofo." (Ibid., p. 157.). Não aborda o **olfato** no ***Ensaio***. Porém, no ***Emílio*** ele irá dar prioridade ao **olfato**, como sendo o sentido mais importante, época em que já há um **Reconhecimento** da **Imaginação** da **Memória** e das **Paixões**, como será observado em breve, nesse trabalho.

[487] **EOL**, Capítulo I, op. cit., p. 159.

[488] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 47-48.

[489] **EOL**, Capítulo I, op. cit., p. 160.

[490] Id.

[491] Id.

[492] Id.

linguagem mais expressiva é aquela na qual o **sinal** ou a **imagem** diga tudo, antes que algo seja falado. Exemplifica com a História[493], em muitos momentos decisivos, que bastaram simples sinais para que o outro entendesse de uma forma rápida a sua mensagem, mas, o genebrino adverte: "substituí esses sinais por uma carta – quanto mais ameaçadora for; menos intimidará."[494] E, por vários fatos narrados e conhecidos da humanidade, é que se pode constatar que "se fala aos olhos muito melhor do que aos ouvidos"[495]; percebendo-se inclusive que, os discursos mais eloquentes, são os que possuem maior número de **imagens** e "os sons nunca possuem maior energia do que quando fazem o efeito das cores."[496]

Eis aí, **o problema da necessidade** começando a surgir no homem, pois "o espírito deprava os sentidos e a vontade ainda fala quando a natureza se cala."[497] É a sua qualidade de agente livre, ou seja, não é nem a "sensibilidade" nem o "entendimento", mas, a "**liberdade"**[498], portanto, constituindo-se numa diferença específica entre o homem e os animais, pois, além de levar o homem tanto em direção do "bem", quanto do "mal", está na base da capacidade inventiva, como o exemplo das línguas. Mas é, "sobretudo, a **consciência** dessa **liberdade** que se mostra a espiritualidade de sua alma"[499]; apontando, dessa maneira, uma outra qualidade distintiva específica, que, provocaria a primeira, é a **faculdade** de aperfeiçoar-se **(*a perfectibilidade*)**[500]; essa faculdade se desenvolve sucessivamente de acordo com as circunstâncias; tanto na espécie quanto no indivíduo; Rousseau, não nega que o homem pensa, mas atribuirá à

---

[493] Rousseau destaca vários fatos da **História**, em que o convencimento se deu muito mais pelos **olhos** do que pelos **discursos**: "Tarquínio e Trasíbulo, decepando o botão da papoula"; "Alexandre aplicando seu selo à boca do favorito"; "Diógenes passando na frente de Zenão"; "Dario com seu exército na Cítia"; "O levita de Efraim vingando-se da morte de sua mulher"; "O rei Saul, a partir de um sinal de sua volta da lavoura, ao despedaçar os bois de seu arado, fez Israel socorrer a cidade de Jabés"; "Ateneu ao contar como Hipérides absolveu a cortesã Frinéia" etc. (Ibid., p. 160-161.).

[494] Ibid., p. 160.

[495] No Livro III do ***Emílio***, ao comparar a **audição** e a **visão**, a partir de um mesmo corpo, Rousseau destaca qual das duas impressões chegará antes aos órgãos dos sentidos. Exemplifica que até o momento que ainda se **vê** o fogo de um canhão, ainda se pode resguardar, mas, quando se **ouve** o ruído, nada mais há que fazer, pois a bala já está presente. O órgão que corresponde ao **ouvido** é a **voz**, embora seja apenas um **meio** para cultivar o primeiro sentido. (**Emílio**, Livro III, op. cit., p. 156.).

[496] **EOL**, Capítulo I, op. cit., p. 161.

[497] **Segundo Discurso**, Primeira parte. p. 243.

[498] No *Ensaio* Rousseau enfatiza que, a **liberdade** está no fundamento da capacidade de invenção das línguas, pois, ao renunciarem a liberdade primitiva, o homem tornou-se sociável, "pondo o dedo no eixo do globo e o inclinou sobre o eixo do universo. Com esse leve movimento, [diz o filósofo], vejo a face da terra mudar-se e decidir-se a vocação do gênero humano." (**EOL**, Capítulo IX, op. cit., p. 179.). Destaca também que, "Nada fazer", não tomar nenhuma atitude, "constitui a primeira e a mais forte paixão do homem, depois da de se conservar." (Id.).

[499] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 243.

[500] Ao fazer uma crítica à **filosofia do progresso e das luzes**, Rousseau questiona sobre a possibilidade dessa **faculdade distintiva** ter tirado o homem de sua condição original, fazendo-o seguir por caminhos funestos.

sua razão um estatuto diferente do tradicional. No homem primitivo esta razão e a inteligência de que tanto nos orgulhamos se encontram no estado "virtual", em potência, como algo que ainda não se manifestou plenamente e que necessita de estímulo para se atualizar; haja vista que, os primeiros "desenvolvimentos" do homem nesse estado tenha se dado unicamente ao **instinto**, pois, o "**perceber** e o **sentir"**, foram as primeiras circunstâncias da perfectibilidade. "**Querer** e **não querer**, **desejar** e **temer**, serão as primeiras e quase únicas operações de sua **alma**, até que novas circunstâncias nela determinem novos desenvolvimentos."[501]

Nesse estado primitivo, as **paixões** ainda são tranquilas[502], há somente o aspecto físico do amor e são bastante felizes para ignorar as preferências que irritam os sentimentos, portanto, "a **imaginação** que determina tantos prejuízos entre nós, não atinge os corações selvagens"[503]; uma vez satisfazendo a necessidade, extingui-se todos os desejos; ademais, o desejo que havia, era o de **conservação**, mas, equilibrado com uma repugnância inata de ver sofrer seu semelhante; do ponto de vista moral, inspirada pelo princípio da virtude natural do homem, uma paixão natural que é o sentimento de **piedade**: "virtude tanto mais universal e tanto mais útil ao homem quando nele precede o uso de qualquer **reflexão**"[504], algo tão natural, observado até mesmo nos animais; basta perceber que "um animal não passa sem inquietação ao lado de um animal morto de sua espécie."[505] Ora, até os costumes mais depravados têm dificuldade em destruir[506], pois, "desejar que alguém não sofra não será desejar que seja feliz?"[507] A natureza conferiu a piedade para apoiar a razão. "É a razão que engendra **o amor-próprio** e a reflexão o fortifica; faz o homem voltar-se sobre si mesmo; separa-o de quanto o perturba e aflige."[508] **A piedade natural** modera a ação de um outro princípio, que, está relacionado ao nosso bem-estar e à nossa conservação, **o amor de si mesmo** que há em cada indivíduo, colaborando de forma conjunta para a conservação das espécies. Inspirando uma máxima de bondade natural, menos perfeita, porém, mais útil para esse

[501] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 244.
[502] Nesse ponto, Rousseau faz uma crítica a Hobbes, pelo fato de ter incluído, inoportunamente, no desejo de conservação do homem no estado natural, a necessidade de satisfazer uma multidão de paixões, que segundo o genebrino, nesse estado, as paixões são amenas.
[503] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 256.
[504] Ibid., p. 253.
[505] Id.
[506] Id.
[507] Ibid., p. 254.
[508] (Id.). "É a filosofia que isola." (Id.). Rousseau aproveita para fazer suas críticas ao tom áspero dos seus contemporâneos, os *phlilosophes*.

momento: "Alcança teu bem com o menor mal possível para outrem."[509] Assim, o amor de si mesmo é o contraponto do amor próprio, sentimento ausente no coração do homem primitivo, e que é uma perversão do amor de si originário, pois, o homem não tinha a menor noção do teu e do meu; além de haver uma repugnância inata em ver o outro sofrer.

Portanto, mesmo sem recorrer a fatos históricos, é perceptível que "as **necessidades** módicas dos primeiros homens estão ao alcance da mão, além de estar muito distante do grau de conhecimento necessário para desejar alcançar outras maiores que não tem curiosidade."[510] O filósofo adverte: "Sua **imaginação** nada lhe descreve, o **coração** nada lhe pede."[511] Destarte, o progresso não é inerente ao homem natural, até pode existir algum avanço sobre si mesmo, mas, de forma alguma da maneira como tudo se encontra, convenções, regras e códigos, ou seja, há uma grande distância entre as puras sensações e os mais simples conhecimentos[512], e, uma coisa é certa: foi o "auxílio" da **comunicação** e a **premência** da **necessidade** que diminuíram o intervalo da chegada da degeneração. Rousseau questiona: "Que progresso poderia conhecer o gênero humano esparso nas florestas entre os animais?" Como um filósofo descobriria as mais sublimes verdades vivendo nesse contexto? "Homens não tendo domicílio fixo nem necessidade uns dos outros, se encontrariam talvez, somente duas vezes na vida, sem se conhecerem e sem se **falar.**"[513]

O **problema da linguagem** vai adquirindo um tratamento pormenorizado. O autor ressalta as ideias que devemos à utilização das **palavras**, a facilitação que a gramática proporcionou, a primeira invenção das línguas, e, principalmente, **a representação do uso que a linguagem tem, na aproximação entre os homens**, pois esse é o grande passo que serve de intermediário entre o isolamento individual e as relações com os semelhantes[514]. "Uma vez supondo-se essa **necessidade** –, qual o motivo que poderia levar o outro a atendê-lo; ou finalmente, neste último caso, como

[509] Id. p. 254.
[510] Ibid., p. 244-245. Rousseau ressalta quantas artes foram extintas, por não se saber nem mesmo reproduzi-las. (Ibid., p. 245.).
[511] Ibid., p. 244.
[512] É evidente a inspiração de Rousseau se inspira no *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos* (1746) de Condillac, até mesmo por que a "a história do pensamento humano durante muito tempo foi orientada unicamente pelas impressões dos sentidos". (Ibid., p. 245.).
[513] Ibid., p. 246.
[514] Para Rousseau, a utilização da linguagem é o grande passo entre o isolamento e as relações com os semelhantes. Nota-se que, a partir desse problema, seu interesse pelo especialista na questão – Étienne de Condillac (1715-1780), chefe da escola sensualista –, aumenta de forma considerável. Rousseau irá se referir muitas vezes a sua *Gramática*, I e II, não só no *Segundo Discurso*, como também, no *Ensaio sobre a origem das línguas*.

poderiam estabelecer condições entre si"?[515] Ao dizer isso, Rousseau examina no *Segundo Discurso*, os obstáculos relativos à origem das línguas, pois, se quase nem se encontravam, qual **necessidade** eles poderiam ter tido da **linguagem**?

> Não tendo os homens qualquer correspondência entre si, nem necessidade alguma de tê-la, não se conceberia nem **a necessidade dessa invenção** nem a sua possibilidade se não fora indispensável. (...) Não tendo nem casa, nem cabanas, nem propriedades de qualquer espécie, cada um se abrigava em qualquer lugar e, frequentemente, por uma única noite: os machos e as fêmeas uniam-se fortuitamente segundo o acaso, a ocasião e o desejo, sem que a **palavra** fosse um intérprete necessário das coisas que tinham a dizer-se, e separavam-se com a mesma facilidade. (...) Logo se encontravam em situação de nem sequer se reconhecerem uns aos outros.[516]

É somente no instante em que o homem **percebeu** ser reconhecido por outro homem, seu semelhante, enquanto um ser sensível e que deseja comunicar seus pensamentos, é que **sentiu** a necessidade de procurar meios que possibilitassem esse favorecimento. Esses meios foram provindos dos **sentidos**, pois eram os únicos meios que faziam com que um homem agisse sobre o outro. É a instituição dos **sinais sensíveis**, como forma de expressão dos pensamentos. Esse raciocínio não é obra dos inventores da linguagem, mas, foram os instintos que sugeriram essa consequência. É a suposição do homem sozinho, que, mesmo mantendo contatos com seus semelhantes, não é necessário o uso da palavra, "nem pela razão nem por impulso inato".

Nesse sentido, a **língua** empregada em grande parte será obra do próprio homem, pois há um espaço imenso entre o estado puro de natureza e a necessidade das línguas. Por isso, Rousseau faz algumas suposições, caso as línguas fossem necessárias, e, constata o aparecimento de novas dificuldades:

> Se os homens tiveram necessidade da **palavra** para aprender a pensar, tiveram muito mais necessidade de saber pensar para encontrar a arte da palavra e, quando se chegasse a compreender como os sons da voz foram tomados como intérpretes convencionais de nossas ideias, ainda restaria por saber quais puderam ser os intérpretes dessa convenção para aquelas ideias que, não tendo de modo algum um objeto sensível, não se poderiam indicar nem pelo gesto, nem pela voz.[517]

Conforme Rousseau, isto é um prova de que somente podemos obter conjecturas toleráveis a respeito do nascimento dessa "arte sublime", "arte de comunicar os pensamentos e de estabelecer um comércio entre os espíritos." Então, mais uma vez,

---

[515] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 250-251.
[516] Ibid., p. 247.
[517] Id.

o filósofo remete a questão à **origem das línguas**, que, mesmo estando a uma distância tão longe de sua perfeição, ressalta novamente o recurso à natureza, sem "as revoluções que o tempo traz e sem os preconceitos das academias"; a partir de uma situação hipotética ainda anterior a um estado pré-social no qual os indivíduos pudessem existir de forma isolada, ou seja, conhecer a essência do homem em sua constituição original, para com isso separar o que pertence à sua própria essência daquilo que as circunstâncias lhes acrescentaram, as superabundâncias[518] que consideramos tão necessárias.

Descreve no *Segundo Discurso*, que, "as nossas primeiras necessidades foram as paixões."[519] O genebrino enfatiza que o entendimento humano muito deve às **paixões**; essa por sua vez também lhe deve muito; e é por conta das **paixões**, ou seja, por essa atividade é que **a razão se aperfeiçoa**. Segundo o filósofo, é inconcebível que possamos "desejar ou temer" aquilo que não conhecemos, ou seja, só se "procura conhecer porque desejamos usufruir", são apenas puras sensações, por isso, não se pode raciocinar sobre coisas que não desejamos nem tememos e, não conhecemos. Assim, nossas paixões se originam de nossas **necessidades**, "e seu progresso em nossos conhecimentos, pois só se pode desejar ou temer as coisas segundo as ideias que delas se possa fazer ou pelo simples impulso da natureza."[520] Basta observar que o homem privado das luzes só experimentaria as paixões das necessidades físicas[521], e que, "os progressos do espírito se proporcionaram precisamente segundo as necessidades que os povos receberam da natureza ou aquelas às quais as **circunstâncias** os obrigaram e, consequentemente, as paixões que os levaram a atender às suas necessidades, como o exemplo, **das artes** que nasceram e se espalharam em algumas **civilizações**, de acordo com as necessidades."[522] Para o genebrino, **as paixões** constituem a mais direta

[518] Rousseau confirma **o estado de natureza primitivo** como uma **suposição**, mas fala da necessidade de ter ido até ele para **pulverizá-lo** de antigos erros e preconceitos, e, mostrar que, nesse estado, a desigualdade, está longe desse quadro de influências, criticando, portanto, seus antecessores.

[519] **Segundo Discurso**, Primeira parte. p. 243. Segundo Paul Arbousse-Bastide, Rousseau retoma a questão das **paixões**, outrora reabilitada por **Diderot** em sua tradução dos *Princípios da filosofia moral*, de Shaftesbury contra os moralistas do século precedente, Pascal, La Bruyère, Fénelon, que descreviam o drama do homem como luta da razão contra as paixões. (Id.).

[520] Ibid., p. 244.

[521] Ora, nos diz Rousseau: "os únicos bens que conhece no universo são a alimentação, uma fêmea e o repouso; os únicos males que teme, a dor e a fome." (Id.).

[522] Id. No *Segundo Discurso*, de uma forma bastante breve, Rousseau exemplifica a questão das **necessidades**, com o momento das artes nascendo e progredindo no Egito a partir do transbordamento do Nilo, também com os progressos ocorridos entre os gregos. (Id.). Questão abordada de forma minuciosa no *Ensaio sobre a origem das línguas* que, mesmo a **necessidade**, constituindo-se também, como o impulso das ações, fala sobre a formação das línguas, a partir de uma dupla origem: povos do norte e do sul, que será tratada em breve.

expressão natural do homem e, de forma correlata, **as inflexões emocionais** importam mais do que a significação racional das palavras. Portanto, se tivéssemos apenas necessidades físicas, poderíamos nem ter falado, seria perfeitamente possível nos entendermos somente com a linguagem dos gestos, e assim, estabelecer **sociedades** que alcançassem melhor os seus objetivos. Contudo, ainda no *Segundo Discurso*, o filósofo faz a distinção entre os sentimentos: físico e moral: "O físico é esse desejo geral que leva um sexo a unir-se a outro. O **moral** é o que determina esse desejo e o fixa exclusivamente num só objeto ou que, pelo menos, faz com que tenha por esse objeto preferido um grau bem maior de energia."[523] Foram esses sentimentos, ou seja, **as necessidades morais** dessas **paixões, "**que agitaram o coração dos homens, de forma ardente e impetuosa, tornando um sexo necessário ao outro; anulando todos os obstáculos e, que nos seus furores, pareceram capazes de destruir o gênero humano, a cuja conservação se destina"[524]; que ocasionaram a aproximação entre os homens.

Igualmente ao *Segundo Discurso*, Rousseau, no *Ensaio*, reflete de forma pormenorizada: *De como a primeira invenção das palavras não vem das necessidades, mas das paixões*.[525] São as necessidades que ditam os primeiros gestos, e, possivelmente, foram as paixões que arrancaram as primeiras vozes. Ao fazer essa investigação, Rousseau nos diz que a língua original se assemelhava a que os **Poetas** utilizavam. O autor enfatiza que, a linguagem dos primeiros homens era **"Figurada e Poética"**[526], pois, o homem não começou por raciocinar, mas, por **Sentir**. Engana-se quem considera que as palavras foram inventadas para expressar necessidades. Conforme o filósofo: "o efeito natural das primeiras necessidades constituiu em separar os homens e não em aproximá-los."[527] Ora, as primeiras necessidades eram físicas e instintivas, e isso, precisamente, fazia com que o gênero humano se dispersasse. "Daí se conclui, por evidência, não se dever a origem das línguas às primeiras necessidades, (...) seria absurdo que da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? **Nas necessidades morais, nas paixões**."[528]

Somente as paixões possibilitam aproximar os homens, "que a necessidade de procurar viver, força a separarem-se."[529] E, ao **Perceber** o seu **reconhecimento** por

[523] Ibid., p. 255.
[524] Id.
[525] **EOL**, Capítulo II, op. cit., p. 163.
[526] Id.
[527] Id.
[528] Ibid., p. 163-164.
[529] Ibid., p. 164.

um outro, semelhante a ele, surge desse instante, o desejo de comunicar os seus pensamentos, pois para emocionar um coração ou mesmo repelir um agressor injusto, "a natureza impõe sinais, gritos e queixumes."[530]

Quando se trata de **"comover o coração e inflamar as paixões"**, ou seja, para tocar as paixões, são necessárias impressões sucessivas do discurso, daí por que, não só a presença do objeto se faz necessária. O pensador explica:

> Supondo uma situação de dor perfeitamente conhecida – vendo a pessoa aflita, dificilmente vos comovereis até o pranto; dai-lhe, porém, tempo para dizer-vos tudo que sente e logo vos desmanchareis em lágrimas.[531]

É dessa mesma forma, acrescenta o autor, que as cenas das tragédias conseguem efeito, porém, quando há somente a pantomima sem o discurso, isso nos deixará "quase" tranquilos, mas, nos arrancará lágrimas, quando há o discurso sem o gesto. O motivo se dá pelo fato das paixões possuírem seus gestos, "mas também suas **inflexões**, e essas inflexões a cuja voz não se pode fugir, penetram por seu intermédio até o fundo do coração, imprimindo-lhe, mesmo que não o queiramos, os movimentos que as despertam e fazendo-os sentir o que ouvimos."[532]

Continua Jean-Jacques: "Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes." Foram os **sentimentos** que extraíram as primeiras vozes, daí ***a natureza poética da linguagem***, pois, foram provindas dessa origem, a invenção das mais antigas palavras, prossegue o filósofo, "eis por que **as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas** antes de serem simples e metódicas."[533]

Mesmo as vozes naturais sendo inarticuladas, e, as palavras possuindo poucas articulações, mas, em compensação, os sons eram variados, e, com a diversidade dos acentos, as vozes foram multiplicadas; "a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza"[534], acabaram deixando as articulações, ou seja, a convenção; por isso, **cantava-se em lugar de falar**.

---

[530] Id.
[531] Ibid., p. 161.
[532] Id. Ao dizer isso, o filósofo demonstra, pelo menos de forma aparente, uma **estética** baseada na **imitação**; pois, conclui que os sinais visíveis tornam a imitação mais exata, mas, o interesse é melhor excitado pelos sons.
[533] Ibid., p. 164.
[534] Ibid., p. 166.

Retornando ao *Segundo Discurso*, é dessa maneira que, Rousseau começa por explicar como se deu o surgimento da **primeira língua humana**:

> Gritos inarticulados, muitos gestos e alguns ruídos imitativos compuseram durante muito tempo a língua universal; juntando-se lhes, em cada região, alguns sons articulados e convencionais – cuja instituição, como já se disse, não é muito fácil explicar –, obtiveram-se línguas particulares, porém grosseiras, imperfeitas, quase com as que até hoje possuem várias nações selvagens.[535]

O grito da natureza era proferido por uma espécie de instinto, "única de que se necessitou antes de precisar-se persuadir homens reunidos"[536], pois os sentimentos que reinavam eram mais moderados. Somente 'quando as ideias dos homens começaram a estender-se e se estabeleceu entre eles uma comunicação mais íntima' é que procuraram sinais mais numerosos e uma língua mais extensa. Juntando a isso, os gestos que, por sua natureza, são mais expressivos e a multiplicação das inflexões de voz, conseguiu-se exprimir os "objetos visíveis", atingindo a audição graças aos **sons imitativos**. E, no *Ensaio*, o autor completa: quase todos os radicais, seriam **sons imitativos**, "quer do acento das paixões, quer do efeito dos objetos sensíveis"[537], era uma verdadeira onomatopeia apresentada continuamente. Essa língua, certamente, não se prenderia à analogia gramatical, pois, se prenderia "à eufonia, ao número, à harmonia e à beleza dos sons. Em lugar de arrazoados, teria sentenças; persuadiria sem convencer e descreveria sem raciocinar."[538]

Porém, adverte no *Segundo Discurso* que, "como o gesto não é de uso universal"[539], mais exige do que excita a atenção, foram substituídos aos poucos pelas articulações da voz, sendo mais apropriados a representar as ideias como sinais instituídos; portanto, essa substituição surgiu do "consentimento comum", e, como essa substituição era mais difícil de ser concebida em si mesma, o acordo unânime teve que ser motivado, e a necessidade da **palavra** fez-se importante para o estabelecimento do seu próprio uso. Já, no *Ensaio*, Rousseau destaca que a modificação da língua necessitou de fato, de muitas articulações, e ratifica que, para essa ocorrência, realmente, foi necessário que o homem desejasse. Basta observar que os gritos e gemidos, primeiras vozes, são simples, lançando apenas sons inarticulados. As primeiras línguas, sem vocabulário e sintaxe, se distinguiriam das demais, pois,

[535] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 261.
[536] Ibid., p. 248.
[537] **EOL**, Capítulo IV, op. cit., p. 166.
[538] Id.
[539] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 248.

"deveriam fazer-se por imagens, sentimentos e figuras"; provavelmente, corresponderiam ao primeiro objeto e apresentariam, "aos sentidos e ao entendimento, as impressões quase inevitáveis da paixão que se procura comunicar."[540]

Assim, no *Segundo Discurso*, Rousseau nos explica que o sentido de cada palavra era o de uma proposição inteira. De uma verdadeira expressão frasal. Depois, cada objeto passa a adquirir um nome particular, pois, as coisas se apresentavam em princípio isoladas no quadro da natureza, a primeira impressão era a do primeiro olhar. No *Ensaio*, o pensador ressalta que, por isso, a primeira linguagem foi **Figurada**, o homem falou de uma forma **Poética**, pois, havia o privilégio da expressão ao invés da exatidão, e, não havia preocupação com o sentido próprio das palavras, ou seja, com o nome. Dessa forma, os primeiros motivos da fala humana foram paixões. Só muito tempo depois é que as coisas foram chamadas por seus nomes verdadeiros, momento em que foram vistas sob sua verdadeira forma.

As expressões antes são **figuradas**, explica Rousseau, antes do sentido próprio de cada coisa; pois, a ideia inicial, que se tem das coisas apresentadas pelas paixões, são **ilusões**: "as paixões nos fascina os olhos e a primeira ideia que nos oferece não é a da verdade."[541] Portanto, é dessa forma que a palavra figurada nasce, antes da palavra própria. E ratifica no *Ensaio* que, essa mesma explicação das palavras e dos nomes se aplica também às formas das frases. Conforme Rousseau:

> Apresentando-se, em primeiro lugar, a imagem ilusória oferecida pela paixão, a linguagem que lhe corresponderia foi também a primeira inventada; depois tornou-se metafórica quando o espírito esclarecido, reconhecendo seu próprio erro, só empregou as expressões para as próprias paixões que as produzira.[542]

Na tentativa de esclarecer o fato da primeira linguagem ter sido figurada, ou seja, da natureza poética da linguagem, Rousseau fornece dois exemplos para que se possa melhor entender. No *Ensaio*, mostra que um homem, no estado de natureza, quando encontrou outros homens, a sua reação imediata foi de medo, pois, "seu terror tê-lo-ia levado a ver esses homens maiores e mais fortes do que ele próprio e a dar-lhes o nome de *gigantes*."[543] Somente após muitas experiências, é que esse homem faria o reconhecimento de que o tamanho não era maior nem menor, ou seja, diferentemente do

[540] **EOL**, Capítulo IV, op. cit., p. 166.
[541] Ibid., p. 164.
[542] **EOL**, Capítulo III, op. cit., p. 164.
[543] Id.

que havia achado em princípio, e que teria ligado à palavra *gigante*. Conforme o filósofo:

> Inventaria, pois, um outro nome comum a eles e a si próprio, como por exemplo, o nome *homem* e deixaria o de *gigante* para o falso objeto que o impressionara durante a ilusão. Aí está como a palavra figurada nasce, antes da própria.[544]

No *Segundo Discurso*, o autor fornece um exemplo semelhante: "Se um carvalho se chamava A, um outro se chamava B, pois a primeira ideia que se tem de duas coisas é que não são a mesma coisa"; somente com o tempo observava-se o que havia de comum, ou seja, "eis como mais extenso se tornava o **dicionário**."[545] Explicando, dessa forma, o fato de que só os seres humanos podem utilizar as palavras, por conta da **introdução das ideias** (as ideias só podem ser introduzidas pelas palavras, "e o entendimento só as aprende por via de proposições"[546]). Eis o motivo dos animais não formarem ideias e nem adquirirem a **perfectibilidade** (pois, tanto as "ideias", quanto o entendimento, dependem das palavras).

Rousseau irá remeter de forma direta a questão do reconhecimento da **memória** e da **imaginação**: "Toda ideia geral é puramente intelectual e, por pouco que a **imaginação** nela se imiscua, a ideia logo se torna particular."[547] Sugere, então que se tente traçar a imagem de algo de uma forma geral; "jamais conseguireis; mesmo que não o queirais"[548], pois, aquilo que em princípio pode se confundir, a partir do que a **imaginação** ocasionou, logo, se perceberá que é a ideia particularizada da **memória** que se tem de algo. Por isso, nos diz o filósofo, "os seres puramente abstratos são assim vistos ou só se concebem pelo discurso."[549]

Chega um momento em que Jean-Jacques reconhece e confessa "**o problema e as dificuldades no trato com a linguagem"**[550] a partir do caminho que falta fazer para exprimir todos os pensamentos dos homens, para tomar uma forma

---

[544] Id.
[545] Ibid., p. 249.
[546] Id.
[547] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 249.
[548] Id.
[549] Id. Ao definir um triângulo e tentar dar a ideia verdadeira, no momento em que se tentar figurar em nosso espírito, será um determinado triângulo e não qualquer um. "Precisa-se, portanto, enunciar proposições, falar para ter ideias gerais, pois, assim que a **imaginação** para, o espírito só se movimenta a custa do **discurso**."(Ibid., p. 248.). Ainda no *Segundo Discurso*, Rousseau ressalta que, a multiplicidade das ideias e das palavras, acabou sujeitando os métodos dos **gramáticos** a limites muitos estreitos, pelo não estabelecimento dos gêneros e das espécies, ou seja, por não terem considerado nos seres todas as suas diferenças. (Ibid., p. 249.).
[550] Ibid., p. 250.

constante, para poder, a **linguagem** ser falada em público e **influir na sociedade**, ou seja, do que tudo isso poderia resultar. O autor fica atemorizado com todas essas complexidades que se multiplicaram, e, fica quase convencido da impossibilidade de que as línguas tenham nascido e se estabelecido por meios puramente humanos. Mas, 'o que foi mais necessário saber', reflete o filósofo: "a sociedade já organizada quando se instituíram as línguas, ou as línguas já inventadas quando se estabeleceu a sociedade"?[551]

Responde no *Ensaio sobre a origem das línguas* que, é na sociedade que a linguagem surge e juntamente com ela se "aperfeiçoa". A partir desse pressuposto, nos explica que, "sendo a palavra a primeira instituição social, só a causas naturais deve a sua forma."[552] Exatamente por isso, é que explica o motivo de se tentar entender o que prende o homem a um determinado lugar, mas, que seja anterior aos costumes, pois, "a **palavra** distingue os homens entre os animais; a **linguagem**, as nações entre si – não se sabe de onde é um homem antes de ter ele falado."[553] O autor nos confirma que, "a palavra", tem sua origem nas necessidades mais complexas, pois, resulta do convívio com os semelhantes. Mas, é interessante ressaltar que, mesmo a palavra se apresentando enquanto um traço distintivo, logo em seguida, o que se percebe é que, para o filósofo, a palavra é apenas uma função da linguagem, ou seja, um dos aperfeiçoamentos típicos do homem, pois, como já se disse de diversas formas – tanto no *Segundo Discurso* quanto no *Ensaio* –, ao distinguir o homem dos animais, demonstra que não é tanto pelo entendimento que a **distinção** ocorre, mas sim pela qualidade específica de homem, ou seja, 'a capacidade específica de **aperfeiçoar**-se, isso tanto individualmente quanto como espécie'[554], pois, as faculdades potenciais só se desenvolveram nas ocasiões de exercerem, ou seja, a racionalidade (razão cultivada), só foi possível na sociabilidade, e, o contrário também, até mesmo por que "o homem encontrava no instinto todo o necessário para viver no estado de natureza."[555]

---

[551] Id. Surge novamente o problema da origem. Quanto mais violentas as paixões, mais **necessárias** as leis, as convenções para contê-las. Mas, o que veio antes, essas desordens das paixões ou as leis, ou as desordens vieram juntas com a própria lei? A lei existiria se não existisse um mal? O que ela iria conter? Ou seja, a lei não contribuiria para o próprio mal? É o pessimismo de Rousseau se evidenciando de forma intensa.

[552] **EOL**, Capítulo I, op. cit., p. 159.

[553] Id.

[554] Observa-se, nesse sentido, que, Rousseau está seguindo os passos de Montaigne, evidentemente, opondo-se a unanimidade de seus contemporâneos, de que o homem possuía a característica eminentemente de ser "um animal racional".

[555] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 251. Rousseau confirma que foi na **sociedade** que nasceram todas as convenções: a **linguagem**, a **moralidade**, o **amor**, assim como as **paixões** que, atingiu

Assim, o desenvolvimento sucessivo dos progressos, no espírito humano, se deu ao transformar-se em ser social, com o surgimento das instituições, com um dos projetos mais excogitados que passou pelo espírito humano, a propriedade privada, pois a mesma foi usurpada; deduziram algo para si e todos acreditaram. O meio? Foi por intermédio da **linguagem**. Conforme Rousseau, o fundador da sociedade, "lembrou-se de **dizer isto é meu**", além de tudo, "encontrou **pessoas** suficientemente **simples** para **acreditá-lo**", porém, tudo seria evitado e pouparia o gênero humano se alguém "tivesse **gritado** a seus semelhantes: 'defendei-vos de **ouvir** esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém!'[556]

Observa-se que 'a sociedade do contrato exige a **linguagem** de forma eloquente, no entanto, adverte Rousseau, a perversão da **palavra** dificulta-lhe atingir seu mais alto grau de eloquência. A linguagem enveredou pelos caminhos nefastos do **amor próprio**, considerando que o primeiro que cercou um terreno e teve a ideia de dizer isto é meu faz uma reivindicação possessiva, injusta, própria de um usurpador, que encontrou homens simples o suficiente para nele acreditar. Disso resulta que o mundo civilizado se encontra contaminado pela **palavra vã**, tornando os homens incapazes de experimentar verdadeiras paixões.[557] Bento Prado Junior, ressalta ainda que:

> Se a continuidade da superfície terrestre é desta maneira, recortada por muros, se a heterogeneidade do mundo privado se desenha sobre a homogeneidade do espaço público, não é sob o efeito da violência, mas por meio da mentira**. (...)** Na origem da sociedade civil, nenhuma força, sem as miragens que a **linguagem** pode produzir, poderia instituir sua dominação; é preciso atravessar toda a espessura da história, todo o espaço que separa uma origem ideal do presente real para que a mentira se torne supérflua e para que a linguagem mostre finalmente sua verdade.[558]

Entretanto, fazer a distinção entre o que é verdadeiro e falso, talvez seja muito perigoso, pois essas duas questões (verdade e falsidade) lidam com a mesma substância: **a palavra**, que pode se utilizar dos mesmos recursos, defender as mesmas certezas e teses. Assim, é necessário reconhecer a interligação profunda entre verdade e mentira, para então distinguir e justificar que retratos tão aparentemente semelhantes

---

todo esse ardor impetuoso, e que muitas vezes torna-se tão funesta aos homens. O filósofo não admite quaisquer possibilidades de tais origens: necessidades mútuas, uso das palavras, sociabilidade etc., fora da sociedade. Acaso "algum homem no estado primitivo pensou em lamentar-se da vida e em querer morrer?" A sociedade só pode ter nascido de uma **convenção**, como a linguagem e outras "inúmeras questões semelhantes, tão importantes quanto mal esclarecidas" também, nasceram deste ponto. (Ibid., p. 231.).

[556] Ibid., p. 259.

[557] FAÇANHA, Luciano. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 56.

[558] PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**, op. cit., p. 16.

sejam – por um triz! – diferenciados. José Américo Motta Pessanha nos alerta sobre isso, utilizando-se como exemplo, do mito das musas, elas nos previnem o seguinte: "sabemos contar mentiras inteiramente semelhantes a realidades; mas sabemos também, quando queremos, proclamar verdades".[559] Então, percebe-se que a fonte da verdade e da falsidade é a mesma, parece que há apenas uma oscilação, que é possibilitada pela via da palavra. Porém, segundo Rousseau, a obtenção, por meio da palavra, de forma impensada, do primeiro vínculo de submissão e obediência resultante de determinado tipo de convenção ou obrigação (como foi o caso da propriedade privada), só poderia ter nascido sucessivamente. É nesse ponto que Rousseau afirma entrever, como **o uso da palavra** se estabeleceu ou se aperfeiçoou **insensivelmente**, pois, várias **"causas particulares"** contribuíram nas modificações e diferenciações das línguas, auxiliaram o aumento da linguagem e a aceleração do progresso, tornando-se mais necessária. As inundações, tremores, revoluções do globo, separação de ilhas etc., forçaram os homens a se unirem e formar um idioma comum.[560]

No *Ensaio*, desenvolve a questão, dizendo que, dessas revoluções da terra, agitação contínua dos homens, "ações e reações"[561], que provocaram tanto a união quanto a formação das línguas; esses "meios que reúnem os homens", são "determinados pelo clima e pela natureza do solo."[562] Assim, faz uma distinção[563] entre

[559] HESÍODO. ***Théogonie***. Tradução: Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1951. p. 32.

[560] No *Segundo Discurso*, Rousseau nos explica que, "é muito possível que, depois de suas primeiras tentativas de navegação, alguns insulares tenham trazido até nós **o uso da palavra** e é pelo menos bastante verossímil que a sociedade e as línguas tenham nascido nas ilhas e aí se aperfeiçoado antes de serem conhecidas no continente. (**Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 263.). E, no *Ensaio*, Rousseau confirma a tese de que "as associações de homens são, em grande parte, obra dos acidentes da natureza", mostrando-nos "de quais instrumentos se serviu a Providência para forçar os seres humanos a se unirem", portanto, "as mesmas infelicidades que reuniram os homens esparsos dispersaram aqueles que se reuniram." (**EOL**, Capítulo IX, op. cit., p. 180.). Embora seja evidente a influência de Montesquieu no que se refere aos problemas das relações entre as condições naturais e os padrões de vida dos povos, Rousseau acrescenta a essa ideia, a maneira como as necessidades fundamentais se ligam a técnicas adequadas da satisfação dos povos, também, como essa mesma adaptação poderá condicionar os padrões sociais desenvolvidos por cada povo. Por isso, decide fazer uma longa digressão no *Ensaio*, do capítulo VIII até o capítulo XI, para explicar a origem e as diferenças das línguas, ou seja, tanto a diversidade, quanto a oposição de seus caracteres, pois, é a localidade, a principal causa das diferenças, simplesmente por que cada língua "resulta dos climas em que nascem e da maneira pela qual se formam." (Ibid., Capítulo VIII, p. 174.).

[561] Id.

[562] Ibid., Capítulo IX, p. 178-179. O filósofo destaca que, a mudança nas estações, de acordo com a variação climática, em que "no inverno reúnem-se nas suas cavernas e, no verão, não se conhecem mais", acabam fazendo com que os habitantes sejam coagidos a estabelecer entre si, algum tipo de **convenção**, dessa forma, "o tédio liga-os tanto quanto a necessidade." (Ibid., p. 180.). Destaca que, o **fogo**, "leva ao fundo dos **corações** o primeiro sentimento de humanidade", assim como a **água,** que, mesmo sendo oposta ao fogo, também provocava a **reunião** entre os homens.

[563] Rousseau ressalta que, "quando se quer estudar os homens, é preciso olhar em torno de si, mas, para estudar o homem, importa que a vista alcance mais longe" (Ibid., Capítulo VIII, p. 174); daí a sugestão de se começar observando as diferenças, para então, se descobrir as particularidades (Id.).

as línguas **Meridionais** e as línguas **Setentrionais**[564], mas também, salienta a aceitação de que, mesmo a terra nutrindo os homens, "quando as primeiras necessidades os dispersam, outras necessidades os reúnem e somente então que falam e fazem falar de si."[565] Resultando de maneira igual, a formação das línguas, a origem das artes, os costumes etc., pois, "tudo se liga, em seu princípio, aos meios de atender à **subsistência.**"[566]

Mas, nas regiões de países quentes, onde "se formaram os primeiros encontros entre os dois sexos", pois, aqueles que estavam habituados aos mesmos objetos (as coisas) desde a infância, "começaram aí a ver outras coisas mais agradáveis. O coração emocionou-se com esses novos objetos, uma atração desconhecida tornou-o menos selvagem, experimentou o prazer de não estar só"[567]; por isso, as necessidades de se comunicarem se originaram das paixões.

Esse período a que Rousseau se refere, no *Ensaio*, mesma cena evocada no *Segundo Discurso*, é a Idade de Ouro[568], "época feliz, na qual nada assinalava as horas,

---

[564] Os povos **setentrionais**, pelo fato de serem tão robustos, consequentemente, seus órgãos eram menos delicados, porém, vozes mais ásperas e mais fortes; não só porque o clima proporcionou, mas porque respeitou os que assim eram. Nesses lugares, a fonte da vida parece residir mais nos braços, do que nos corações dos homens, pois, "ocupados incessantemente em atender à subsistência, dificilmente pensavam em laços mais doces" (Ibid., Capítulo X, p. 184.); Rousseau explica que os habitantes de clima árido tiveram que se reunir por meio do que faltava, derivavam das necessidades, implicando em novas necessidades. Estas, por sua vez, uniam mais os homens 'do que teria feito os sentimentos'. "Sempre presente, o perigo de perecer não permitia que se limitassem à língua do gesto, e entre eles a primeira palavra não foi amai-me, mas ajudai-me." (Ibid., p. 185.). Assim, a linguagem desses povos de clima **setentrionais**, não provinha dos sentimentos, das paixões, pois a necessidade era da compreensão; "não se tratava de energia, mas de clareza. O **acento**, que o coração não fornecia foi substituído por articulações fortes e sensíveis e, se houve na forma da linguagem alguma impressão natural, tal impressão contribuiu para a sua dureza." (Id.). Não é que esses homens não sentissem paixões, mas eram de outro feitio, pois, como viviam em solo ingrato e submetidos a tantas necessidades, irritavam-se facilmente, por isso, o temperamento irascível, predisposto a se transformar em fúria. Assim, "os seus sons mais naturais são os da cólera e das ameaças, e essas vozes sempre se acompanham de articulações fortes, que as tornam ásperas e estridentes." (Id.).

[565] Ibid., Capítulo IX, p. 179.

[566] Id.

[567] Ibid., p. 183.

[568] **Idade de Ouro**: Salinas observa que nesse período, "não se trata ainda do tempo do relógio, mas de um tempo 'medido' pela dicotomia do prazer/desprazer do comércio mútuo." (SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **O paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 45.). Época em que se entrelaçavam dança, música e poesia, formando todas juntas palavras; mas, para chegar a essa época, o homem precisou sair do estado primitivo da natureza, e, ao aproximar-se do seu semelhante, adquiriu uma linguagem musical e poética, ou seja, foi nesse tempo, e, com essa linguagem que foi permitido ao homem, expressar seus sentimentos e compreender o outro. No *Manuscrito de Genebra*, o filósofo nos diz que a Idade de ouro, "sempre foi um estado estranho à raça humana, ou por não tê-la conhecido quando dela pudera gozar, ou por tê-la perdido quando poderia conhecê-la." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***Chapitre II***. ***De la société Générale du genre humain***. In: ***Du Contract social ou essai sur la forme de la république.*** (***Première version***). Paris: Pléiade, Gallimard, 1964. p. 283. [Referência brasileira: **Da sociedade geral do gênero humano**. In: **Manuscrito de Genebra**. (Obras Políticas – II). Tradução: Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1962. p. 172.].). No *Segundo Discurso*, Rousseau se refere há esse tempo, como um momento **intermediário** entre o puro

nada obrigava a contá-las, e o tempo não possuía outra medida além da distração e do tédio."[569] E, ao se acostumarem de forma gradativa uns aos outros, esforçaram-se 'por fazer compreender-se, logo, aprenderam a explicar-se.' Conforme o filósofo:

> Aí se deram as primeiras festas – os pés saltavam de alegria, o gesto ardoroso não bastava e a voz o acompanhava com acentuações apaixonadas; o prazer e o desejo confundidos faziam-se sentir ao mesmo tempo. Tal foi, enfim, o verdadeiro berço dos povos – do puro cristal das fontes saíram as primeiras chamas do amor."[570]

Rousseau ressalta que nesse período, "havia línguas domésticas, mas não havia nenhuma língua popular, havia casamentos, mas não havia amor", porém, mesmo a inclinação natural sendo suficiente para uni-los, "o instinto ocupava o lugar da paixão"[571]; e, não contribuía para "desatar a língua", nem "arrancar os acentos das paixões ardentes a fim de transformá-los em instituições", destarte, as necessidades que levavam os homens a trabalhos comuns, eram raras e pouco exigentes. Assim, numa palavra, o filósofo nos diz que, esse foi o motivo de que nas regiões amenas e férteis, "precisou-se de toda a vivacidade das **paixões agradáveis** para levar os seus habitantes a começarem a falar."[572]

Mas, apesar dos homens terem se tornado semelhantes, a ordem do progresso de cada um é diferente. Por isso, a formação das línguas diferencia também, de acordo com a variação climática:

> Nos climas **meridionais**, onde a natureza é pródiga, as necessidades nascem das paixões; nas regiões frias [**setentrionais]**, onde ela é avara, as paixões nascem das necessidades, e as línguas, tristes filhas da necessidade, ressentem-se de sua áspera origem.[573]

Dessa diferenciação obtida a partir das causas físicas, Rousseau conclui que, as línguas provindas do sul (meridionais) "tiveram de ser vivas, sonoras, acentuadas, eloquentes e frequentemente obscuras, devido à energia." Enquanto que, as línguas do

---

"estado de natureza primitivo" e o "estado civil", em que os homens apenas se reuniam por suas **paixões** e não por **necessidade** e se dedicavam a **artes** que não exigiam o concurso de várias mãos e gozavam das doçuras de um comércio independente: "deve ter sido a época mais feliz e a mais duradora. Mais se reflete sobre isso e mais se conclui que esse estado era o menos sujeito às revoluções, o melhor para o homem. (...) Esse estado era a verdadeira juventude do mundo." (**Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 264.). Segundo Paul Arbousse-Bastide, as fontes de Rousseau sobre esse assunto são de Lucrécio, *Da Natureza*, Livro V. (Id.).

[569] **EOL**, Capítulo IX, op. cit., p. 183.
[570] Id.
[571] Id.
[572] Ibid., p. 184.
[573] Ibid., Capítulo X, p. 184.

norte (setentrionais), "surdas, rudes, articuladas, gritantes, monótonas e claras, devido antes à força das palavras do que a uma boa construção."[574]

É interessante perceber que o **contato** com seus semelhantes é que atestou a própria existência efetiva do homem, pois, quase sempre conduzido por suas inclinações e paixões, acabou recorrendo de forma direta ao outro. No *Manuscrito de Genebra*, o filósofo denomina de "vício essencial"[575], essa necessidade que preenche a ausência entre os homens, e que, possibilitaria a ligação entre os semelhantes; na qual, a consciência das relações humanas, poderá engendrar a **moral**, a necessidade moral das paixões, cuja a essência é social. E prossegue no *Manuscrito*: Como conceber a terra em que todos vivendo não seriam tocados por nenhum ponto; cheia de homens sem que houvesse a menor **comunicação** entre eles, todos isolados dos demais, cada um pensando só em si mesmo?

> Não poderia desenvolver-se nossa compreensão, viveríamos sem nada **sentir**, morreríamos sem haver vivido; toda a nossa felicidade consistiria somente em não conhecer a própria miséria; em nossas ações não haveria quer bondade nos corações, quer moralidade nas ações, e nunca teríamos experimentado o mais delicioso sentimento da alma – o amor pela virtude.[576]

É evidente que esse "vício essencial" (das paixões morais), traria também prejuízos ao progresso de nossas melhores faculdades, e que os homens, ao se tornarem sociáveis, ao exercerem não só o espírito, como também o coração, ou seja, ideias e sentimentos se sucedendo, poderiam pensar que o céu os abandonou sem qualquer recurso, com as experiências obtidas a partir do convívio, pois, se acostumariam a fazer comparações**,** e, insensivelmente, passariam a adquirir as ideias de **mérito** e de **beleza**, produzindo sentimentos de preferência. A necessidade de se verem não deixa mais de ocorrer, nascendo um furor impetuoso: o amor. Com o amor, surge o ciúme, a discórdia triunfa, e, a mais doce das paixões recebe sacrifícios de sangue humano. A partir da necessidade do reconhecimento entre os semelhantes, quando as ligações se estendem e os laços se aperfeiçoam, o **canto** e a **dança**[577], verdadeiros filhos do amor e do lazer,

---

[574] Ibid., Capítulo XI, p. 185.
[575] **Manuscrito de Genebra**, op. cit., p. 172.
[576] Id.
[577] Segundo Salinas, com o **canto** e a **dança**, verdadeira ***poética primitiva***, o homem se oferecia em espetáculo, "não em sentido vagamente *metafórico*, mas em sentido próprio." (SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 45.). E enfatiza que, essa "festa-espetáculo é a condição de uma conversão do olhar que descobre o outro enquanto tal. (...) Fornece, assim, a ocasião para que o outro ou eu mesmo nos exibamos como puro objeto de contemplação e de sedução. O outro se exibe diante do meu olhar ou do meu ouvido e, através dessa exibição, fixam-se os laços, a multiplicidade de vínculos entre os indivíduos. A festa é a celebração do

tornaram-se a distração, e, "cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço. Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente, passou a ser o mais considerado."[578] Observa-se que, a própria condição que os unia é a mesma que os afastava pelo novo exercício da distinção e da comparação promovidas pela "festa primitiva". Sobre isso, Salinas ressalta:

> Desta 'festa primitiva', deste 'berço dos povos' podem sair, como da caixa de Pandora, todos os bens e todos os males. Destes 'jogos do amor' não apenas podem resultar a iluminação fraterna da 'consciência' moral ou o incêndio do amor-próprio. Mais do que isso. A *festa primitiva* é essencialmente ambivalente: ela é laço, união, fusão, no momento em que é diferenciação, em que é separação entre um sujeito que vê, compara e prefere um objeto que se mostra ou um outro sujeito que se exibe como objeto. Os homens reúnem-se, pois abandonam o isolamento primitivo, mas separam-se de novo na medida em que se destacam, distinguem-se uns dos outros ao se oferecerem em espetáculo uns para os outros e ao entrarem em conflito, em disputa ou em contradição com o seu duplo.[579]

Com a ideia da necessidade do reconhecimento, a ninguém mais foi possível deixar de tê-la impunemente.[580] A piedade já sofria certa alteração a partir do desenvolvimento das faculdades humanas, fazendo com que o homem percebesse e distinguisse suas luzes e sua liberdade, a atividade petulante do amor-próprio, portanto, começando a se instalar.

> Desde o instante em que um homem sentiu **necessidade do socorro de outro**, desde que se percebeu ser útil a um só contar com provisões para dois, desapareceu a igualdade.[581]

As necessidades foram se multiplicando, a partir da nova ordem das coisas, é a **"violência das coisas"**[582]: os "desenvolvimentos", a "invenção das outras artes", o

convívio e ocasião para o exercício das nossas faculdades de avaliação e para a fixação das preferências. (...) o exercício da nossa faculdade de avaliação e comparação, não evolui nele mesmo segundo o esquema de um turbilhonador caótico de fenômenos. O aparecer tem uma regra, um código preciso. Ele é código, é linguagem. É canto ou dança, língua da voz ou língua do gesto", que é a eloquência de cada um. (Ibid., p. 50.).

[578] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 263.

[579] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 45-46.

[580] Observa-se, nesse momento, uma certa justificativa de Rousseau, pois, irá utilizar dessa explicação em suas *Confissões*, quando começa a contar do surgimentos de suas primeiras **necessidades**, as suas **paixões**, como a **literatura**, o **teatro**, a **música**.

[581] **Segundo Discurso**, Segunda parte, p. 264-265.

[582] Ibid., p. 267.

"progresso das línguas". As faculdades foram desenvolvidas: **ser e parecer**[583] tornaram-se duas coisas totalmente diferentes, e, o rompimento da igualdade acabou abafando a piedade natural, levando "o homem de livre e independente que antes era devido a uma multidão de novas **necessidades** passou a estar sujeito, por assim dizer, a toda a natureza e, sobretudo, a seus semelhantes dos quais num certo sentido se tornou escravo, mesmo quando se tornou senhor"[584]; e, a **"força da voz"**[585] ainda fraca, impossibilitou voltar sobre seus passos e a renunciar às aquisições infelizes que realizara, dessa maneira, abusando das faculdades que tanto o dignificaram. Conforme Rousseau:

> Eis, pois, todas as nossas faculdades desenvolvidas, a **memória** e a **imaginação** em ação, o **amor-próprio** interessado, a **razão** em atividade, alcançando o espírito quase que o termo da **perfectibilidade** de que é suscetível.[586]

Essa perplexidade do pensador é um dos motivos que fez com que se debruçasse de forma pormenorizada sobre a origem das línguas no seu *Ensaio*, e, que irá refletir no seu **"romance de formação"**, *Emílio ou Da Educação*, situação esta, em que o homem já se encontra na sociedade. Antes, porém, no final do *Segundo Discurso*, Rousseau sinaliza que, é buscando nos sentimentos (da piedade e do amor-de-si-mesmo), que, além de encontrarmos a causa da repugnância que todo homem experimentaria por agir mal, também nos orientaria aos seguimentos da vida, não como é sugerido a partir de argumentos sutis e nas máximas da educação[587] de seu tempo. Pelo menos, não de uma "educação insensata", mas sim, de uma educação conveniente, levando-se em consideração, o período da infância humana, confiante na sua condição existencial por meio da moral e da justiça; pois, no século do lugar mais alto do racionalismo iluminista, quando os filósofos buscavam demonstrar como, pela razão, os homens podiam e deviam corrigir seus desvios da ordem natural universal a fim de seguramente alcançarem a felicidade, Rousseau faz da **sã consciência** um guia mais seguro do que a **razão**, e da **moral**, a verdadeira ordem **natural**; detalhe esse ressaltado, já, na sua obra inaugural, *Discurso sobre as ciências e as artes*, que, ao esboçar a

[583] Como observa Salinas, a distinção entre **Ser** e **Parecer** não está dada de uma vez, pois é algo histórico e socialmente adquirido; e é nisso que constitui a ambição de Rousseau, "verificar como é que ela se produz" a partir da vivência do homem na sociedade, assim como a política, a educação, a linguagem, "os níveis de ação prioritários". (SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 41.).
[584] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 267.
[585] Ibid., p. 268.
[586] Ibid., p. 267.
[587] Ibid., p. 254.

questão da **educação**, o filósofo remete diretamente, ao problema da **linguagem**. Citando-o:

> Já desde os primeiros anos, uma educação insensata torna nosso espírito e corrompe nosso julgamento. Vejo em todos os lugares estabelecimentos imensos onde a alto preço se educa a juventude para aprender todas as coisas, exceto seus deveres. Vossos filhos ignoram a própria **língua**, mas **falarão** outras que em lugar algum se usam; saberão compor versos que dificilmente compreenderão; sem saber **distinguir o erro da verdade**, possuirão a arte de torná-los ambos irreconhecíveis aos outros, graças a argumentos especiosos; mas não saberão o que são as palavras magnanimidade, equidade, temperança, humanidade e coragem; nunca lhes atingindo o ouvido a doce palavra pátria e, se ouvem falar de Deus, será menos para reverenciá-lo do que para temê-lo. (...) Que deverão, pois, aprender? Eis uma questão interessante. Que aprendam o que devem fazer sendo homens e não o que devem esquecer.[588]

Num outro contexto, em que Rousseau apenas recua mais para perto as nossas origens, ao retomar a questão da **linguagem**, no *Emílio*[589], iremos reencontrar o mesmo raciocínio do *Segundo Discurso* e do *Ensaio sobre a origem das línguas*, onde o autor nos coloca diante da criança em processo de desenvolvimento. Começa a traçar os primeiros **gestos** da primeira infância, pois, não estão nas mãos, mas nos rostos. São as **expressões** de sua fisionomia, de seus semblantes, as mudanças dos traços de sorriso, desejo e pavor, que ocorrem como um relâmpago. Logo, "a expressão das sensações está nas contrações do rosto, a expressão dos sentimentos nos olhares."[590] Percebe-se que, como a criança já está numa sociedade, possui inúmeras necessidades físicas que precisam ser atendidas, e, como não consegue satisfazê-las, implora o auxílio de **outrem** com a **linguagem** que lhe é própria, ou seja, gritos, choros, queixas e sussurros. Conforme o filósofo:

> Por pouco que se tenha refletido sobre a ordem e o progresso de nossos conhecimentos, não se pode negar que tal tenha sido mais ou menos o estado primitivo de ignorância e de estupidez natural do homem, antes que tivesse aprendido o que quer que seja da experiência ou de seus semelhantes.[591]

---

[588] **Primeiro Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 347-348.

[589] Com ***Emílio ou Da Educação***, Rousseau tinha o propósito de escrever suas **memórias**, como destaca no prefácio: "A princípio eu não projetara senão uma **memória** de algumas páginas; arrastando-me o assunto, sem que eu o quisesse, essa **memória** tornou-se insensivelmente uma espécie de obra grande demais, sem dúvida, pelo que contém, mas pequena demais pela matéria de que trata." (**Emílio**, Livro II, op. cit., p. 5.).

[590] Ibid., Livro III, p. 46.

[591] Ibid., p. 41.

Ora, essa linguagem própria da criança, não é muito diferente da linguagem natural do homem primitivo, examinado há pouco no *Segundo Discurso*, dos "gritos inarticulados" de "muitos gestos" e "ruídos imitativos". Salinas ressalta que, "a linguagem das crianças, não se trata também de uma língua 'articulada', mas ela é 'acentuada, sonora, inteligível' e seus melhores intérpretes são as babás que mantêm com elas verdadeiros 'diálogos bem seguidos' nesta língua peculiar feita de puros significantes sonoros."[592] Da mesma forma como descreveu no estágio mais primitivo, a linguagem se passava em torno do gesto e da voz, do olhar e do ouvido. "Através do choro ou da careta as crianças exprimem imediatamente ou diretamente os seus sentimentos ou sensações, os seus desejos ou necessidades."[593]

Porém, Rousseau enfatiza que, "desses **choros** que imaginamos tão pouco dignos de atenção, nasce uma primeira relação do homem com tudo o que o cerca: forja-se o primeiro elo dessa grande **cadeia** de que é formada a ordem social."[594] O filósofo faz essa rápida explanação com o intuito de mostrar que, "as primeiras sensações das crianças são puramente afetivas; não percebem senão o prazer e a dor"[595]; portanto, expressões de veracidade, segundo Salinas, "momento fugaz na vida da criança e dos povos em que a circulação dos sinais naturais não chega a comprometer a transparência dos contatos ou a nitidez das mensagens entre os indivíduos"[596]; pois, a natureza não nos pede nada mais do que precisamos, apenas o movimento necessário à nossa **conservação**, ao que seja útil e real; por isso a **imaginação** sucede à necessidade e deve ser concebida em outro tempo. Destarte, o autor ressalta que a criança quer **falar** desde quando nasce; nós é que não a compreendemos, e queremos falar antes que possam **imitar** os sons que ouvem e que queremos ouvir de forma igual. "Mas, quando a memória ainda vacila, não é possível que a língua não balbucie também."[597] É perceptível dessa forma, que, para o filósofo, a **fala** é, senão a principal, a mais natural linguagem humana. Citando-o:

> Acumulam-se as reflexões quando queremos ocupar-nos da formação da linguagem e das primeiras palavras da criança. Faça-se o que se fizer, ela aprenderá

[592] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 48.
[593] Ibid., p. 49.
[594] Ibid., p. 46.
[595] Ibid., p. 42.
[596] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 49.
[597] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 55.

> sempre a **falar** da mesma maneira, e todas as especulações filosóficas são nisso da maior inutilidade.[598]

E evidencia que, "esse progresso é natural: uma **linguagem** é substituída por outra. Desde que possam dizer que sofrem com **palavras**, por que o diriam com gritos, a não ser quando a dor é demasiado viva para que a palavra a possa exprimir."[599] Portanto, quando as crianças choram menos, começam a **falar**. E, da mesma forma como a criança se desenvolve, assim também, a linguagem é desenvolvida, ou seja, no seu devido tempo.[600] As **linguagens** são substituídas por outras, de acordo com o próprio tempo do homem. Reivindica que os homens sejam humanos em todas as idades, ou seja, que viva cada tempo no seu tempo: "Por que arrancar desses pequenos inocentes o gozo de um tempo tão curto que lhes escapa, de um bem tão precioso de que não podem abusar?"[601] Não se vive mais o tempo correto, pois o presente é menosprezado no instante em que se visa sempre o futuro, porém, esse também se afasta, "na medida em que avançamos, à força de nos transportar para onde não estamos nos transporta para onde nunca estaremos"[602]; e, ao falar sobre esse desenvolvimento, atesta a importância **do reconhecimento da memória**; pois, confirma que a **memória**

---

[598] Ibid., p. 53.
[599] Ibid., p. 58.
[600] Ibid., p. 59. É interessante notar que, enquanto no *Segundo Discurso* e no *Ensaio sobre a origem das línguas*, a análise que Rousseau faz do homem para abordar as suas questões, e, dentre elas, a **linguagem**, é a partir de um estado original, de um estado da natureza, e, sua constituição já está formada, igualmente a criação de Adão e Eva por Deus. No ***Emílio***, embora o filósofo não parta da condição de homem feito, nem de um estado de natureza primitivo, porém, também analisa a partir de uma questão inicial, que é o **nascimento da criança**, passando por todas as transformações até chegar a se tornar um homem, pois, o Emílio já está numa sociedade. **Emílio** é um aluno imaginário que serve de ilustração, de forma fictícia, de como irá trabalhar no progresso de sua educação, consequentemente, de sua **linguagem**, conduzindo-o "desde o momento de seu nascimento até aquele em que, homem feito, não terá mais necessidade de outro **guia** senão ele próprio na sua educação." (Ibid., p. 27.). Contudo, Jean-Jacques justifica o motivo de não elaborar essa análise da mesma forma como as anteriores, pois, se supusesse a criança ao nascer como um homem feito, com estatura, força e os seus **sentidos** em ação. Como seriam seus órgãos dos sentidos? "Esse homem-criança seria um perfeito imbecil, um autômato, uma estátua imóvel e quase insensível: não veria nada, não compreenderia nada, não conheceria ninguém, não saberia voltar os olhos para o que tivesse necessidade de ver. Não somente não perceberia nenhum objeto fora de si, como não levaria nenhum ao **órgão do sentido** que lhe faria percebê-lo; as **cores** não estariam nos seus **olhos**, os **sons** não estariam nos seus **ouvidos**, os **corpos** que tocasse não estariam no **seu**, nem sequer ele saberia que tem um; o **contato** de suas mãos não estaria no seu **cérebro**; todas as suas **sensações** se reuniriam num só ponto; ele só existiria no ***sensorium* comum**; teria uma só ideia, a do ***eu*** a que atribuiria todas as suas sensações; e esta ideia, ou melhor, este sentimento seria a única coisa que teria a mais do que uma criança comum." (Ibid., p. 41.). Ademais, ao sentir o incômodo das **necessidades**, não saberia como atendê-las. Portanto, as transformações de Emílio acabam servindo como **metáfora** da saída do homem do estado de natureza à sociedade, ou seja, os **"progressos"** que Emílio sofrerá desde o seu nascimento até o momento de se tornar homem. Segundo Rousseau, "o leitor sentirá por ele, se acompanhar o progresso da infância e a marcha natural do coração humano." (Ibid., p. 27.). Destarte, "a educação natural deve tornar um homem adaptável a todas as condições humanas." (Ibid., p. 29.).
[601] Ibid., p. 61.
[602] Id.

precisa de uma referência, pois não basta a **imaginação**; ademais, as referências surgem em nosso período inicial, que é o momento de corrigir as más inclinações do homem; "é na infância, quando as penas são menos sensíveis, que é preciso multiplicá-las, a fim de poupá-las na idade da razão."[603] Mas, segundo Rousseau, essas tendências que se pretende curar são provindas dos cuidados que são mal entendidos e consequentemente, mal interpretados. Daí, o fato de ser preciso perceber a própria **condição humana**. Conforme Rousseau:

> A humanidade tem seu lugar na ordem das coisas; a infância tem o seu na ordem da vida humana; é preciso considerar o homem no homem e a criança na criança. Assinar a cada um seu lugar e nele fixá-lo, ordenar as **paixões humanas** segundo a constituição do homem é tudo o que podemos fazer para seu bem-estar. O resto depende de causas estranhas a nós e que não estão em nosso poder.[604]

Todos os momentos de **felicidade** são misturados a tantos outros, pois, nesse período, não há como se apreciar um sentimento puro, até por que, não se fica dois momentos no mesmo estado[605] e as afeições de nossas almas, mesmo comuns a todos, porém, com medidas bem diferentes, pois estão num "fluxo contínuo". Salinas observa que é exatamente isso que caracteriza nossa finitude, ou seja, uma "relatividade e uma ambivalência", pois, "nada é absoluto, tudo é relativo em nossa condição presente."[606] Prossegue Rousseau, "não sabemos o que é felicidade e infelicidade absoluta"; e ressalta que, "a felicidade do homem nesta terra não passa de um estado negativo."[607] E, é entre esses estados que o autor nos explica onde se situam as nossas **paixões**. "Está, portanto na desproporção entre nossos desejos e nossas faculdades"; por isso não somos felizes de forma constante, "um ser sensível, cujas faculdades igualassem os desejos seria um ser absolutamente feliz."[608] Contudo, a natureza é sábia, não oferece ao homem mais do que ele precisará. "Ela só lhe dá de imediato os desejos necessários a sua **conservação** e as **faculdades suficientes** para satisfazê-los"[609]; colocando todas as demais faculdades em reserva, no fundo da **alma**, e, só se desenvolveria se preciso fosse; logo, haveria um equilíbrio entre poder e desejo. Nesse momento, é evidente a crítica que Rousseau, inicialmente, elabora à **imaginação,**

---

[603] Id.
[604] Ibid., p. 61-62.
[605] Salinas observa o eco que Rousseau faz as lições de Heráclito e dos estoicos. (SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 47.).
[606] Id.
[607] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 62.
[608] Id.
[609] Id.

principalmente, por suas inúmeras possibilidades despertadas, e, enaltece o fato do homem permanecer perto de sua condição original, situação em que as diferenças entre seus desejos e suas faculdades são pouco percebidas, logo, ainda se acha perto da felicidade; pois, estar desprovido das coisas não é a questão principal, mas sim a necessidade que se faz sentir delas. Assim, não é a ampliação das faculdades que irão proporcionar um aumento de nossas **forças**, pois, basta observar o que o autor já explanou no *Segundo Discurso* e no *Ensaio*, de que os animais têm as qualidades necessárias para sua conservação, e, só o homem tem em excesso.

É por essa via que Rousseau tenta nos mostrar que nossos males morais estão no amor-próprio, na mera opinião, contudo, não se pode negar: dependem de nós. Mas, o genebrino evidencia que é o **tempo** ou mesmo a **morte** os nossos remédios para a vida: "Sofre, morre ou sara; mas principalmente vive até a última hora."[610] O homem precisa viver, mas do que isso, precisa de sua **memória**, nesse sentido, a **imaginação** para o autor seria uma negligência do presente, daquilo que ele tem certeza, para tornar-se sempre um ser passageiro, olhando sempre para o futuro que vem tão raramente. Mas, o que conduz os homens para tão longe de si, do amor-de-si-mesmo? E Rousseau continua os questionamentos: Será a natureza? "Será ela que quer que cada um aprenda seu destino dos outros, e por vezes o aprenda por último de modo que tal ou qual morre miserável sem nunca o ter sabido?"[611]

Ao responder, o filósofo afirma que o problema é a **ilusão**, mas não qualquer ilusão, **é a ilusão do reflexo**, pois, a felicidade do homem se tornou imaginária. A alegria, as satisfações passaram a ser visões, pois o homem deixou de existir onde se encontra, "só existimos onde não estamos". Rousseau atesta que "se o homem é um ser forte e a criança um ser fraco, não é porque o primeiro pode naturalmente bastar-se a si mesmo e o outro não. O homem deve, portanto, ter mais vontades e a criança mais fantasias, palavra com que [quer] dizer todos os desejos que não são necessidades reais, que só [se pode] contentar com o auxílio de outrem.[612]

Diante dessas considerações, Rousseau afirma ser possível resolver as contradições do sistema social, pois, "há duas espécies de dependência: a das **coisas**, que é da natureza; a dos homens que é da **sociedade**. A dependência das coisas, não tendo nenhuma **moralidade**, não é nociva à liberdade e não engendra vícios; a dos

[610] Ibid., p. 65.
[611] Id.
[612] Ibid., p. 67.

homens, sendo desordenada, os engendra todos."[613] É a retomada da questão das vontades particulares enquanto amor-próprio, e, vontade geral, enquanto amor-de-si-mesmo, pois, como dissera no *Contrato Social* e ratifica no *Emílio*, "nenhuma vontade particular pode ordenar-se no sistema social."[614] Portanto, esse é o meio de remediar o mal na sociedade, substituindo "a lei ao homem e armar as vontades gerais com uma força real, superior à ação de qualquer vontade particular."[615]

Daí a sugestão de que a criança seja conservada somente na dependência das **coisas**, pois essa é a ordem da natureza no progresso de sua própria educação, momento em que não há **necessidade moral das paixões**. Decorre também, começar a distinguir a necessidade verdadeira da necessidade de fantasia que começa a surgir ou da necessidade que vem da superabundância.[616]

É com essa exposição que se pode dizer, a partir de Rousseau, que, antes da idade da razão não se pode ter nenhuma ideia dos seres **morais**, muito menos das relações sociais.[617] Por isso, o autor nos informa no *Emílio*, igualmente observou no *Segundo Discurso* que os homens no estado de natureza "não havendo entre si qualquer espécie de relação moral ou de deveres comuns, não poderiam ser nem bons nem maus ou possuir vícios e virtudes"[618]; também, saber sobre "**bem** e **mal**"[619] e as razões do deveres, não são coisas para as crianças, isso é um círculo vicioso promovido pela razão, que é um composto de todas as outras faculdades, a mais difícil e a que se desenvolve mais tardiamente. Eis o problema: a humanidade está começando por ela. Educar pela razão é começar pelo fim. "A natureza quer que as crianças sejam crianças antes de ser homens"[620], do contrário, teremos frutos precoces.

---

[613] Ibid., p. 68.
[614] Id.
[615] Ibid., p. 69.
[616] É interessante observar que nesse ponto, Rousseau acaba dizendo que o homem seria inclinado a maldade, pois, "é uma disposição natural do homem encarar como seu tudo o que está a seu alcance. Nesse sentido o princípio de Hobbes é verdadeiro até certo ponto: multiplicai com nossos desejos os meios de satisfazê-los, seremos todos senhores de tudo. Portanto a criança, a quem basta querer para conseguir, se imaginará dona do universo." (Ibid., p. 71.).
[617] Ibid., p. 73-74.
[618] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 251.
[619] Ressalta-se que, tanto a **linguagem** quanto a **moral**, mesmo Rousseau afirmando serem produtos da sociedade, falta uma base e uma finalidade na **existência individual** básica. O autor não deixa de sinalizar enquanto atividades possíveis, logo em seguida, atividade fatal, porém, na convivência entre semelhantes; como se não tivesse tido escapatória para o surgimento desses produtos sociais.
[620] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 75. É oportuno observar que Rousseau está antecipando um problema contemporâneo que é sobre os educadores, pois, Hannah Arendt faz essa mesma reflexão na obra *Entre o passado e o futuro*; a autora ressalta que para melhorar a educação há que se começar por melhorar e preparar os educadores, os "recém-chegados" no mundo; "esse pressuposto básico é o de que só é possível conhecer e compreender aquilo que nós mesmos fizemos, e sua aplicação à educação é tão primária quanto óbvia." (p. 232). Mas, Hannah Arendt reconhece na figura de Rousseau, *'a atenção aos*

Assim, começa a explicar, porque não se deve dar às crianças nenhuma espécie de **Lição Verbal**, nem castigos, muito menos ensinar a pedir perdão; só receberá lições da experiência, além do mais, não sabe o que é cometer uma falta e nem sentir-se ofendida. "Desprovido de qualquer **moralidade** em suas ações, nada pode ele fazer que seja moralmente mal e que mereça castigo ou admoestação."[621]

O autor explica que uma má ação só ocorre por uma intenção[622], pois a criança até poderá cometer estragos, mas não cometerá mal, pois não há intenção de prejudicar. E, se por um acaso isso ocorresse, tudo estaria perdido, sem solução, que não é o caso. No entanto, convém afastar da mesma, tudo que possa torná-la dispendiosa. É dessa forma que Rousseau enfatiza o amor-de-si-mesmo e o amor-próprio no *Emílio*:

> Ponhamos como máxima incontestável que os primeiros movimentos da natureza são sempre retos: não existe perversidade original no coração humano; não se encontra neste nenhum só vício que não se possa dizer como e por onde entrou. A única **paixão natural** no homem é **o amor-de-si-mesmo**, ou **o amor-próprio** tomado num sentido amplo. Esse amor-próprio em si, ou relativamente a nós, é bom e útil; e como não tem relação necessária com outrem, é, deste ponto de vista, naturalmente indiferente; só se torna bom ou mau pelas aplicações que dele se fazem ou pelas relações que se lhe dão. Até que o guia do amor-próprio, que é a razão, possa nascer, importa, portanto, que uma criança não faça nada porque é vista ou ouvida, nada em suma em relação aos outros, mas tão somente o que a natureza dela exige; e então ela só fará o bem.[623]

---

recém-chegados por nascimento', "os novos"; além do fato adicional que se tornou decisivo para o significado da educação, "de que esse *pathos do novo*, embora consideravelmente anterior ao século XVIII, somente se desenvolveu conceitual e politicamente naquele século. Derivou-se dessa fonte, a princípio, um ideal educacional, impregnado de Rousseau e de fato diretamente influenciado por Rousseau, no qual a educação tornou-se um instrumento da política, e a própria atividade política foi concebida como uma forma de educação." (ARENDT, Hannah. **A crise na educação**. In: **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 224-225.). Ademais, **Rousseau** questiona: como educar as crianças por meio de educadores já "comprometidos" (corrompidos)? Daí o seu conselho: "Mas que são esses homens senão crianças estragadas pela educação? Eis precisamente o que é preciso evitar. Empregai a força com as crianças e a razão com os homens; essa a ordem natural. O sábio não precisa de leis." (Ibid., p. 76.). E, o ***Não*** deve ser o muro de bronze contra o qual nenhuma criança precisará esgotar no máximo seis vezes suas forças, e não tentará derrubá-lo. É a **liberdade** que será exercitada, devendo ser bem regrada. Portanto, "ninguém deve meter-se a educar uma criança se não souber conduzi-la para onde quiser através das únicas leis do possível e do impossível." (Ibid., p. 77-78.).

[621] Ibid., p. 78.

[622] É oportuno lembrar essa afirmativa de Rousseau, de que uma má ação é provinda da intenção, pois, nas *Confissões*, quando o autor vai relatar o episódio do roubo do laço cor-de-rosa, em que ele acusa a empregada Marion, o mesmo diz não haver intenção, justificando a sua ação por motivos ligados ao coração. Jean-Jacques estava apaixonado por Marion. Porém, esse acontecimento ficaria marcado por toda a sua vida, como uma grande falta, mas não de uma intenção.

[623] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 78. Também, na ***Carta a Beaumont***, encontramos essa explicação ao se referir ao *Emílio*: "O princípio fundamental de toda moral, a partir do qual raciocinei em todos os meus escritos e que desenvolvi neste **último** com toda a clareza de que era capaz, é que o homem é um ser naturalmente bom, amando a justiça e a ordem; que não há perversidade original no coração humano e que os primeiros movimentos da natureza são sempre retos. Fiz ver que **a única paixão que nasce com o homem**, a saber, o **amor-de-si**, é uma **paixão** indiferente nela mesma ao bem e ao mal; que ela só se torna boa ou má por acidente e segundo as circunstâncias nas quais se desenvolve. Mostrei como todos os

Portanto, educar, não se trata de ganhar tempo, de saltar períodos, mas de perder tempo, ou seja, vivenciá-lo, pois não concebe uma criança pulando do seio à idade da razão, isto até poderia ocorrer, mas não estaria de acordo com o **progresso natural**. Ao se referir novamente a essa questão, Rousseau nos diz que é preciso conservar a **alma** para que a mesma possa ter todas as suas faculdades, "pois é impossível que perceba a tocha [**das paixões**] que lhe apresentais enquanto é cega, e que siga, na imensa planície das ideias, um caminho que a razão ainda traça tão de leve para os melhores olhos."[624] Ora, essa educação proposta por Rousseau parece sempre se referendar no contrário do usual, mas, ao que tudo indica, esse parece ser o caminho mais possível, quando se quer preservar o original e fazer com que cada um viva a sua vida na hora e no tempo certo. Citando Rousseau: "A educação primeira deve, portanto, ser puramente **negativa**. Ela consiste, não em ensinar a virtude ou a verdade, mas em **preservar o coração** do **vício** e o espírito do erro."[625]

Mas qual será o lugar que essa criança deverá aprender? "Na lua, numa ilha deserta?"[626] Sozinha, sem qualquer exemplo das **paixões** de ***outrem***, sem que possa desenvolver a sua **linguagem**? Responder essas questões parece não ser uma tarefa fácil, e, talvez, nem se possa atingir, mas Rousseau indica que o mais interessante disso não é chegar ao alvo da resposta, porém, quem dela mais se aproximar já terá o maior êxito[627], é, portanto, ao que se tenta chegar.

Conhecer-se a si mesmo, **reivindicação da memória**, sustentada do começo ao fim, lembrando ao homem que antes mesmo de ousar fazer-se homem, é preciso ter-se feito homem a si próprio. "É preciso encontrar em si o exemplo a ser proposto. Enquanto a criança é falha de conhecimento, há tempo para preparar tudo que a cerca, de modo que só os objetos que convém que veja impressionem seu olhar."[628]

Por isso, os primeiros deveres do homem, são com ele mesmo, pois os sentimentos primitivos estão conservados no próprio homem, logo, o filósofo vai sinalizando que os movimentos naturais estão pautados na nossa **conservação** e no nosso bem estar. Esse seria um grande contrasenso da educação proposta por Rousseau,

---

vícios que se imputam ao coração humano não lhe são naturais; disse a maneira segundo a qual eles nascem; segui, por assim dizer, sua genealogia e fiz ver como, pela alteração sucessiva de sua bondade original, os homens tornam-se afinal o que eles são. (**Carta a Beaumont**, op. cit., p. 48.).

[624] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 79.

[625] Ibid., p. 80.

[626] Ibid., p. 81.

[627] Id.

[628] Id.

caso ele não tivesse explicado que o primeiro **sentimento** de justiça do homem não vem do que se deve, e sim do que nos é devido; daí o fato de não se começar a falar para as crianças sobre seus deveres e obrigações. Elas não irão entender esse tipo de **linguagem**, também, isso não irá lhes interessar. Essa é a **linguagem da convenção** a qual a criança ainda não sabe do que se trata. Por isso, Rousseau clama:

> Leitores, observai, peço-vos, neste exemplo e em cem mil outros que enfiando na cabeça das crianças **palavras** sem nenhum sentido a seu alcance, imaginam, entretanto, as ter muito bem instruído.[629]

Ora, já se observou que Rousseau faz uma crítica à r**epresentação**, consequentemente, a **imitação** (a ***mímesis***), no entanto, reconhece a nossa capacidade mimética no *Emílio*. Acompanhemos:

> Sei que todas essas virtudes por **imitação** são virtudes de símio e que nenhuma ação é moralmente boa senão quando feita nessa intenção e não porque outros a fazem. Mas numa idade em que o coração nada sente ainda, é preciso induzir as crianças a **imitarem** os atos a que as queremos habituar enquanto aguardamos que o façam por discernimento e por amor ao bem. O homem é **imitador**, até o animal o é; o gosto da **imitação** é da natureza bem ordenada; mas degenera em vício na sociedade. O macaco **imita** o homem que ele teme e não **imita** os animais que despreza; julga bom o que faz um ser melhor do que ele. Entre nós, ao contrário, nossos **arlequins** de toda espécie **imitam** o belo para degradá-lo, para torná-lo ridículo; buscam no sentimento de sua baixeza igualar-se ao que vale mais do que eles; ou, se se esforçam por **imitar** o que admiram, vemos na escolha dos objetos o falso gosto dos **imitadores**: querem mais iludir os outros ou fazer com que aplaudam seu talento do que se tornar melhores ou mais sábios. O **alicerce** da **imitação** entre nós está **no desejo de nos transportamos sempre para fora de nós**.[630]

Assim, por mais que a imitação seja prejudicial[631], essa condição de se transportar para fora de si mesmo contribui nas relações com os outros, possibilita qualquer comércio, qualquer representação. E, o que nos faz transportar para fora de si mesmo, por mais que não promova a imitação do outro, mas permite, por artifício, que nos coloquemos no lugar imaginário de um outro por meio da instância da **memória**. O fundamento da imitação é esse transporte imaginário que só a **memória** é capaz de promover. É o **reconhecimento da memória** enquanto recurso essencial. A **memória é recurso**, por que ela não se dá no âmbito do pensamento, do raciocínio, mas, do

[629] Ibid., p. 85.
[630] Ibid., p. 94.
[631] É bastante interessante essa exposição que o filósofo faz da **mímesis** nesse trecho do *Emílio*, pois, remonta uma posição autobiográfica nessa obra, justificando que quase todos os "erros" que cometera, bem como as suas "mentiras", se fundam na **mímesis**[631], na sua pretensa intenção de elaborar e reelaborar **ficções**, a partir dos acontecimentos que o cercavam. (Ibid., p. 92.). Algo que ele confirmará na *Quarta caminhada* dos *Devaneios de um caminhante solitário*, ao tratar do que seja Verdade, Ficção e Mentira.

sentimento, ou seja, no **amor-de-si-mesmo** e na **piedade**, que são sentimentos de um estado de natureza primitivo, cravados no **coração** da alma do homem. Por isso, Rousseau alerta: "Mestres, abandonai tais comédias, sede virtuosos e bons, que vossos exemplos se gravem na **memória** de vossos alunos até que possam entrar em seus **corações**."[632]

Mesmo sendo levados pelas **aparências**[633], as forças devem ser esgotadas; primeiramente a criança deve exercer a **liberdade**, para que no futuro o calor vivenciado se torne força verdadeira e se transformem em **almas fortes**.[634] A suposta aprendizagem que se percebe nas crianças são apenas reflexos dos objetos que lhes são apresentados, funcionam mais ou menos como um **espelho**, ou seja, nada fica e nada penetra. As **palavras** são retidas e as **ideias** são refletidas, mas são os que ouvem que as entendem, pois, as crianças não as entendem.

Embora para Rousseau o **reconhecimento** do **Recurso à Memória** se dê pela via do **sentimento**[635], e o filósofo faça uma distinção entre **memória e raciocínio**, pois são faculdades essencialmente diferentes, contudo, reconhece que uma não se desenvolve sem a outra. Pelo simples fato de que antes de uma certa idade, a "razão" ainda não recebe ideias, somente imagens.

> As **imagens** não passam de **pinturas** absolutas dos objetos sensíveis e as ideias são noções dos objetos, determinadas por relações. Uma imagem pode existir sozinha no espírito que a representa; mas toda ideia supõe outras. Quando imaginamos, não fazemos senão ver; quando concebemos, comparamos. Nossas **sensações** são puramente passivas, ao passo que todas as nossas percepções ou **ideias** nascem de um princípio ativo que julga.[636]

---

[632] Ibid., p. 95.

[633] Sobre isso, Adauto Novaes destaca uma importante observação do Starobinski de que "**a denúncia das aparências não passa de um lugar comum da mais antiga retórica moral**." Dessa forma pode se perceber Montaigne falando em "malefício do parecer", Rousseau, colocando "aparência e mal" quase como sinônimos; e muitos outros filósofos dizendo que "o mundo inteiro é um teatro" e "a aparência nos engana"; afinal, questiona o autor: o que Valéry expõe nos *Cahiers*, o que Nietzsche deixa nos textos póstumos, e Starobinski analisa em Rousseau e Montaigne, é o que se pode chamar de dialética da máscara ou da aparência. (NOVAES, Adauto. **Cenários**. In: **Ética**. Organização: Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 12.).

[634] Rousseau está tentando dizer que, se a criança tem o dever de algo, nesse período, esse único dever é o de **brincar**. Temos que reconhecer o valor do tempo e não se pode perdê-lo. A criança deverá pular, correr, brincar. Jean-Jacques lembra o que Platão dissera na *República*, onde as crianças são educadas "com festas, jogos, canções, passatempos: parece que fez tudo ensinando-lhes a se divertirem"; também cita Sêneca, que ao tratar da antiga juventude romana, dizia: "estava sempre em pé e nada se lhe ensinava que devesse aprender sentada." Ora, para Rousseau, 'a infância é o sono da razão!'(**Emílio**, Livro III, op. cit., p. 97.).

[635] O fato do **Recurso à Memória** ocorrer pela via do **sentimento** é algo bastante enfatizado por Rousseau em todo o seu conjunto autobiográfico, principalmente, nas *Confissões*, em que diz que escreve absolutamente de memória, porém, com os mesmo sentimentos da época do acontecido.

[636] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 98.

As imagens, as criações, segundo o filósofo, e, consequentemente as verdades, dependem da nossa **subjetividade**. Por isso mesmo, Luiz Costa Lima ressalta que, "em Rousseau, a obra não terá objetividade independente, [pois,] a criatura do artista será uma **subjetividade imaginária** destinada a responder à **subjetividade do criador**. O artista dá forma a uma alma, de que recusa se destacar."[637]

Rousseau se serve dessa explicação para justificar o motivo de que na infância ainda não se tem **memória verdadeira**, pois, ainda não se tem passado suficiente, tampouco capacidade de julgamento, ainda estão desprovidas do preconceito. Raciocinam somente o que lhes interessa com a realidade, com a sua existência, presente e sensível.

É então que Rousseau nos revela que é acerca dos **conhecimentos** e da **linguagem** das crianças que nos enganamos, pois forçamos que raciocinem sobre coisas que ainda não estão aptas a compreenderem. Nesse sentido, é bom lembrar que a **linguagem** também é uma modalidade de representação, pois, é um representar por meio do dizer, "cuja possibilidade de atuação se dá com a própria passagem para a sociedade"; Salinas acrescenta, "seja para a comunicação das ***necessidades***, seja para a expressão das ***paixões***, é através dos signos ou do *dizer* em geral e do *fazer* artístico que o homem se exterioriza, que se mostra ao outro", assim, "a linguagem no seu sentido mais amplo, como linguagem ou arte é o veículo da representação, da manifestação no exterior"; portanto, todo esse movimento significa que sair da infância é aparecer ao outro, bem como, "sair da Natureza é *aparecer* ao Outro mediante a operação da linguagem e da arte."[638]

E, de súbito, nos surpreendemos com o genebrino, quando enumera as inutilidades da educação. Dentre elas, o **estudo das línguas**. As crianças só aprendem "palavras, palavras e mais palavras."[639] Deixa claro que, se o estudo das línguas fosse somente o das palavras, das figuras, dos sons que se exprime, ou seja, dos **acentos**[640],

---

[637] LIMA, Luiz Costa. **Mímesis da representação e mímesis da produção**. In: **Mímesis e modernidade – formas das sombras**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003. p. 182.

[638] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 49.

[639] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 99. Ressalta-se que o filósofo está se referindo apenas à primeira infância, e demarca: "digam o que quiserem, não creio que até a idade dos doze ou quinze anos, à exceção dos prodígios, alguma criança tenha algum dia aprendido realmente duas **línguas**." (Id.).

[640] **Sobre o acento**: Tanto no ***Emílio***, quanto no ***Ensaio***, Rousseau destaca a força do **acento**, pois, "o acento é a alma do discurso, dá-lhe sentimento e verdade. O acento mente menos do que a palavra; talvez seja por isso que as pessoas bem educadas o receiem tanto." (Ibid., p. 55.) Querer tirar o acento seria o mesmo que perder a tonalidade de uma frase. "Vangloriar-se de não ter acento, é vangloriar-se de tirar da frase graça e energia." (Id.). Ademais, o acento é a própria **poética original da linguagem**, significa o

não haveria problema; contudo, o estudo das línguas em "modificando os sinais, modificam também as ideias que representam". [Logo,] "as cabeças formam-se sobre as linguagens, os pensamentos tomam a tonalidade dos idiomas."[641] Mais que isso, não **falamos** mais, a fala foi fraturada, também se tornou **mimética**, por que imita o que os gramáticos ordenam e a harmonia se encarrega de pronunciar; não é mais a melodia do tom, não mais reproduzimos os acentos, apenas reproduzimos as falas, pois, "contentamo-nos com imitar o que encontramos escrito nos livros; e chama-se a isso falá-las! Se dessa ordem é o grego ou o latim dos mestres, julgue-se qual será o das crianças."[642] Rousseau ironiza todo o percurso linguístico em rápidas palavras do que se pensa ensinar a criança a falar; pois, mal se ensina de cor um rudimento, que elas nada compreendem, e já se passa a ensinar a **verterem um discurso** que está em um idioma **a ser proferido em outro** (perde-se o tom), em seguida se ensina a tecerem em prosa frases de Cícero, versos de Virgílio. Todos pensam que falam. "Circunscrevemos, portanto à criança esses sinais, sem nunca fazer com que compreenda as coisas que representam."[643] Rousseau prossegue a análise com o seguinte questionamento: "Que adiantaria inscrever em suas cabeças um catálogo de **sinais** que nada representam para elas?"[644] É preciso ter **ideias** verdadeiras para se ter **memórias** verdadeiras. Daí a necessidade de se começar pelas **coisas** para se aprender os sinais reais, dando-lhes o sentido real que tem para elas.

No momento em que a criança começa a ver o **novo**, começa a fazer distinções das coisas, dos objetos, "naturalmente todos os novos objetos interessam ao homem."[645] Assim, são as **sensações**, o móvel, daí por que, **a natureza da linguagem infantil, também é poética**, sendo o primeiro material de seus conhecimentos, a **sensibilidade**, pois, "no princípio da vida, quando a **memória** e a **imaginação** são ainda inativas, a criança só presta atenção naquilo que afeta seus sentidos no momento."[646] É dessa maneira que ela aprende a sentir todas as suas qualidades sensíveis, e, como todas as suas sensações são **afetivas**, quando surge o mal-estar causado por suas

---

canto das palavras e das frases; resultando na variedade e beleza musical das palavras, elemento tão necessário como o próprio som. Além de ser pelo acento a percepção da modulação da voz humana que é reforçada e enfraquecida sobre algumas sílabas, dando-lhe a sonoridade adequada.

[641] Ibid., p. 100.

[642] Id.

[643] Em uma observação famosa, **Kant** diz: "Pensamentos sem conteúdo são vazios e intuições sem conceitos são cegas." Porém, **Rousseau** antecipa essa ideia, ao se referir à fala. Citando-o: "Qualquer que seja o estudo, sem a ideia das coisas representadas, os sinais representantes nada são." (Id.).

[644] Ibid., p. 103.

[645] Ibid., p. 43.

[646] Ibid., p. 44.

necessidades, a criança responde com os seus **sinais**, com a **linguagem** da ocasião. Porém, quando as crianças são despertadas, já não podem mais permanecer indiferentes e caladas, ou dormem ou as sentem. Jean-Jacques então confirma que:

> **Todas as nossas línguas são obra de arte**. Procurou-se durante muito tempo saber se haveria **uma língua natural** e **comum** a todos os homens. Sem dúvida há uma: a que as crianças **falam** antes de saberem **falar**. Essa língua não é articulada, mas é **acentuada**, **sonora**, **inteligível**. O emprego das nossas nos fez negligenciá-la a ponto de a esquecermos por completo.[647]

A importância dessa linguagem não está nas palavras, mas nos **acentos**, na tonalidade **poética** do que sentimos. Por isso, insisti na utilização do seu **"método inativo"**, que, segundo o autor, consiste em cada ser, "manter dentro de si, atento a tudo o que lhe diz respeito de imediato, vós o achareis capaz de percepção, de memória e até de raciocínio; é a ordem da natureza."[648] Esse método, nada mais significa do que **ativar** a **sensibilidade** de cada ser sensível, consequentemente, irá adquirir um discernimento proporcional às suas forças. É essa força que tem necessidade inicialmente para se conservar e que irá desenvolver suas faculdades especulativas, suscetíveis de empregar o excesso de força em outras atividades futuras. O autor sugere que, enquanto os sentidos ainda são puros e isentos de ilusões, "é tempo de exercitar uns e outros às funções que lhes são próprias; é tempo de ensinar a conhecer as relações sensíveis que as coisas têm conosco."[649] Se as paixões movem o homem, é por que possui "os sentidos", e são eles "que funcionam como instrumentos de medida do espaço circundante e que guiam no atendimento dos seus impulsos." Embora seja impróprio dizer que os sentidos é "que dão uma 'imagem' do mundo", pois seria "fornecer uma representação defeituosa" para algo que está para além de qualquer possibilidade discursivo-representativa"; no entanto, Salinas observa que não há como denominar essas "impressões" e "sensações" com o exterior de outra maneira, afinal:

> Os cinco sentidos são tênues películas a estabelecer a "meditação" com o mundo. São também os órgãos dos "sentimentos" os veículos mediante os quais somos capazes de medir os *sentimentos* que nutrimos uns pelos outros, enquanto membros de uma mesma espécie comum.[650]

---

[647] Ibid., p. 45-46.
[648] Ibid., p. 111.
[649] Ibid., p. 121.
[650] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 62.

Como poderá se observar, no momento que a Razão alcançar sua plenitude, "o nível da imagem" e das "sensações" atingirão o "nível da ideia", "no interior do qual, por sua vez, será definido o estágio das "ideias abstratas"[651]; pois, tudo que entra no conhecimento humano, entra pelos **órgãos dos sentidos**[652], assim, a primeira razão do ser humano é a razão perceptiva ou sensitiva. Então, Rousseau nos fala do sexto sentido, menos por ser comum a todos os homens, resulta "do uso bem regrado dos outros sentidos e por nos instruir acerca da natureza das coisas pelo concurso de todas as suas aparências."[653] Esse sentido não tem um órgão específico, suas sensações, como se disse, são **internas**[654], são as percepções ou **ideias**, mediante o concurso de várias sensações que desenvolve a partir de seu raciocínio às faculdades da imaginação, da memória e da razão. Citando-o:

---

[651] Ibid., p. 68.

[652] De forma minuciosa o filósofo se põe a explicar cada sentido no *Emílio*. O **tato** é o sentido que de forma mais frequente exercitamos, porém, sem juízos, permanecem imperfeitos e grosseiros pelo simples motivo de se misturar ao seu exercício um outro sentido, a visão; pois o **olhar** alcança o objeto antes das mãos, ou seja, o espírito julga quase sempre sem esta. Mas, nem por isso, o tato é menos importante, pois, seus julgamentos são mais seguros do que a visão, precisamente por serem mais limitados. A **visão** vai além do homem, suas operações atingem metade de seu horizonte, porém, isso a torna mais enganadora, produzindo **falsas aparências**. Por isso, a **vista** é o sentido mais falho, "precisamente por ser o mais amplo e que, precedendo de longe todos os outros, suas operações são demasiado rápidas e vastas para poderem ser ratificadas pelos outros sentidos." (**Emílio**, Livro III, op. cit., p. 140.). Mas, a **vista** é de todos os sentidos, o que menos se pode separar os julgamentos do espírito, por isso, "é preciso muito tempo para ensinar a ver; é preciso ter comparado durante muito tempo a vista ao tato para acostumar o primeiro desses sentidos a dar-nos um relato fiel das formas e das distâncias; sem o tato, sem movimento progressivo, os mais perspicazes olhos do mundo não poderiam dar-nos nenhuma ideia da extensão." (Ibid., p. 144.). O **olfato** está para o paladar como o da vista está para o do tato e a voz está para o ouvido. Ele previne o paladar à maneira pela qual alguma substância deve afetá-lo, advertindo de como deve procurar ou evitar segundo a impressão recebida de antemão. "Abalam mais a **imaginação** do que os **sentidos** e afetam menos pelo que dão do que pelo que induzem a esperar." (Ibid., p. 162.). Segundo o genebrino **é o sentido mais importante**, contudo, o mais perigoso: "o olfato é o sentido da imaginação" (Id.); têm no amor efeitos bem conhecidos, porém, aconselha a não ser um sentido muito explorado na infância, período em que a imaginação, ainda pouco explorada pelas paixões, não é muito suscetível de emoções, "e em que não se tem ainda suficiente experiência para prever com um sentido o que nos promete outro" (Id., Ibid., p. 163.); pois, como a imaginação ainda é fraca, isso faz lembrar outra coisa, podendo provocar, inclusive a discórdia entre os sentidos, como um aroma agradável e o mau gosto, ao experimentar. (Id.). Antecipando **Marcel Proust**, que nos descreve a imaginação e a memória obtida da infância a partir do **aroma** de pedaços de bolo "*as madeleines"* mergulhados numa xícara de chá, inspiraram às suas emoções. (PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. V.I. **No caminho de Swann**. Tradução: Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006.). Também, para Rousseau, o **olfato** está intimamente relacionado às emoções, representa a nossa **memória**, pois despertam nossas lembranças, e a nossa própria vida, pois cheiramos continuamente. Podemos até ficar sem ver, ouvir, degustar e sem tocar; mas, o tempo todo nós precisamos respirar para viver. Em nota inicial já se comentou sobre a audição e o paladar.

[653] Ibid., p. 164.

[654] Conforme Salinas, "entre imagem e ideia há uma diferença: as 'imagens não são mais do que pinturas absolutas dos objetos sensíveis', ao passo que as ideias são noções dos objetos, determinadas por relações'." (SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 68.). Ou, como diz Rousseau: "Quando imaginamos, não fazemos mais do que ver, quando concebemos, *comparamos*. Nossas sensações são puramente passivas, ao passo que todas as nossas **percepções** ou **ideias** nascem de um princípio ativo que julga." (**Emílio**, Livro II, op. cit., p. 98.).

> Para exercer uma arte cumpre começar por obter os instrumentos e, para poder empregar utilmente tais instrumentos, é preciso fabricá-los bastante sólidos para que resistam ao uso. Para aprender a pensar é preciso, portanto, exercitar nossos membros, nossos sentidos, nossos órgãos, que são os instrumentos de nossa inteligência.[655]

É dessa maneira que Rousseau começa a nos explicar que "as primeiras faculdades que se formam e se aperfeiçoam em nós são as do sentido."[656] Mesmo sendo faculdades bastante negligenciadas, precisamos **aprender a sentir** e não somente exercitar as forças. Conforme o autor: "Exercer os sentidos não é somente fazer uso deles, é aprender a bem julgar por eles, é aprender, por assim dizer, a sentir; porque nós não sabemos nem apalpar, nem ver, nem ouvir senão da maneira que aprendemos."[657] A necessidade do exercício dos sentidos contribuirá para o aparecimento da **Imaginação**, pois, "o hábito mata a imaginação, e, só os objetos novos a despertam", continua o autor, as coisas que se vê de forma diária, não é mais a imaginação agindo, e sim, a **memória**; "pois é somente sob o fogo da imaginação que as **paixões** se acendem"[658]; e, a necessidade de conhecimento surge. E qual seria a extremidade? Segundo o filósofo, é a distância que pode haver entre um homem e outro homem, pois, "o saber só se faz notar pelas **diferenças**"[659]; pela presença de ***outrem***. E, só a partir desses primeiros sentimentos, provindos das sensações é que são possíveis as coisas serem conhecidas e movimentar a **memória** das ações; que é a nova ordem de funcionamento das coisas, pois, se "são as quimeras que enfeitam os objetos reais"[660]; mas, é preciso ter sentido ou conhecido, para que a imaginação tenha sido ativada e as paixões suscitadas; por que, segundo Salinas, "com o processo de socialização, as paixões intensificadas, (...) conduzirão a novas "luzes", as quais, por sua vez, retroagem sobre as paixões atribuindo-lhes novas qualificações e novas direções, que, novamente darão impulso ao aperfeiçoamento das faculdades intelectuais."[661]

E, como Rousseau afirma que há um tempo para tudo, também, no *Emílio*, assim como no *Segundo Discurso* e no *Ensaio*, inaugura-se outro tempo. Expõe a necessidade do aparecimento das **paixões**, porém, no homem civilizado, pois

[655] Ibid., Livro III, op. cit., p. 121.
[656] Ibid., p. 130.
[657] Id.
[658] Ibid., p. 134.
[659] Ibid., p. 42.
[660] Ibid., p. 164.
[661] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 63.

"nascemos, por assim dizer, em duas vezes: uma para **existirmos**, outra para **vivermos**."[662] O primeiro nascimento refere-se à espécie[663], mas, o que vai nos interessar aqui é o segundo nascimento, segundo tempo prescrito pela natureza, refere-se à vida. Rousseau o chama de **momento da crise**, mesmo sendo um tempo bastante curto, tem influências demoradas, esse tempo é também chamado, de **momento dos sentimentos**, principalmente das **paixões**. Sentimentos estes que Rousseau compara **às intempéries do mar**[664], algo que já vem sinalizando desde o Livro I do *Emílio*. Citando o autor:

> Assim como o mugido do mar precede de longe a tempestade, essa tormenta revolução se anuncia pelo **murmúrio das paixões nascentes**; uma fermentação surda adverte da aproximação do perigo. Uma mudança de humor, exaltações frequentes, uma contínua agitação do espírito, tornam o menino quase indisciplinável. Faz-se surdo à voz que o tornava dócil; é um leão na sua febre; desconhece seu guia, não quer mais ser governado.[665]

É nesse momento que os **olhos**, órgãos da **alma**, que nada diziam até então, encontram uma **linguagem** e uma **expressão**; um ardor nascente os anima, torna-se sensível antes de saber o que sente; mostra-se inquieto sem razão de sê-lo.[666] Jean-

---

[662] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 233.

[663] Quanto à **espécie**, Rousseau nos informa: "Os que encaram a mulher como um homem imperfeito estão sem dúvida errados; mas a analogia exterior está com eles. Até a idade núbil, as crianças dos dois sexos nada tem de aparente que as distinga; mesmo rosto, mesmo porte, mesma tez, mesma voz, tudo é igual; as meninas são crianças, os meninos são crianças; a mesma palavra basta para seres tão diferentes. Os machos, em que se impede o desenvolvimento ulterior do sexo, conservam essa conformidade durante a sua vida; são sempre crianças grandes, e as fêmeas, não perdendo essa mesma conformidade, parecem, por muitos aspectos, nunca ser outra coisa. (Ibid., p. 233.).

[664] A professora Marilena Chauí, ao falar sobre as **paixões** ressalta **a imagem que os antigos** faziam a esse respeito, comparando também, **as intempéries do mar**: "Nós somos seres passionais. Nós temos **paixões**, e, as paixões, como, o amor, o ódio, a cólera, a vingança, a alegria, a tristeza, a generosidade; elas atuam, agem sobre o nosso caráter, a nossa bondade, e, produzem resultados lastimáveis, terríveis, nos colocam desorientados, na vertigem, sem saber o que fazer. **Desvairados**, dilacerados. Agimos simplesmente, de forma desastrosa com esses sentimentos, mas também, passamos a **viver**. Só para citar um exemplo: a imagem que os antigos usavam para mostrar o que eram as **paixões**, os **sentimentos**, agindo sobre o nosso caráter, sobre o nosso temperamento, era a de **um barquinho solto no mar**, e, o barquinho sobe com as ondas, vai para o fundo da água, é arrastado pelos ventos, para a direita e para a esquerda. Fica sem destino, fica **à deriva**. E é por que as **paixões** fazem isso conosco, que é preciso **educação**, do nosso temperamento, do nosso caráter, que é a educação da nossa vontade. A nossa vontade recebendo uma **formação**, nos ajuda a escolher, entre o bem e o mal, entre o vício e a virtude, que estamos destinados por natureza. (CHAUÍ, Marilena. Curso Filosofia livre: Série **Ética**. São Paulo: Cultura-Findação Padre Anchieta, [s/d]). **Rousseau**, no Livro I do *Emílio*, ao falar pela primeira vez, de forma breve, das **paixões** e das inclinações do homem, do que elas podem fazer com os homens, também, de como deve ser a sua **formação**, nos relata, metaforicamente, o seguinte: "Para formar esse homem raro, que devemos fazer? Muito, sem dúvida: impedir que nada seja feito. Quando não se trata senão de ir contra o vento, bordeja-se; mas se o **mar** está agitado e se quer não sair do lugar, cumpre lançar a **âncora**. Toma cuidado, **jovem piloto**, para que o **cabo** não se **perca** ou que tua **âncora** não se **arraste** a fim de que o **barco** não **Derive** antes que o perceba." (**Emílio**, Livro I, op. cit., p. 15.).

[665] Ibid., Livro IV, p. 234.

[666] Id.

Jacques chama atenção para esse momento da crise ou dos sentimentos, dizendo que a **vivacidade** se faz demasiadamente impaciente e sua exaltação se transforma em furor, o pulso acelera e o olhar se intimida, relembra a saga de Ulisses, exaltando a sabedoria deste em não se deixar levar pelo canto das sereias: "Ulisses: os odres que com tanto cuidado fechavas estão abertos; os ventos já se desencadearam; não largues um só momento o leme ou tudo estará perdido."[667]

No **nascimento para a vida**, nada de humano lhe é estranho, pois, se anteriormente os nossos cuidados não passavam de jogos infantis de preparação para as **coisas**; somente agora passarão a ter uma importância real. É o estado das **paixões**, que para o filósofo é o principal **instrumento** de nossa **conservação**, mas é bom que fiquemos atentos, pois, é uma empresa tão vã quanto ridícula querer a destruição. Não se pode acabar com as paixões, isto seria uma contradição divina. Seria como controlar a natureza e reformar a obra de Deus. "Se Deus dissesse ao homem que aniquilasse as paixões que lhe dá, Deus quereria e não quereria; estaria em contradição consigo mesmo"; pois, nos explica o filósofo que, nunca Deus deu tão insensata ordem, o que ele quer que um homem faça não o faz dizer por outro homem; diz ele próprio, escreve-o no fundo do coração do homem.[668]

Assim, Rousseau deixa claro, nesse trecho, que não pretende aniquilar com o nascimento das paixões, como possa parecer. Portanto, a questão é a seguinte: Se é da natureza humana ter paixões, todas as paixões que sentimos em nós e vemos nos outros são naturais? E responde da seguinte forma: "A fonte é natural sem dúvida, mas mil riachos a ela estranhos ampliaram-na; é um grande rio que aumenta sem cessar e no qual encontraríamos com dificuldade algumas gotas das primeiras águas."[669] O autor sinaliza que "amor de si mesmo/piedade" e "amor-próprio" sejam a mesma coisa (como dirá Kant, posteriormente, ao se referir ao conceito de amor-de-si e amor-próprio) ou, pelo menos que o amor-próprio provem do amor-de-si-mesmo, embora, já se encontre degenerado.

Também nos revela que **as paixões naturais** são muito restritas, pois são os instrumentos de nossa liberdade, logo, tendem a **conservar-nos**. As outras paixões seriam as modificações do "amor-de-si-mesmo", que nos destroem e vem de fora, ou

[667] Id.
[668] Ibid., p. 235.
[669] Id.

seja, não é a natureza que nos dá; nós nos apropriamos delas em detrimento dessa natureza.

Dessa forma, pode-se começar a verificar que para o genebrino, **a fonte de nossas paixões**, a origem, a única que nasce com o homem e não o deixa durante a vida, todas as "paixões", a própria piedade, o impulso sexual, derivam do **amor-de-si-mesmo**, que ele assim conceitua no Livro IV do *Emílio*:

> Paixão primitiva, inata, anterior a qualquer outra e da qual todas as outras não são, em certo sentido, senão modificações. Assim, se quisermos, todas são naturais. Mas essas modificações em sua maioria tem causas estranhas sem as quais não ocorreriam nunca.[670]

O amor-de-si-mesmo[671] tem a ver com a **conservação** de si mesmo (conforme explica desde o *Segundo Discurso*), pelo instinto, que busca o que favorece e foge do que o prejudica. É uma paixão primitiva, que, além de ser sempre boa, pois, sempre conforme a ordem, tendo como primeiro e mais importante cuidado atentar para sua própria conservação; contudo, ressalta-se que é indiferente a moralidade, ou seja, ao bem e ao mal, posto que está situada aquém de qualquer tipo de valoração; assim, esse sentimento estará sempre longe de qualquer excludente em relação ao outro, pois, preocupar-se com a sua conservação é menos prejudicial ao outro.

Portanto, é preciso que nos amemos para nos conservarmos. É necessário que nos amemos mais do que tudo; e, em consequência imediata do mesmo sentimento, nós amamos o que nos conserva.[672] O filósofo ilustra essa questão com o fato de Rômulo ter se apegado à loba que o amamentou, que o conservou. Mesmo esse apego de início sendo puramente instintivo e maquinal, pois, o que favorece bem-estar, atrai o homem e o que prejudica o repele. Porém, o que transforma esse instinto em sentimento, o apego em amor, a aversão em ódio é a intenção de nos prejudicar ou de nos ser útil.

> Não nos **apaixonamos** pelos seres insensíveis que seguem tão somente o impulso que lhes damos. Mas aqueles de que esperamos um bem ou um mal pela sua

[670] Id.
[671] Esse conceito aparece inicialmente no *Segundo Discurso*, precisamente na nota XV da edição da *Pléiade*, p. 219-220, referente à *Primeira Parte* da obra; na tradução brasileira, nota (*o*) p. 306-307. Conforme Constança Pissarra, "Rousseau retoma esse conceito da tradição estóica (ver Cícero. *Dos fins dos bens e dos males*, III, 5 e 16)." PISSARRA, Maria Constança P. **Rousseau**. In: **Os filósofos: clássicos da filosofia, v. I de Sócrates a Rousseau**. Org. Rossano Pecoraro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 367.
[672] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 235-236.

> disposição interior, por sua vontade, aqueles que vemos agir livremente a favor ou contra, nos inspiram sentimentos análogos aos que nos demonstram.[673]

A partir dessa conceituação, Rousseau nos esclarece que o primeiro sentimento de uma criança (igualmente ao homem, no primeiro estado de natureza), é de se amar a si mesma; o segundo é de amar aos que dela se aproximam pela assistência e cuidados consigo. No início, não passa de hábito, depois é mais compreensão do que amizade, e, somente mais tarde é que a utilidade é ultrapassada e começa a amar. Portanto, uma criança inclina-se, naturalmente, para a benevolência, a partir do hábito de um sentimento favorável à sua espécie.

E, da mesma forma que explana no *Segundo Discurso* e no *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau enfatiza no *Emílio*: "Mas na medida em que suas relações se estendem, que se ampliam suas necessidades, suas dependências, o sentimento de suas ligações com os outros desperta e provoca o dos deveres e das preferências. Então, a criança torna-se imperiosa, ciumenta, astuciosa, vingativa"[674]; é o "circuito da opinião". Conforme o filósofo:

> O amor a si mesmo, que só a nós diz respeito, satisfaz-se quando nossas necessidades estão satisfeitas; mas o **amor-próprio**, que se compara, nunca está satisfeito e não o poderia estar, por que tal sentimento, em nos preferindo aos outros, exige também que os outros nos prefiram a eles; o que é impossível.[675]

Por isso, as **paixões ternas** e afetuosas nascem do "amor a si mesmo" e as **paixões odientas** e irascíveis nascem do "amor-próprio." Enquanto o amor-de-si é próprio do estado natural, o amor-próprio é um sentimento artificial resultante da vida em sociedade e se manifesta quando passamos a ter muitas necessidades e nos habituamos a compararmo-nos aos outros, e a **opinião** deste se torna muito mais importante. É a constituição de um novo estado, não só para o homem do estado primitivo, como para a criança. Ora, questiona Salinas: "Mas o que é o laço social? Quais são, afinal os fatores responsáveis essencialmente pela fixação do laço social?" Tudo nos leva a crer que é o fascínio pelo outro provocado nos dois estágios, pois, conforme Rousseau, "a força de se verem não podem mais deixar de se verem novamente". E Salinas complementa: "A mônada, capturada numa teia de relações, enreda-se irremediavelmente no círculo com o Outro, círculo 'infernal' e 'paradisíaco'

[673] Ibid., p. 236.
[674] Id.
[675] Ibid., p. 236-237.

ao mesmo tempo."[676] A partir do momento que o ser humano estabelece relações com o outro, isto suscita um desejo insaciável de dominação e prestígio. Se de um lado desperta amor, e precisamente isso faz com que haja uma permanência de frequentação, porém, a "estima pública" passa a ter um preço. "Em uma palavra, esboça-se a 'tirania da opinião'"[677] O problema dessa opinião resultante de uma comparação com o outro é que implica sempre numa preferência por si mesmo. Também é despertado pela fixação das relações sociais, dirige as paixões, seguindo, como a *piedade*, porém, contra ela, uma trajetória de refinamento e intensificação da degeneração das paixões.

No *Segundo Discurso*, Rousseau explica como a **alma** e as **paixões humanas** alteraram-se insensivelmente e mudaram, por assim dizer a sua **natureza**: "por que nossas necessidades e nossos prazeres mudam de objeto com o decorrer dos tempos", simplesmente por que, o homem da natureza desapareceu gradativamente, e, na sociedade só é oferecido "uma reunião de homens artificiais e de paixões factícias que são obra de todas essas relações novas e não tem nenhum fundamento na **natureza.**"[678] E, ao expor, pela última vez as diferenças entre os homens da natureza e os homens policiados, nos diz que diferem tanto no fundo do **coração** quanto nas suas **inclinações**. "Tal com efeito a verdadeira causa de todas essas diferenças": O homem da natureza vive em si mesmo, ou seja, **"o amor-de-si-mesmo"**, enquanto o homem sociável, sempre fora de si – **"o amor-próprio"**, pois, "só sabe viver baseando-se na opinião dos demais e chega ao sentimento de sua própria existência quase que somente pelo julgamento destes"[679], ou seja, tudo se reduz às aparências, de forma artificial. Em uma palavra, Rousseau questiona: "Como, perguntando sempre aos outros o que somos e não ousando jamais interrogarmo-nos a nós mesmos sobre esse assunto, em meio a tanta filosofia, humanidade, polidez e máximas sublimes, só temos um exterior enganador e frívolo, honra sem virtude, razão sem sabedoria e prazer sem felicidade?"[680] Portanto, esse não é o nosso estado natural, simplesmente, por que esse é o espírito da sociedade e a desigualdade que ela engendrou, mudando e alterando as nossas inclinações naturais.

---

[676] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 52.
[677] Id.
[678] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 281.
[679] Id.
[680] Ibid., p. 281-282.

O amor-próprio, nesse aspecto, acaba por desalojar o amor-de-si-mesmo[681]. Conforme Salinas, "ao contrário do que ocorre com o movimento de transporte próprio da *piedade*, no caso do *amor-próprio* eu me comparo com outro e, portanto, transporto-me até ele, mas para dele me distinguir e para suplantá-lo"[682]; pois se encontra diante de uma paixão que é exclusiva do outro. No entanto, Rousseau atenta para o fato de que se é verdade que não podemos viver sempre sós e há uma necessidade imperiosa do outro, consequentemente, não seremos em hipótese alguma sempre bons, e essa dificuldade aumentará necessariamente com o maior número de relações que tivermos. "E é nisso, principalmente, que os perigos da sociedade nos tornam a arte e os cuidados mais indispensáveis para prevenir, no coração humano, a degeneração que nasce de suas novas necessidades."[683] É quando "as exigências da comunicação se tornam mais complexas", observa Salinas, "e a relação com o outro converte-se numa necessidade estrutural, impõe-se o recurso ao artifício, seja sob a forma dos signos instituídos, seja sob a forma da 'arte'."[684]

Portanto, falar do binômio "amor-de-si-mesmo", "amor-próprio" em Rousseau, significa tocar no problema **das relações humanas**, pois, o que o autor nos indica é que enquanto o homem só se conhece pelo seu ser físico, deve estudar-se em suas relações com as **coisas**, mas, a partir do momento que começa a sentir seu ser **moral**, deve estudar principalmente nas suas relações com os **outros**. Justamente nesse ponto que empregará sua vida inteira, pois, depois que o homem tiver sua primeira **paixão** faz com que, sem demora, fermentem muitas outras. A inclinação de um ser por outro é um instinto indeterminável, pois faz parte do movimento da natureza, não há como evitar esse acontecimento. O que não é natural, afirma o genebrino, são as escolhas, as preferências e as afeições pessoais. Quanto ao **amor**[685], é necessário

---

[681] Nos *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques*, o autor define o **amor-próprio** de maneira semelhante: "As paixões primitivas, que tendem todas diretamente à nossa felicidade, não nos tendo a não ser o *amor-de-si* como princípio, são todas amáveis e doces por sua essência: mas, quando desviadas de seu objeto por meio de obstáculos, elas se ocupam mais do obstáculo a fim de afastá-lo do que do objeto para atingi-lo, então elas mudam de natureza e se tornam irascíveis e odiosas e eis como o *amor-de-si*, que é um sentimento bom e absoluto, torna-se *amor-próprio*; isto é, um sentimento relativo pelo qual nos **comparamos**, que demanda preferências, cuja fruição é puramente negativa e que não busca mais se satisfazer para o nosso próprio bem, mas somente para o mal de outrem." (**Diálogos**, Primeiro diálogo, p. 669.).

[682] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 65.

[683] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 237.

[684] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., 49.

[685] Rousseau toma partido do **amor** em detrimento da **razão**, pois, mesmo suas exaltações nos alucinando e, embora não exclua do coração, nem deixe de provocar sentimentos como o ódio, também, pressupõe

conhecimento e tempo. "Só se ama depois de ter julgado, só se prefere depois de ter comparado. Tais julgamentos ocorrem sem que nos apercebamos, mas nem por isso deixam de ser reais."[686] Mas, se não há o germe das paixões morais no coração das crianças, o mesmo não se pode dizer dos corações mais jovens que vivem o momento crítico, pois, "elas nascerão nele, ainda que tudo façamos para evitá-lo."[687]

Ainda no *Emílio*, Jean-Jacques faz uma retomada sintética de tudo o que foi dito sobre a **origem das línguas**, suas modificações e diferenças, tanto no ***Segundo Discurso*** como no ***Ensaio***, pois, assim como ocorre o desenvolvimento da **linguagem**, também, "varia nos indivíduos segundo os temperamentos e nos povos segundo os climas."[688] Porém, por mais que já se conheça as distinções observadas a propósito entre os países quentes e os países frios, e onde os temperamentos mais ardentes se formaram primeiro; "mas é possível nos enganarmos a respeito das causas e muitas vezes atribuirmos ao físico o que cabe imputar ao **moral**; é um dos erros mais frequentes da filosofia de nosso século."[689]

Explica que, na natureza, as instruções são tardias, logo, os sentidos despertam a imaginação, porém, nos homens, as instruções são prematuras, nesse caso, é a imaginação que desperta os sentidos. Isto serve de explicação, de uma forma mais segura e mais geral, pois, a força da juventude e a força do sexo nos homens são sempre mais precoces entre os povos policiados e instruídos por uma "**linguagem expurgada"[690];** do que os efeitos que o clima exerce sobre as transformações.

E questiona: "Quereis por ordem e regra nas paixões nascentes? Ampliai o espaço durante o qual elas se desenvolvem, a fim de que tenham tempo de se ordenarem na medida em que nascem."[691] Mas, é a natureza quem vai ordenar, e tudo que cerca o homem, inflama sua imaginação. Isto somente não ocorreria se o sentimento

---

outros sentimentos estimáveis, sem os quais não se poderia nem sentir. O filósofo reclama o fato de terem feito o "amor" como cego, pondo em oposição à razão. Ora, "fizeram o amor cego porque têm melhores olhos do que nós e veem relações que não podemos perceber." (**Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 237.).

[686] Id.

[687] Ibid., p. 238. Tem-se a impressão que toda a verve de Rousseau em falar do surgimento das **paixões** está em poder ludibriar a **imaginação**, pelo fato de constatar que a ilusão e a paixão podem ser um grande problema a ser enfrentado, ou o contrário, falar do surgimento da **imaginação** e tentar retardar as **paixões**; pois, mesmo sendo inevitáveis, o filósofo, vai constantemente se cercando de meios que possam atrasar o reconhecimento tanto das paixões quanto da imaginação.

[688] Id.

[689] Ibid., p. 238-239.

[690] A **linguagem expurgada** a que Rousseau tanto se refere no *Emílio*, é a de longos discursos a partir dos aparentes "bons costumes", porém, contaminados pelos vícios; pois, há um excesso de pudor e honestidade, é um falso moralismo. "Dar-lhes lições de pudor e de honestidade, é ensinar-lhes que há coisas vergonhosas e desonestas, (...) a verdadeira inocência não tem vergonha de nada." (Ibid., p. 241.).

[691] Ibid., p. 244.

acorrentasse a imaginação e a razão calasse a opinião dos homens; pois, "a fonte de todas as paixões é a sensibilidade, a imaginação determina seu declive."[692] Por isso, é preciso sentir as relações tanto na espécie como no indivíduo. O homem precisa sair de si mesmo e observar o que há ao seu redor, pois, enquanto sua sensibilidade permanecer limitada a si mesmo, não há nenhuma **moralidade** nas suas ações; igualmente ao *Segundo Discurso*, os sentimentos só brotam quando a sensibilidade, primeiramente, é estendida para fora de si mesmo, pois, somente dessa forma é que, "em seguida noções do bem e do mal que o fazem verdadeiramente homem e parte integrante de sua espécie"[693]; são colocadas em prática, por meio dos instrumentos sensíveis para funcionarem na verdadeira marcha da natureza. Conforme Rousseau:

> Pouco a pouco o sangue se inflama, elaboram-se os pensamentos, forma-se o temperamento. O prudente operário que dirige a fábrica tem o cuidado de aperfeiçoar todos os seus instrumentos antes de manuseá-los: uma longa inquietação precede os primeiros desejos, uma longa ignorância os ilude: **deseja-se sem saber o quê**[694]. O sangue fermenta e agita-se: uma superabundância de vida busca exteriorizar-se. Anima-se o olhar e examina os outros seres, começa-se a mostrar interesse pelos outros, a sentir que não é feito para viver só: assim é que o coração se abre para as afeições humanas e torna-se capaz de apego.[695]

Portanto, Rousseau não está recusando as **paixões**, mas sim reivindicando o **reconhecimento das paixões** ternas e afetuosas, nos primeiros sentimentos da piedade e do amor-de-si-mesmo. E isso, só acontece quando o coração se compadece das atribulações dos seus semelhantes.

> É a fraqueza do homem que o torna sociável; são nossas misérias comuns que incitam nossos corações à humanidade: nada lhe deveríamos se não fôssemos homens. Todo apego é sinal de insuficiência: se nenhum de nós tivesse necessidade de outrem, não pensaria em unir-se a ninguém. Assim de nossa própria enfermidade nasce nossa frágil felicidade. Um ser realmente feliz é um ser solitário; [mas] só Deus goza de uma felicidade absoluta, mas quem de nós tem uma ideia disso? Se algum ser imperfeito pudesse bastar-se a si mesmo, de que gozaria segundo nós? Seria só e miserável. Não concebo que quem não precisa de nada possa amar alguma coisa: não concebo que quem não ama nada possa ser feliz.[696]

---

[692] Id.
[693] Ibid., p. 245. Igualmente ao Segundo Discurso, Homem da natureza e com essas noções, Homem "civilizado".
[694] Referência a Montesquieu sobre o verbete **"O Gosto"**. "São esses diferentes prazeres da alma que formam os objetos do gosto, tais como o belo, o bom, o agradável, o ingênuo, o delicado, o terno, o gracioso, ***o não sei o quê***, o nobre, o grandioso, o sublime, o majestoso etc." (MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Ensaio sobre o gosto nas coisas da natureza e da arte**. In: **O Gosto**. Tradução e posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 11.). Texto publicado de forma inacabada, no tomo VII da *Enciclopédia* em 1757, em que o *prazer* será o tema central do verbete.
[695] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 245.
[696] Ibid., p. 246-247.

Jean-Jacques está tentando mostrar que nos apegamos aos outros menos pelos sentimentos de seus prazeres do que pelas suas dores e sofrimentos; sobre isso, Salinas enfatiza que a imaginação, ao menos nos primórdios ela só se põe em ação, "nas suas manifestações mais elementares, como identificação com o Outro enquanto sofrente"[697]; pois, são nessas que conseguimos ver de forma mais clara, a identidade de nossa própria natureza. "Se nossas necessidades comuns nos unem por interesse, nossas misérias comuns nos unem por afeição."[698] Ora, é a **imaginação** agindo em nosso sentimento, pois, "nos põe no lugar de um miserável mais que de um homem feliz"; e, essa condição que nos toca mais profundamente é a doce **piedade**, "porque, colocando-nos no lugar de quem sofre, ainda sentimos o prazer de não sofrermos com ele."[699] O homem precisa sentir-se em seu semelhante, transportar-se para fora, do contrário, não imaginando o que os outros sentem, só conhecerá os seus males; "mas quando o primeiro desenvolvimento dos sentidos acende nele o fogo da imaginação, ele começa a sentir-se em seu semelhante, a comover-se com suas queixas, a sofrer com suas dores."[700]

Retornando ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo também ressalta a piedade como o sentimento que determina a conduta humana e que toca o coração humano, embora, a piedade apareça como um sentimento que depende das luzes e da reflexão. Citando Rousseau:

> As afeições sociais só se desenvolvem em nós com nossas **luzes**. A **piedade**, ainda que natural ao coração do homem, permaneceria eternamente inativa sem a **imaginação que a põe em ação**. Como nos deixamos emocionar pela piedade? – **Transportando-nos para fora de nós mesmos**, identificando-nos com o sofredor. Só sofremos enquanto pensamos que ele sofre; não é em nós, mas nele, que sofremos. Figuremo-nos quanto de conhecimentos adquiridos supõe tal transposição. Como poderia eu imaginar males dos quais não formo ideia alguma? Como poderia sofrer vendo outro sofrer, se nem soubesse que ele sofre? Se ignoro o que existe de comum entre ele e eu? Aquele que nunca **refletiu**, não pode ser clemente, justo, ou piedoso, nem tampouco mau e vingativo. Quem nada imagina não sente mais do que a si mesmo: encontra-se só no meio do gênero humano.[701]

[697] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 60.
[698] **Emílio**, Livro IV, op. cit., p. 247.
[699] Id.
[700] Ibid., p. 248.
[701] **EOL**, Capítulo IX, op. cit., p. 175.

E, de forma semelhante, principalmente, a esse momento de "**transporte**", ocasionado pela *piedade*, Rousseau ratifica no Livro IV do *Emílio*, como uma versão definitiva que outrora expôs no *Ensaio das línguas*. Citando-o:

> Assim nasce a **piedade**, primeiro sentimento relativo que toca o coração humano dentro da ordem da natureza. Para tornar-se sensível e piedoso, é preciso que a criança saiba que existem seres semelhantes a ela que sofrem o que ela sofreu, que sentem as dores que sentiu, e outras de que deve ter ideia como as podendo sentir também. Com efeito, como nos comoveremos até a piedade, senão em nos **transportando** para fora de nós e nos identificando com o animal sofredor, abandonado, por assim dizer, nosso ser para pegar o dele? Nós só sofremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, é nele que sofremos. De modo que ninguém se torna sensível, senão quando sua **imaginação se anima** e começa a transportá-lo para fora de si.[702]

Embora, tenha se observado que, inicialmente, Rousseau elabore uma crítica à **imaginação**, no entanto, afirma que não há como negá-la, pois, além dela "transportar" o homem para fora de si, ela anima, segundo Salinas, o que é mais natural ao homem, a piedade, essa capacidade de compaixão que faz o homem se identificar com o outro.[703] A partir do momento em que as faculdades virtuais são postas em ação, e **acionam** seu poder, isso desperta a função, da mais ativa de todas as faculdades humanas, **a imaginação** que, segundo o filósofo, é a **medida** da própria **Natureza**[704]:

> É a **imaginação** que nos apresenta a medida das possibilidades, no bem como no mal, e que, por conseguinte, excita e alimenta os desejos pela esperança em satisfazê-los. Mas o objeto que parecia, de início, ao alcance da mão, foge mais depressa do que o podemos perseguir: quando imaginamos poder atingi-lo, ele se transforma e se mostra ao longe diante de nós. Não vendo mais o espaço percorrido, não lhe damos nenhum valor; o que resta a percorrer aumenta, estende-se sem cessar. Assim nos esgotamos sem chegar ao fim, e quanto mais ganhamos sobre o gozo, mais a felicidade se afasta de nós.[705]

---

[702] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 249.
[703] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 59.
[704] Rousseau pretende que todo esse desenvolvimento tenha apoio na **Natureza**, o amor-de-si-mesmo, a piedade e a imaginação. Como o exemplo dado no ***Segundo Discurso***, do tirano que se comove ao assistir a uma tragédia: "Tal movimento puro da **natureza**, anterior a qualquer reflexão; tal a força da **piedade natural** que até os costumes mais depravados têm dificuldades em destruir, porquanto se vê todos os dias, em nossos espetáculos, emocionar-se e chorar por causa das infelicidades de um desafortunado, aquele mesmo que, se estivesse no lugar do tirano, agravaria ainda mais os tormentos de seu inimigo, como o sanguinário Sila, tão sensível aos males que não tinha causado, ou aquele Alexandre de Fers, que não ousava assistir à representação de uma tragédia, temendo que o vissem chorar com Andrômaca e Príamo, enquanto ouvia sem emoção os gritos de tantos cidadãos que, por sua ordem, eram degolados cada dia." (**Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 253.).
[705] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 63.

Com o **reconhecimento da imaginação** o filósofo nos faz perceber que, imaginar é uma possibilidade que vai além dos limites naturais do humano, mas também, é transpor as fronteiras de nossa própria individualidade, pois, "o mundo real tem seus limites; o mundo imaginário é infinito"[706], e nos faz alcançar a exterioridade. Segundo Salinas, dessa mesma maneira, a **piedade**, enquanto faculdade inativa do homem, no estado de natureza, funciona como "uma faculdade representadora, ou seja, faculdade de se pôr imaginariamente no lugar do outro, capacidade de 'transcendência', de superação de si (...), transporte e movimento imaginário para fora"[707]; pois, no momento em que o homem sai de si, não é mais igual a si próprio. "Essa capacidade de identificação é a condição indispensável para que se constitua um vínculo efetivo, para além daquele formado com base no mero interesse: para que o homem deixe de girar apenas em torno de si é necessário que ele tenha, nele mesmo, a capacidade de 'sair de si' e sentir como se fora outro."[708] Conforme Salinas, a tranquilidade de sua fase inicial é estremecida pela presença de algo alheio, pois, para o estado natural do homem, isso acaba representando uma não-natureza: uma negatividade provinda da situação do homem ter exercido seu poder de **reflexão**, conforme pode se perceber na explicação de Rousseau, no *Ensaio* das línguas:

> A **reflexão** das ideias comparadas; a pluralidade dessas ideias é que leva à comparação. Quem vê um único objeto não pode fazer comparações. Quem vê somente um pequeno número de objetos e, desde a infância, sempre os mesmos, também não os compara, porque o hábito de vê-los impede a atenção necessária para examiná-los. À medida, porém, que nos impressiona um objeto novo, queremos conhecê-lo e procuramos relações entre ele e os que já conhecemos. Assim aprendemos a conhecer o que está sob nossos olhos e somos levados, pelo que nos é estranho, a examinar aquilo que nos interessa.[709]

E, o mais incrível dessa situação, é que para se **refletir**, é necessário nos transportar para fora, e a via possibilitadora desse movimento é a **imaginação**, pois, faz com que anulemos a igualdade que há em relação a nós mesmos para que se possa

---

[706] Id.
[707] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 61. Segundo observação de Salinas: "tudo depende da 'imaginação', pois este transporte para fora não é e não pode ser real, mas é puramente imaginário. A imaginação, tal como em Kant, é uma faculdade de intermediação; aqui a mediação se dá entre o entendimento ainda em vias de desenvolvimento e a sensibilidade tanto física quanto moral. Graças a ela, assim, nós exerceríamos a nossa capacidade de comparação, de transporte de um objeto sobre o outro, aplicando esta capacidade sobre os distintos objetos ou sobre os distintos indivíduos, que, 'sentimos' através da nossa sensibilidade 'física', dos nossos sentidos ou da nossa 'sensibilidade 'física', dos nossos sentidos ou da nossa 'sensibilidade' moral, da nossa piedade. Observe-se que, tanto no caso da comparação intelectual quanto no caso da piedade, há também um 'transporte'. É esse 'transporte', assim, a obra própria e específica da 'imaginação'." (Id.).
[708] Ibid., p. 62.
[709] **EOL**, Capítulo IX, op. cit., p. 175.

encontrar algo diferente do que já se conhece, um "não-eu", gerando assim, um ponto de **comparação**. Conforme Salinas, "perceber as diferenças entre os existentes e dentre eles destacar um outro indivíduo que a mim se 'assemelha' supõe, como é obvio, algum exercício de reflexão, de comparação que transporta e justapõe, que distingue e compõe"; portanto, esse despertar, e, ao mesmo tempo evoluir da imaginação e das faculdades intelectuais, fruto da **liberdade**, promovem "a passagem para a vida em sociedade e a concomitante aquisição da **linguagem**."[710] Ora, no *Segundo Discurso*, Jean-Jacques deixa bem claro que o homem no estado de natureza primitivo, está completamente só, "apenas consigo mesmo", não possui nenhum ponto de comparação, há uma falta de comunicação, ou seja, esse homem não tem a capacidade de refletir por que não percebe o outro. Não há "nenhuma **cadeia** de dependência entre eles", e caso haja por alguns instantes, "seus **grilhões** se quebram e nunca mais será visto em toda a sua vida"[711]; Assim, "é a razão que engendra o amor-próprio e a reflexão o fortifica; faz o homem voltar-se sobre si."[712] Citando-o:

> Todos os nossos conhecimentos que exigem **reflexão**, todos aqueles que só se adquirem pelo encadeamento de **ideias** e que só se aperfeiçoam sucessivamente, parecem estar completamente fora do alcance do homem selvagem, por **falta de comunicação** com seus semelhantes, isto é, por falta do instrumento que serve a essa comunicação e das necessidades que a tornam imprescindível. Seu saber e sua indústria limitam-se a saltar, correr, lutar, lançar uma pedra, escalar uma árvore.[713]

Ademais, o homem selvagem, está "sempre todo inteiro consigo mesmo"; Jacques Derrida[714] também observa que, a capacidade de **reflexão**, aparentemente, "fora do alcance do homem selvagem", somente está aguardando as faculdades acionarem o poder virtual, conforme dito acima. Esse poder virtual é atualizado pela **imaginação** que retira o mesmo homem de seu estado natural e provoca a **mudança**. "Ora, a imaginação é simultaneamente a condição da perfectibilidade – ela é a liberdade – e aquilo sem o que a piedade não despertaria e não se exerceria na ordem humana. Ela ativa e excita um poder virtual.[715] Assim, a faculdade de julgar, ou seja, de refletir, surge da distinção que há entre duas coisas (da capacidade "inata" de estabelecer comparações); só então é que as semelhanças são estabelecidas. Assim, se encontra nas comparações, os "objetos

---

[710] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 58.
[711] **Segundo Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 258.
[712] Ibid., p. 254.
[713] Nota (*f*) do **Segundo Discurso**, op. cit., p. 288.-289.
[714] DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 223.
[715] Id.

propícios sobre os quais se exerce o juízo, através da **linguagem em formação**, conduzindo-nos a formação das primeiras 'ideias'." Mesmo a razão, ainda se encontrando em primeiro estágio, "será a faculdade por excelência da apreensão da Ordem. Conhecer será estabelecer relações ou comparações, será análise e síntese, estabelecimento de identidades e diferenças." Salinas presume que quando a razão for desenvolvida plenamente, nada mais será do que "a explicitação da capacidade de comparação e ordem da medida."[716]; gerando uma grande dissociação, "uma fratura no interior do próprio organismo, uma possível falta de sintonia entre, de um lado, o 'coração' e os 'sentimentos' e, de outro, 'a razão'."[717] Portanto, a partir do momento que o homem se coloca no lugar dos outros indivíduos de sua espécie, toma consciência de sua identidade em relação aos outros. Enfatizando-se que, esse contato com o outro, que provoca a diferença, ao mesmo tempo, gera também a semelhança, observa Derrida, "quanto mais nos identificamos com o outro, melhor sentimos seu sofrimento como seu: o nosso é o do outro."[718] E, na tentativa de sintetizar a mudança ocorrida entre os homens, Rousseau nos diz o seguinte na *Carta a Beaumont*:

> Quando, por um desenvolvimento cujo progresso mostrei, os homens começam a lançar os **olhos** sobre seus semelhantes, eles começam também a ver **suas relações** e as **relações das coisas**, a adquirir ideias de conveniência, de justiça e de ordem; o belo moral começa a se lhes tornar sensível e a consciência age. Então eles têm ***virtudes*** e se têm também ***vícios*** é porque seus interesses se cruzam e suas ambições despertam à medida que suas luzes se estendem.[719]

Nesse sentido, Starobinski nos alerta que, "nenhum **olhar** pode ser indiferente ao **olhar** do outro", pois, "o oculto fascina", afinal, ainda é o que falta ser conhecido; logo, nos adverte Adauto Novaes, o olhar a que Starobinski e Rousseau se referem, não é o de mais uma faculdade sensorial preocupada simplesmente com a recolha das imagens que nos cercam, mas, é o do **estabelecimento das relações**, pois, é por meio desse olhar que, nas palavras do autor, tanto Rousseau como Starobinski espreitam "o consentimento, o desejo, a recusa, a ameaça, a opacidade, a mentira, a hipocrisia, o real e o ilusório, o ser e a aparência, a luz e a sombra, enfim, a transparência e o obstáculo."[720] Assim, não é por acaso que Rousseau questiona:

---

[716] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 68.
[717] Ibid., p. 69.
[718] DERRIDA, J. **Gramatologia**, op. cit., p. 231.
[719] **Carta a Beaumont**, op. cit., p. 49.
[720] NOVAES, Adauto. **Comentários à margem sobre a obra**: **Jean-Jacques *Rousseau: a transparência e o obstáculo***, de Jean Starobinski. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

> Concebeis alguma felicidade possível para algum ser, fora de sua constituição? E não será tirar o homem de sua constituição querer isentá-lo de todos os males de sua espécie? Sim, sustento-o: para sentir os grandes bens é preciso que conheça os pequenos males.[721]

O filósofo esclarece que a felicidade, inicialmente, até pode estar na relação consigo próprio, ao questionar no *Discurso sobre as ciências e as artes* o seguinte: "De que serve procurar nossa felicidade na opinião de **outrem**, se podemos encontrá-la em nós mesmos?"[722] Isso é bem nítido, mas logo em seguida reconhece a felicidade nas **relações** com os outros. Dizendo de outra maneira, uma pessoa não pode ser feliz se está em conflito com ela mesma, tampouco pode ser feliz por muito na solidão. Tudo isso até se faz possível apenas por um tempo curto. Ademais, mesmo sendo os outros que nos dão os maiores males e sofrimentos, as rupturas, os problemas, os engodos e humilhações, são os outros que nos dão os maiores gostos e a maior felicidade; daí o fato do autor ter afirmado que, "a felicidade não passa, de um estado negativo".

O estabelecimento das relações nos possibilita as **paixões**, essa, por sua vez ocasiona as necessidades de se encontrar expressões para os nossos sentimentos, e, a **linguagem** é esse meio, pois, as palavras são capazes de exprimir coisas que não vemos, todavia, sentimos. Mas, o sentido de uma expressão somente é apreendido por meio das paixões que suscitam; o **reconhecimento do outro** também implica no reconhecimento das paixões que o outro possui. É dessa maneira que a possibilidade de nos colocarmos no lugar do outro ou o contrário, é a única forma de fazer com que sintam o mesmo que nós. Por isso, a natureza da linguagem é **poética** e a comunicação das paixões está em seu caráter eminentemente humano, pois, quando as expressões de cada um atingem o outro, "anunciam um ser semelhante a vós"; os órgãos dos sentidos ou "órgãos da alma", como Rousseau prefere chamar nesse momento do *Ensaio*, "dizem que não estais só", ao escutar o cântico das paixões, pois, "os pássaros trinam, somente o homem canta. E não se pode ouvir canto ou sinfonia sem se dizer imediatamente: 'um outro ser sensível está aqui'."[723] Assim, as expressões proporcionaram às primeiras línguas que fossem cantadas de forma tão apaixonada quanto os sentimentos que as provocaram. Ao nascer, a linguagem era figurada e, somente se falou por meio da poesia.[724]. "Segundo

[721] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 71.
[722] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 336.
[723] **EOL**, Capítulo XVI, op. cit., p. 194.
[724] Ibid., Capítulo III, p. 165.

Estrabão, outrora dizer e cantar eram o mesmo, o que mostra, acrescenta ele, que a poesia é a fonte da eloquência."[725]

[725] Ibid., Capítulo XII, p. 187.

2.2. *POÉTICA* TRIBUNÍCIA NO *SILÊNCIO DAS PAIXÕES*: O CARÁTER INSURGENTE DAS OBRAS DE ROUSSEAU NO ILUMINISMO

Somos enganados pelas aparências.
(Horácio)

Bárbaro aqui sou eu, que não sou compreendido por ele.
(Ovídio)

Não devemos dissimular um sentimento, que não é possível ocultar em sombras; confessemo-lo abertamente. Todos nos deixamos arrastar pelo amor do encômio e, quanto melhores somos, tanto mais nos atrai a glória. Os próprios filósofos que recomendam o desprezo da glória, nesses mesmos livros inscrevem o seu nome; no mesmo ato em que desdenham o elogio e a nomeada, querem ver o seu nome celebrado e repetido.
(Cícero)

Salinas Fortes considera Rousseau "um verdadeiro desmancha-prazeres da festa dos iluministas"[726], pois, o mesmo denunciava em todas as suas obras as falhas e os desvios que descaracterizavam o iluminismo, porém, mesmo contrastando com os filósofos de sua época, não se pode negar que se considerava um apaixonado pelo movimento. Dessa forma, já se percebe de imediato uma grande contradição: Rousseau era "iluminista, iluminado ou iluminador?"[727] Segundo Salinas, dificilmente vai se conseguir dizer isso com exatidão, em se tratando da figura camaleônica de Jean-Jacques Rousseau, que escapa de uma classificação de forma concreta. Desde sua vasta obra, com mil meandros, até os seus posicionamentos íntimos e públicos. Mas, o que se pode dizer corretamente é que Rousseau é um filósofo cristão. Conforme Salinas, *'um cristão sincero'*; um homem que acreditava sinceramente nos ensinamentos do Evangelho. E isso já seria um dos grandes problemas a enfrentar, principalmente, nesse contexto, conforme Paul Hazard, 'na crença desse período', pois, "toda aberração veio daquilo em que se acreditou cegamente, em vez de se proceder em cada circunstância através de um exame racional."[728] Ao que tudo demonstra, o genebrino não 'conseguia

[726] SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **O Iluminismo e os Reis Filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 72.
[727] Id.
[728] HAZARD, Paul. ***La Penseé Européenne au XVIII Sècle – De Montesquieu à Lessing***. Paris: Fayard, 1963. p. 38.

acompanhar seus confrades da *Enciclopédia*, pelo materialismo, pelo ateísmo', por suas convicções defendidas, daí, a dificuldade em conciliar o iluminismo com o fato de ser cristão sincero, e, nessa mesma dificuldade, seus contemporâneos de o acompanharem. Consequentemente, o rompimento era inevitável, embora, conservasse "longínquos laços e acreditando na sua Razão histórica."[729]

Portanto, Rousseau não era contra o Iluminismo em sua verdadeira essência, mas sim, contra seus contemporâneos, por terem, lamentavelmente, desviado o espírito do movimento do seu real sentido. Observa-se que o autor não se coloca contra a razão ou contra a cultura, em si mesma. Sua crítica é direcionada ao desligamento que há, tanto na razão como em alguns produtos culturais, no que diz respeito à interiorização do homem, pois essa interiorização seria o caminho – o guia mais viável –, segundo Rousseau, para que houvesse uma mudança radical do quadro social e cultural, com tantas injustiças sociais e políticas. Roberto Derathé[730] destaca, no entanto, que tudo parece como oposição a essa noção de uma razão triunfante, da forma como ela é pensada para o século XVIII. Ratifica também que o pensador não era contra a razão; apenas não concebe um racionalismo desprovido dos sentimentos. Rousseau permaneceu decididamente racionalista[731] e unicamente condena o mau uso da razão, pois, o bom uso e o desenvolvimento da razão humana não toleraria dissociar-se do ditame da consciência, que não se manifesta pela mera enunciação de regras morais ou preceitos, mas também, constitui uma contemplação. Nesse sentido, é evidente que Jean-Jacques estava muito mais próximo de Kant, pois, ao dizer que a contemplação proporciona que o homem participe de 'um outro mundo', o genebrino, já está se referindo à 'imaginação' como a forma pelo qual o homem contempla esse novo universo. Assim, o ditame da consciência é que deve servir para dominar essa imaginação. Sob o domínio do ditame seria possível estabelecer princípios cujas consequências racionais permitirão situar-nos no mundo, afinal, para Rousseau, 'o homem tem sua situação assinalada na melhor ordem das coisas, trata-se apenas de encontrar esse lugar e de não deturpar essa ordem'. Exatamente por essa via, Derathé considera que "Rousseau jamais acreditou que alguém não pudesse fazer uso de sua própria razão." Bem ao contrário, "ele queria nos ensinar a usá-la bem"; pois, "Rousseau é um racionalista consciente dos limites da razão."[732]

Assim, diante de conflitos suscitados, como o de ser um iluminista e ter passado uma boa parte de sua vida tecendo críticas à confraria dos iluministas,

[729] SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **O Iluminismo e os Reis Filósofos**, op. cit., p. 73.
[730] DERATHÉ, R. **Le Rationalisme de Rousseau**. Paris: PUF, 1948. p. 167-180.
[731] Id.
[732] Ibid., p. 169-176, passim.

Rousseau muitas vezes foi considerado "homem estranho", cujas atitudes emocionais evoluíram para uma mania de perseguição[733]. Entretanto, foi realmente durante certa fase, perseguido e condenado, não só o autor, como também os livros, proscritos; sendo 'considerado um homem perigoso e subversivo', objeto de hostilidades tanto das autoridades como dos seus ex-amigos enciclopedistas. Mas o que levaria a essa adjetivação?

Talvez, esse duplo efeito de suas ações, o fato de participar de um movimento como o Iluminismo – que mesmo sendo uma corrente milenar da história da filosofia, pois, vem desde a antiguidade a ilustração[734], é esse momento preciso europeu do século XVIII em que há um otimismo exacerbado dos poderes da razão e do progresso –, mas também, o fato de ser contrário a alguns posicionamentos dos seus contemporâneos, e isso pode ser constatado no *caráter insurgente de seus escritos*, que acabaram, em muitos momentos, considerados como resultando da "ambiguidade" de seu pensamento – moralista, teórico social e político, pedagogo, romancista, memorialista etc. Rousseau foi antes de tudo um precursor do Estado democrático moderno; mas foi também, um **crítico veemente da sociedade** tal qual é organizada. Tecendo uma crítica da **razão** clássica, ele acaba criticando o seu tempo à luz de princípios universais, como a igualdade natural e a liberdade do homem, que são

[733] Ressalta-se que muitos estudiosos em Rousseau insistem na ideia de uma "pseudo perseguição" que ele sofrera, mas tem-se de ter certo cuidado no exagero, pois, de fato, algumas obras foram condenadas, também é verdade a decretação de sua prisão (em 9 de julho de 1762). Mas, nessa fase de condenações de perseguições, observam-se alguns cenários que aos poucos vão tomando forma e contam dessas situações e também do íntimo de Jean-Jacques. O autor narra nas *Confissões* que a obra *O Emílio* foi rasgada e queimada na escada do Palácio da Justiça de Paris, além de ser dito, naquela circunstância, que não era suficiente queimar o livro, mas também era preciso queimar o autor. Em Genebra acontecia a mesma coisa, depois Berna e também Neuchâtel. "Pareceu a Rousseau que o universo inteiro se ligara contra ele..." Passou, nesse período, a percorrer vários lugares, não tinha paradeiro, fosse pela **realidade** ou por sua **imaginação**, teve que passar uma boa parte de sua vida fugindo. Terminava suas cartas sempre pela mesma frase: '*Eu sou inocente.'* (FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 112-113.).

[734] Paulo Rouanet destaca que uma das bandeiras mais alta do movimento iluminista foi a da **razão**, nesse sentido, observa alguns filósofos, como Nietzsche, que inscreveu tanto Petrarca como Erasmo na linhagem dos iluministas; também, Adorno e Horkheimer que veem a *Aufklãrung*, como uma corrente que começou desde o início da história do homem, com Ulisses, quando a astúcia humana pela primeira vez se voltou contra o mito, e continua com o positivismo, que consagra o retorno do mito; além do historiador, Peter Gay que considera o enciclopedismo do século XVIII apenas como uma segunda fase de um processo iniciado na Antiguidade clássica. Dessa forma, o autor propõe o uso de Iluminismo para designar uma tendência intelectual, de ideias que combatem o mito e o poder, utilizando argumentos racionais. Embora a definição possa parecer grosseira, mas, o autor explica que "o movimento intelectual que floresceu no século XVIII, com uma enorme crença no progresso e otimismo racional, pode ser denominado a **Ilustração**, [sendo] uma importantíssima realização histórica do Iluminismo – talvez a mais importante, mas não a primeira, e certamente não a última. Antes da Ilustração, houve autores iluministas, como Luciano, Lucrécio e Erasmo; depois dela, autores igualmente iluministas, como Marx, Freud e Adorno." (ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 300-303; 26-28.).

princípios muito positivos e afirmativos. Mas, seus contemporâneos iluministas, perceberam, em seus posicionamentos escritos e, nas suas atitudes, as marcas de um "cinismo" e imediatamente chamaram Rousseau de um novo Diógenes.

No entanto, essa nomeação tinha um significado aviltante. Nesse sentindo, Heinrich Niehues-Pröbsting, num importante trabalho acerca da recepção moderna do "C**inismo** e da figura de **Diógenes**"[735] no Iluminismo, chama atenção para alguns pontos bastante paradoxais e interessantes, dessa controversa assimilação – como, 'a comparação do representante do Iluminismo com Diógenes, o uso pelo Iluminismo do nome Diógenes como um insulto contra os tolos e os renegados do Iluminismo e, a difamação dos representantes do Iluminismo como cínico pelo Contra-Iluminismo' –, que vale a pena ser destacada; pois, ao observar um dos grandes precursores do iluminismo, Pierre Bayle (1647-1706), ao abrir o artigo "Diógenes" em seu *Dictionnaire historique et critique*, não deixa de ocasionar uma desconcertante reflexão na relação entre o Iluminismo e o cinismo, principalmente, sobre o otimismo da razão, que era uma grande crença desse movimento: "Diógenes, o cínico, foi um desses seres humanos extraordinários que se permitem excessos em tudo o que fazem – mesmo em questões de razão – e que confirmam o princípio de que não há grande mente cujo caráter esteja livre de toda loucura."[736]

Dentre os vários pontos, que Heinrich Niehues-Pröbsting assinala dessa relevante avaliação realizada por Bayle, destaca um, bastante aceito, de que Diógenes é um representante da **razão**, considerada a autoridade mais elevada e decisiva pelo

---

[735] O **Cinismo** foi uma corrente filosófica fundada por um discípulo de Sócrates, chamado **Antístenes** (444-365 a. C.), com seus discípulos, debatia, além da filosofia, as obras homéricas. Nenhuma de suas obras sobreviveu, e de sua produção restaram apenas fragmentos. Mas, o maior nome foi **Diógenes de Sínope** (413-327 a.C.), considerado como o grande representante dessa escola, pregando, essencialmente, o desapego aos bens materiais e externos. Daí a sua fama, em parte por causa de seu comportamento escandaloso, e, por muitas lendas como as de que vivia a perambular pelas ruas, na mais completa miséria, rejeitando comodidades de seu tempo, pois, esses benefícios aumentariam a dependência de que o homem deveria se libertar. Foi o exemplo vivo que perpetuou a indiferença cínica perante o mundo. Desprezava a opinião pública e parece ter vivido em um barril. Sendo ele conhecido como o filósofo que vivia como um cão. Provavelmente, Diógenes foi o mais lendário dos filósofos. São inúmeras as histórias que se contavam sobre ele já na Antiguidade, como também, a famosa história de que ele saía em plena luz do dia com uma lanterna acesa procurando por homens verdadeiros (ou seja, homens autossuficientes e virtuosos). O outro seguidor dessa corrente, muitas vezes confundido com seu mestre, foi **Diógenes Laércio**, historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos. A sua maior obra é *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, composta por dez livros, que contêm relevantes fontes de informações sobre o desenvolvimento da filosofia grega. Seu objetivo foi realizar um trabalho de fácil compreensão e de divulgação para levar ao conhecimento do grande público as diversas escolas filosóficas gregas. (Niehues-Pröbsting, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diógenes no Iluminismo**. In: **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. Marie-Odile Goulet-Cazé e R. Bracht Branham (orgs.). Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 359-395.).

[736] BAYLE, Pierre. ***Dictionnaire Historique et Critique***, p.2310. (disponível em http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/BAYLE/index.htm).

Iluminismo. Ora, isso fornece a base para a empatia dos filósofos iluministas pelo cínico e faz dele uma figura efetiva para identificar os ideais e motivos iluministas. Ideais que o Iluminismo associava ao cinismo, como, por exemplo, a liberdade de preconceitos e a crítica aberta a autoridades seculares e religiosas etc.[737] No entanto, essa mesma frase desconcertava-os a respeito da figura de Diógenes e do cinismo, quanto a **loucura**, pois, não é simplesmente um momento incerto, mas uma consequência da própria razão, ou seja, a consequência dos excessos da razão. Daí um grande problema constatado pelo Iluminismo, pois no Cinismo, o Iluminismo descobre o perigo da razão ser pervertida, da razão tornar-se irracionalidade e insânia, da razão ser frustrada por causa de suas expectativas por demais exaltadas. O Iluminismo toma consciência dessa ameaça para si mesmo por meio de sua própria afinidade com o cinismo. A reflexão sobre o cinismo proporciona uma pitada necessária de auto-reconhecimento e autocrítica. Consequentemente, o fracasso do Iluminismo – ou de uma parte dele – leva ao cinismo no sentido moderno da palavra. 'O cinismo é a falsa consciência iluminada'.[738]

Dessa forma, "Diógenes", representa não só a razão, mas também o seu oposto, o outro da razão, a loucura. "Isso faz que ele, ou antes, seus acólitos tornem-se o alvo do sarcasmo iluminista e transformem a palavra 'cínico' num termo ofensivo que os filósofos iluministas aplicam ao estranho dentro de suas próprias fileiras, **Rousseau**."[739] Portanto, se o iluminismo se espelha nessa vertente ou segue esses

[737] Ibid., p. 362. O autor sinaliza que há um problema quanto a recepção do cinismo na modernidade no que se refere às fontes. Não quanto a forma fragmentária em que os textos foram encontrados, mas, quanto à forma literária, pois o cinismo não produziu teorias. "O material sobre o cinismo transmitido da Antiguidade – em particular por Diógenes Laércio – apresenta basicamente um caráter aforístico e anedótico-biográfico. A anedota e o apotegma são os meios de transmissão mais importantes da tradição cínica, e são as formas literárias mais adequadas para o cinismo e sua representação." (Ibid., p. 359.). Em parte isso se deve a obra *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio. Pierre Bayle e seus sucessores, questionaram a transmissão do cinismo com base em anedotas e apotegmas, reduzindo o conjunto anedótico-biográfico a um número cada vez menor do que se acreditava ser verdadeiro. (Ibid., p. 360.). O autor ressalta que, embora sejam encontrados documentos evidentes da recepção do cinismo na história da filosofia, isto nem sempre foi o mais interessante; pois, "as evidências podem ser encontradas antes na imitação consciente de gestos cínicos particulares, no reconhecimento de máximas e atitudes cínicas, na relação literária com motivos cínicos e com a figura do cínico, no uso dessa figura como projeção e identificação e de muitas outras formas." (ibid., p. 361.). Tais referências acabam sendo encontradas menos em textos filosóficos do que em textos literário-filosóficos ou puramente literário. Como as características de "misantropia, sátira, exclusão social, individualismo extremo, crítica da cultura e a defesa das condições naturais livres de civilização." (id.). Além da crítica mais dura dos cínicos, que ataca os ricos e os ociosos da sociedade.

[738] Ibid., p. 363.

[739] Ibid., p. 362. Ressalta-se que há um potencial retórico e uma virulência polêmica que podem ser encontradas tanto na fugura do cínico quanto no conceito de cinismo, no início do seu conceito moderno, daí a importância do papel que a figura de Diógenes e o cinismo desempenharam na autodefinição dos filósofos do Iluminismo enquanto filósofos, nas discussões entre eles e na resistência a eles e ao

caminhos, isto não é mais acolhido e percebido como um ideal ou algo de sucesso, "mas também como falho e falhado."[740] Assim, não é por acaso que os *philosophes* sugeriram "a transição de Diógenes para Rousseau especialmente porque Rousseau parecia seguir os passos do cínico em sua crítica cultural e na idealização da natureza intocada no *Primeiro* e no *Segundo Discurso*."[741] Segundo Forschner, 'na verdade, em seu *Primeiro Discurso*, Rousseau dá continuidade a uma tradição associada a nomes como o cínico Diógenes, Sócrates, Jesus, Sêneca ou até mesmo São Francisco de Assis'.[742] Embora, essa forma revivida, quanto a crítica cínica da cultura e da civilização, fosse observada, mas em nenhum momento foi admitida por Rousseau, como poderá se perceber.

Em 9 de julho de 1750, a Academia de Dijon anunciava que estava outorgando o primeiro prêmio de cem *écus* e, uma medalha de ouro, especialmente cunhada para o autor do *ensaio* que trazia a citação de Horácio da obra ***Arte Poética***: *Decipimur specie recti*[743]. Decorridos alguns dias, o *Mercúrio da França*, que, na época, era a mais importante publicação literária, enviara um representante à Rua Grenelle-Saint Honoré com o objetivo de entrevistar Jean-Jacques Rousseau e solicitar sua colaboração.[744] O genebrino se tornou uma celebridade, claro que ainda levou algum tempo para que sua recente fama se estendesse para além de Paris, contudo, naquele instante, ficou demonstrado que Rousseau sabia escrever. Por toda parte, em Paris, as pessoas estavam lendo, discutindo, criticando, aprovando, mas também, **desaprovando** o seu *Discurso sobre as ciências e as Artes*[745].

Iluminismo. Assim, a história da recepção do cinismo oferece um entendimento vital do estilo polêmico do Iluminismo, assim como do Contra-Iluminismo. (ibid., p. 363.). Lembrando, que "o uso de Diógenes como uma persona na sátira que cultiva a tendência satírica do cinismo clássico é comum e difundido no século XVIII". (Ibid., p. 365.).

[740] Ibid., p. 363.

[741] Ibid., p. 369.

[742] M. Forschner. Rousseau. Friburgo, 1977, p. 7. Citado por Niehues-Pröbsting, Heinrich. Ibid., p. 369.

[743] Essa epígrafe pode ser traduzida como: "Somos enganados pelas aparências", ou, "Nós somos enganados pelas aparências do que é bom", ou, ao pé da letra "lobos em pele de cordeiro". (HORÁCIO. **Arte poética**. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005. p. 53-68.). A epígrafe de Horácio aparece para concorrer ao prêmio, ou seja, antes do *Discurso* ser publicado, a epígrafe do Ovídio "Bárbaro aqui sou eu, que não sou compreendido por eles", só aparece após premiação, no momento da publicação, também, é a mesma epígrafe que Rousseau utiliza como abertura dos *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques*.

[744] Nessa ocasião, Diderot, havia ficado encarregado de encontrar um editor que imprimisse o *ensaio* premiado de seu amigo. O impressor foi Pissot, que, segundo Jean-Jacques, Diderot conseguiu que o mesmo imprimisse à sua própria custa, pois, todos os outros impressores queriam ser pagos e ninguém poderia ter a certeza de que seriam vendidos mais do que uma dúzia dos exemplares. Porém, não se tardou em exclamar ao genebrino: *Toda Paris está assombrada!* As pessoas estavam fazendo de tudo para obter um exemplar do seu *ensaio*. Rousseau estava famoso! (**Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 315-363.).

[745] Segundo Rousseau, esse texto é concebido através de um sonho. Quando leu a proposta da academia, narra que, de súbito, foi como se ele se tornasse um outro homem, a luz inundava-lhe subitamente seu

Desde então, é demarcado um conflito intelectual inaugurado no seu *Primeiro Discurso*, onde coloca em dúvida a certeza dos benefícios morais desse "progresso". Assim, é com sua resposta **negativa**[746] à Academia de Dijon (1749) que, a vida literária de Rousseau começa oficialmente, a partir da proposta publicada no famoso jornal. Com a premiação desse discurso, suas teses, que são bastante paradoxais, provocam, desde o início, uma intensa polêmica. É notória a tese hostil que levanta ao culto do progresso, inclusive, temática que perpassa por suas obras de forma contínua. E tornando-se, logo de entrada, em palavras do Salinas, uma "figura destoante" no chamado mundo da República das Letras, pois, "ao ideário defendido pela maioria dos filósofos do século XVIII à exaltação do progresso das ciências e às artes" e a crença de que a difusão do saber viria pôr fim às superstições, aos preconceitos, à ignorância, à

---

espírito, aturdindo-o. O universo abriu diante dele. Seu coração começou a pulsar forte; a respiração tornou-se irregular. Incapaz de manter-se em pé, acabou por sentar-se ao pé de uma das árvores que margeavam a estrada. Teve a impressão de que ia perder os sentidos, mas, ao mesmo tempo, sentiu que jamais em sua vida pensara de modo mais claro. Viu a tessitura de ambição, avareza, orgulho, inveja, ódio, desconfiança, que une e separa o homem numa intricada trama. Viu todas as causas necessárias que ligam um acontecimento a outro e que explicam porque as coisas são como são. Mais tarde ele diria que se tivesse podido escrever uma fração de todas as ideias que o ocorreram naquele momento de **iluminação**, teria modificado, mediante argumentos ao mesmo tempo brilhantes e irrefutáveis, o mundo todo. (FAÇANHA, Luciano. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 47.). Ao voltar a si daquele **transe**, verificou que havia, com efeito, estado ocupado durante o tempo em que estivera inconsciente: "No momento dessa leitura vi um outro universo e tornei-me um outro homem; (...) (**Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 317.) Ressalta-se que, o *Primeiro Discurso* é o **passaporte** com o qual o 'espartano cidadão de Genebra' ingressa na corrompida República das Letras, se fazendo veículo da censura dirigida contra as ciências e as artes. (FAÇANHA, Luciano. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 47.).

[746] **Sobre a negatividade da resposta**: Mais tarde, Jean-François Marmontel (1723- 1799) – historiador e escritor francês, colaborador da *Enciclopédia* e diretor durante algum tempo do *Mercúrio da França* –, e outros, diriam que foi devido a uma sugestão de Diderot (no período, encontrava-se numa espécie de semi-liberdade no pavilhão de Vincennes), que Rousseau adotara o lado **negativo** do argumento. A tese é a de que Diderot teria dito que se há apenas um lado a tomar, esse lado seria o de que todo mundo tomaria. O lado em que Rousseau teria a concorrência; pois, nesse lado, um homem dirá precisamente o mesmo que o seguinte. Portanto, Rousseau deveria tomar o lado contrário. O lado impopular. O lado diferente. Dessa forma, ficando sozinho, e, tendo toda a atenção merecida, venceria o concurso da proposta. Contudo, Rousseau sempre **negou** essa declaração. Assunto este que já correu muita tinta erudita. Nas *Confissões*, o próprio Rousseau, onde nada diz acerca de uma sugestão em seu procedimento à resposta, por parte de Diderot, porém afirma o seguinte: "Todos os meus infortúnios subsequentes foram por culpa dele." O certo é que nem Diderot nem Rousseau nunca admitiram essa tese. O genebrino apenas confessa o seguinte: "O que recordo bem nessa ocasião foi que, ao chegar a Vincennes, estava numa agitação que chegava ao delírio. Diderot o percebeu, eu lhe disse o motivo, e li-lhe a prosopopeia de *Fabricius*, escrita a lápis num carvalho. Ele me exortou a dar saída às minhas ideias e a concorrer ao prêmio. Fi-lo, e desde esse instante perdi-me. Todo o resto de minha vida e minhas desgraças foram o efeito inevitável desse momento de desvario. Com a mais inconcebível rapidez meus sentimentos acenderam ao tom das minhas ideias. Todas as minhas pequenas paixões foram sufocadas pelo entusiasmo da verdade, da liberdade, da virtude. (...) Trabalhei nesse discurso dum modo bem singular, e que empreguei também em quase todas as minhas outras obras. Consagrei-lhe as insônias das minhas noites. Meditava na cama, de olhos fechados e virava e revirava os períodos na cabeça com um sacrifício incrível; depois, quando conseguia ficar satisfeito com eles, depunha-os na memória até que os pudesse gravar no papel. (**Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 317.). Portanto, sobre isso, acredita-se que incidentalmente, Diderot realmente tenha encorajado Rousseau a concorrer, mas não de ter feito Rousseau mudar de forma súbita e completamente, toda a sua maneira de pensar.

infelicidade dos povos e tornaria os homens melhores –, "Rousseau responderia com um certo pessimismo, com uma **desconfiança** que desconcertaria não só seus contemporâneos, como também, o espírito otimista do século."[747] Segundo Heinrich Niehues-Pröbsting, isso foi o bastante para que a comparação de Rousseau com Diógenes logo se tornasse lugar-comum entre seus contemporâneos.[748] Tudo isso era muito novo para Rousseau, mas também à sua própria maneira de pensar habitual, e, tão diverso do modo de pensar de seus amigos literatos. O crítico alemão destaca que depois do sucesso do seu *Primeiro Discurso*, Rousseau mudou visivelmente a sua atitude e adotou um comportamento de um "cínico", conforme observa a descrição do seu contemporâneo Grimm:

> Até esse ponto, ele era um homem de civilidades, cortês, de boas maneiras, doce como mel em sua conduta e, pelo uso de expressões educadas, tornava-se quase tedioso. De repente, porém, ele se vestiu com o traje do cínico e caiu no outro extremo, que estava em total contraste com a natureza de seu caráter. Mas, enquanto ele lançava por aí os seus sarcasmos, era sempre respeitoso o suficiente para fazer exceções no que se refere às pessoas que conviviam com ele. Também sabia bem como combinar seu tom cínico e rude com seus refinamentos e suas habilidades anteriores.[749]

E o próprio Rousseau, concorda e assume essa descrição de Grimm, em suas *Confissões*:

> Até então tinha sido bom: passei a ser virtuoso, ou pelo menos embriagado pela virtude. Esta embriaguez tinha começado apenas intelectualmente, mas em breve passou para meu coração. O orgulho mais nobre germinou sobre os destroços da vaidade extirpada. Não representei nenhum papel: tornei-me, com efeito, tal como parecia; e durante quatro anos pelo menos, aquela efervescência durou em toda sua força, não havia nada de grande e de belo, que possa penetrar no coração dum homem, que eu não fosse capaz de experimentar. Eis donde nasce minha súbita eloquência, eis donde se difundiu por meus primeiros livros aquela chama verdadeiramente celeste que me abrasava e da qual durante quarenta anos não se havia percebido a menor centelha porque ainda não fora ateado o fogo.[750]

---

[747] SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **Rousseau: entre o bem dizer e o bem fazer**. São Paulo: Discurso Editorial, 5, 1974. p. 5.

[748] Niehues-Pröbsting, Heinrich**. A recepção moderna do cinismo: Diogenes no Iluminismo**, op. cit., p. 370.

[749] Frédéric-Melchior BARON DE GRIMM, citado por, Niehues-Pröbsting, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diógenes no Iluminismo**. Ibid., p. 371. O crítico comenta que não se deve desconfiar dessa descrição de Grimm, uma vez que ela vem do amigo mais próximo de Diderot, mas, não só por isso, também, por ela ter sido feita depois que o rompimento entre o círculo de Diderot e Rousseau ocorrer. E, principalmente, pelo fato do próprio Rousseau confirmar essa descrição em suas *Confissões*. (Id.).

[750] Ibid., livro IX, p. 378.

Segundo o genebrino, era necessário pautar sua conduta com os seus princípios, por isso adotou essa maneira singular de se portar, "me tornava um outro homem e deixava de ser eu mesmo"[751]; mas também, é a ocasião perfeita para justificar-se e explicar a interpretação do seu próprio cinismo, como um mecanismo de defesa de uma pessoa tímida que se sente impotente em seu mundo. O filósofo narra por diversas vezes que por sua falta de traquejo social sentia medo de quebrar a etiqueta desse mundo que passou a fazer parte, dessa forma, acaba por assumir o papel de quem desprezava o mundo das convenções e toma a postura de um 'cínico', confessa o autor: "Por timidez, tornei-me um cínico e um debochador, e fingia desprezar profundamente as boas maneiras que havia sido incapaz de adquirir."[752]

Assim, é oportuno enfatizar que Rousseau ocupa um lugar excêntrico em seu século, algo que na atualidade não é percebido de forma imediata, nem a partir de uma leitura primeira sobre o filósofo e também, de suas obras; principalmente, quando é apresentado pela maioria dos livros de história da filosofia, enquanto mais um dos ilustres filósofos do Século do Iluminismo conjuntamente com Diderot, d'Alembert, Grimm, d'Holbach, Voltaire, Condorcet etc.; dando a impressão de que o genebrino compartilhava de forma idêntica do ideário desses pensadores.

---

[751] Id.

[752] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 378. Em outro momento, ao descrever a estreia de sua comédia musical, *O adivinho da aldeia* (1752), o próprio Rousseau descreve que representou 'os mais belos exemplos de seu cinismo pessoal e de sua função'. Niehues-Pröbsting lembra que Rousseau, ao ser informado de que o rei estaria presente, resolve aparecer em trajes de cínico, sem se barbear e com uma peruca desgrenhada. A ideia disso era aumentar a sua coragem, como ele mesmo admitiu. Esse cinismo era preventivo: em sua aparência externa, Rousseau experimentava o ridículo que, ele temia, cairia sobre ele pelo fracasso de sua peça. *'Vão me considerar ridículo e pouco educado'*, disse para si mesmo. *'E daí? Preciso tentar aceitar o ridículo e a desaprovação com calma, particularmente porque eles não estão justificados de forma alguma'*. (Id.). Assim, era contra o fracasso temido que ele se armou de tal cinismo, porém, não contra o sucesso que, na verdade, se seguiu e que rompeu a armadura cínica de sua alma sentimental, pois, Jean-Jacques se emocionou até às lágrimas. Também referente à apresentação dessa peça, na mesma noite, foi-lhe dito que o rei queria recebê-lo no dia seguinte. Aventaram-lhe a possibilidade de que o rei quisesse lhe pagar uma pensão. Mas, Rousseau não compareceu e a pretensa pensão foi perdida. Narra nas *Confissões* que não dormiu a noite toda, e, que a razão do não comparecimento foi porque temia ser acometido do seu distúrbio, justamente, na presença do rei; além, claro, da "maldita timidez" de não encontrar as palavras apropriadas diante do rei, isso o deixava em pânico. (Id.). Com essas narrativas do próprio Rousseau, Niehues-Pröbsting questiona: "Seria isso a coragem cínica diante dos tronos dos reis, conforme exemplificada nas histórias de Diógenes?" Ao que tudo leva a crer, parece que são "razões não-cínicas", pois, "um verdadeiro cínico não ficaria perturbado com isso; ele poderia até mesmo ter transformado o incômodo num gesto de desprezo." (Niehues-Pröbsting, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diógenes no Iluminismo**. Ibid., p. 371-372.). Portanto, a partir dessa observação, fica 'o significado oculto de que, no fim das contas, Rousseau não era cínico, pois o mesmo desfazia a trama cínica que muitas vezes tecia. "Rousseau, essencialmente – isso ele deixou claro nessas revelações a respeito de si mesmo –, não era um cínico insensível, mas exatamente o contrário. O cinismo era estranho à sua natureza; sempre que ele adotava o cinismo ou fingia ser um cínico, era por necessidade, não por virtude. Foram os outros que fizeram dele um cínico, o público, até mesmo seus amigos." (Ibid., p. 372-373.).

A proposta da questão: "*O Restabelecimento das Ciências e das Artes terá contribuído para aprimorar os costumes?*"[753]

Ressalta-se, no entanto, que a temática não é original, diz respeito ao contexto do século XVIII, ao problema da relação entre o progresso da razão e o aperfeiçoamento moral dos homens. Havia uma constatação do "alcance" das sociedades, e, há algum tempo, a filosofia se perguntava por essas condições e causas. Todavia, Rousseau entendia que em seu século a filosofia não estava cumprindo seu papel crítico e reflexivo, e sim, a serviço do poder, do *status quo*. O autor atesta que um dos grandes problemas da filosofia foi tentar desvendá-la, sistematizá-la de forma minuciosa, ou seja, deixaram de vivenciá-la:

> As sagradas palavras liberdade, desinteresse, obediência às leis, sucederam os nomes de Epicuro, Zenão e Arcesilas. 'Depois que os sábios começaram a surgir entre nós', diziam os próprios filósofos, 'eclipsaram-se as pessoas de bem'. Até então os romanos tinha-se contentado em praticar a **virtude**; tudo se perdeu quando começaram a estudá-la.[754]

Também, no prefácio de *Narciso ou O Amante de si mesmo*, que serve de fundamentação teórica ao *Primeiro Discurso*, Rousseau nos diz: "os primeiros filósofos granjearam grande reputação ensinando aos homens a pátria de seus deveres e os princípios da **virtude**."[755] E atesta que, pelo fato de seus preceitos terem se tornado comuns, em seguida, tornou-se necessário a distinção, cada um, seguindo caminhos opostos. Nesse sentido, explica que os fundadores dos sistemas filosóficos paradoxais, foram os responsáveis, em parte, pela decadência dos costumes morais. Citando-o:

> Essa lei foi a origem dos sistemas absurdos dos Leucipos, dos **Diógenes**, dos Pirros, dos Protágoras, dos Lucrécios. Do mesmo modo, os Hobbes, os Mandevilles e mil outros fingiram assim distinguir-se entre nós, e sua perigosa doutrina frutificou de tal modo, que, apesar de nos restarem verdadeiros filósofos fervorosos no lembrarem aos nossos corações as leis da humanidade e da **virtude**, espantamo-nos ao ver a que ponto nosso século raciocinante introduziu, nas suas máximas, o desprezo pelos deveres do homem e do cidadão.[756]

Como se pode perceber nessa declaração de Rousseau, o suposto "novo Diógenes" – pelo menos aos olhos dos *philosophes* –, acabaria por surpreendê-los

[753] A Europa no século XVIII chegava ao auge da cultura dominada pela vida intelectual, mediante a supervalorização do conhecimento racional como instrumento capaz de resgatar a ordem natural observável no cosmo. Isto pode ser uma das explicações do fato da Academia de Dijon ter proposto essa questão no concurso que o autor ganhou. (FAÇANHA, Luciano. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 146.).
[754] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 340-341.
[755] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 421-422.
[756] Ibid., p. 422.

novamente. Tornando-se evidente, o motivo pelo qual Rousseau evitaria essa comparação com Diógenes, ao incluí-lo entre os fundadores dos sistemas filosóficos, que ocasionam muito mais mal do que bem, pois seus fundadores estavam preocupados com a vaidade e a obsessão pela originalidade. Ademais, a **virtude**[757] (dos seus primeiros escritos), que Rousseau está se referindo de forma enfática, e, que se destacou nas duas citações acima, é a virtude espartana e romana, mas não filosófica daí a atribuição da filosofia como erudição ser prejudicial, em parte, pela corrupção do gosto e degeneração dos costumes. Jean-Jacques acrescenta, "o gosto pelas letras, pela filosofia e pelas belas-letras enfraquece o amor pelos nossos primeiros deveres e pela verdadeira glória. Quando os talentos conseguem usurpar as honras devidas à **virtude**, cada qual quer ser um homem agradável e ninguém se preocupa em ser um homem de bem."[758] Então, o problema que Rousseau identifica, não é a virtude, mas é sua própria reputação, pois acabou se tornando o objetivo, desses homens que fazem qualquer coisa para alcançá-la.

"O gosto pelas letras, pela filosofia e pelas belas-letras", repete o genebrino, "desfibra os corpos e as almas", exatamente por isso, nos tornamos "incapazes de resistir tanto à pena quanto às paixões."[759] E ratifica mais ainda: "o gosto pela filosofia afrouxa todos os laços de estima e de afetos que ligam os homens à sociedade e talvez seja esse o mais perigoso dos males por ela concebidos."[760]

---

[757] Rousseau trabalhava com a oposição histórica, não metafísica entre o saber e a virtude. Ele tomava o termo **virtude**, como já se disse, no modo que Montesquieu dava a esse termo que era o amor à pátria e da igualdade. Esses são os modelos de virtude para o genebrino, "moral e cívica", por isso, o modelo de homem virtuoso, não é um filósofo, mas **Catão**, que segundo o filósofo, é o "maior homem". Raramente, o genebrino se referia ao cínico. Niehues-Pröbsting adverte que o fato de "Diógenes ser mencionado juntamente com Catão não decorre que ele deva ser considerado um modelo igualmente positivo. Quando o Diógenes que procura por um ser humano é mencionado, a ênfase é no aspecto crítico: homens virtuosos não existem mais. Que o próprio Diógenes fosse um homem virtuoso não é dito, e Rousseau não insistiu nisso. Repetidas vezes, porém, ele fez essa afirmação em relação a Catão." (Niehues-Pröbsting, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diogenes no Iluminismo**, op. cit., p. 371.). Ressaltando que a identificação ou mesmo a comparação com Diógenes não era muito importante para Rousseau, ao contrário de Wieland na Alemanha, do próprio d'Alembert que tinha uma preferência pelo cínico, em quem reconhecia o ideal de independência, pois, dizia ele, *'toda era, e a nossa em particular, precisa de seu Diógenes; no entanto, a dificuldade é encontrar os homens que tenham a coragem de ser Diógenes e os que tenham a coragem de suportar as consequências'*; mesmo Diderot, que valorizava muito o aspecto social, observava em Diógenes o representante do ideal de autonomia, vida livre e autossuficiente. Contudo, sobre **Diderot**, retornaremos na terceira parte desse trabalho, pois, conforme Starobinski e Groh, Diderot, provavelmente, deveria ser visto não tanto como um Diógenes, mas como um **Menipo do Iluminismo**. Ademais, Diderot não só percebeu o cinismo do momento moderno, como também refletiu de forma reveladora e surpreendente, quem poderia representá-lo, mesmo de forma oculta. (Id.).

[758] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 422.

[759] Id., passim.

[760] Ibid., p. 423.

Contudo, além da crítica que fazia aos filósofos que se preocupavam muito mais com seus sistemas, é evidente também, que Rousseau direcionava sua crítica aos filósofos contemporâneos[761], conforme indica no *prefácio de Narciso*, "será, pois, a estes que, mais uma vez, tenho de responder"[762], – à Liga Voltaire, Grimm, Tronchin, Helvetius, d'Holbach, d'Alembert, Diderot –, embora, o rompimento com seus pares, ainda não tivesse ocorrido; entretanto, Rousseau tinha consciência de que suas teses levantadas, mesmo refletidas, também eram levadas em troça, como sendo contrárias ao que ele pensava, "que provou coisas tão extravagantes que só à guisa de diversão se podem sustentar"[763], bem como, a associação do cinismo e do Diógenes da "louca razão" à sua postura; e, é com essa mesma ironia que afirma, não ser nada mau *fazer uma homenagem desse tipo à filosofia*, em que se deve crer como "a arte de raciocinar bem serve à descoberta da verdade, quando a vemos empregada com sucesso para demonstrar loucuras."[764] Entretanto, o autor indaga:

> Que é filosofia? Qual o conteúdo das obras dos filósofos mais conhecidos? Quais são as lições desses amigos da sabedoria? Ouvindo-os, não os tomaríamos por uma

[761] Ainda sem o rompimento, já, no prefácio (que só é escrito posteriormente à premiação) do *Primeiro Discurso*, se refere aos *philosophes* num tom bastante irônico: "Faz-se passar hoje por um espírito forte, filósofo, quem, pelo mesmo motivo, ao tempo da Liga não teria passado de um fanático!" (**Primeiro Discurso**, Prefácio, op. cit., p. 331.); porém, Diderot até este momento constituía uma exceção de respeito. Segundo observa o biógrafo Wilson Arthur, o barão d'Holbach narra que o **rompimento** somente se deu a partir de um incidente, que se passou alguns anos antes da redação da *Carta da d'Alembert*, se passou em 1754 e que mostra muito bem o crescente desconforto de Rousseau no meio dos *philosophes*. 'Diderot que já era um escritor famoso na França, foi abordado na rua por um jovem pároco de aldeia que o admirava e que trouxe para ser apreciado um enorme material de setecentos versos, jogou o material na frente de Diderot. Este empalideceu e para se "safar" do importuno pároco, disse: 'Olha, eu não vou ouvir um verso da sua lavra enquanto você não tiver composto algo muito importante, por exemplo, uma tragédia'. Alguns meses depois, o pároco voltou trazendo a tragédia, e, como se não bastasse, vinha precedida de um texto teórico teatral. Diderot não teve como deixar de ler a tragédia do pároco, mas, para tornar o trato menos indigesto, combinou a leitura da tragédia no salão do **Barão d'Holbach**." [Um salão com "o pessoal barra pesada da filosofia", conforme Franklin de Matos.] "E no dia combinado para ler a tragédia do pároco, no meio dos enciclopedistas, todos se comportavam de maneira equívoca, meio brincando, meio seriamente, vaiavam. Imóvel na sua poltrona estava apenas **"O Diógenes"**, **Rousseau**, que num determinado momento levantou-se, arrancou o manuscrito das mãos do padre e disse: *'Olha, a sua tragédia e o seu discurso não valem nada! Esses senhores estão caçoando do senhor, vá embora e volte para a sua paróquia'*. O padre se pôs furibundo com essa intervenção de Rousseau. Começou a insultá-lo e certamente teria chegado a algum extremo, que tivesse sido contido pelos demais. O barão d'Holbach, então disse: *'Rousseau saiu tomado de uma raiva que acreditei momentânea, mas que não se acabou e que só fez crescer **desde então**'*. (WILSON, ARTHUR. ***Diderot: sa vie et son oeuvre***. Paris, Laffont, Ramsay, 1985. p. 154.). Sobre isso Maurice Cranston, lembra ainda, que "os ricos às vezes convidavam os cínicos para jantar, como, em outra época, o Barão d'Holbach convidava Jean-Jacques Rousseau para o seu salão, mesmo Rousseau vestindo o equivalente do século XVII a um *tribõn*. (CRANSTON, Maurice. Jean-Jacques: ***The Early and Work of Jean-Jacques Rousseau**, 1712-1754*, Chicago, 1991. p. 257.).

[762] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 418.

[763] Id.

[764] Id.

> turba de charlatões gritando, cada um para seu lado, numa praça pública: 'Vinde a mim, só eu não engano!'"[765]

Como pode se perceber a condenação de Rousseau à filosofia vai mais longe, pois, qualquer conhecimento pela razão pura parece-lhe suspeito. Para o genebrino, a razão nada oferece que permita atingir ao verdadeiro; além do que, *'os sistemas não passam de inúteis discursos com os quais a filosofia diverte as pessoas que não percebem nada'*. Dessa forma, a filosofia, seria um puro jogo de palavras; e sua crítica não resultaria, portanto, num exame de doutrinas, mas, de uma revolta do coração, como ressalta na *Nova Heloísa*:

> As ideias gerais e abstratas são a fonte dos maiores erros dos homens; jamais o jargão da metafísica levou a descobrir uma única verdade, mas encheu a filosofia de absurdos dos quais, assim que os despojamos das palavras pomposas, sentimos vergonha. (...) Há mais ainda. Essas crianças, as quais chamam **filósofos**, são perigosas. Seus brinquedos levam ao orgulho. Oh filosofia, quanto trabalho tens para amesquinhar os corações e tornar os homens pequenos.[766]

Portanto, se observa que Rousseau, ao proclamar sua repugnância pela filosofia sistemática, quer somente significar seu desprezo por qualquer construção intelectual que se alimenta de argumentação e palavras. A filosofia digna desse nome é aquela que fala ao coração. É dessa maneira que Jean-Jacques entende que a filosofia possa deixar de ser inútil e cumprir o seu papel crítico-reflexivo; por essa via que resolve responder a proposta da questão, conforme Salinas, datando daí o momento em que sua vida se transforma "em um verdadeiro pesadelo e infortúnio, da sua dedicação à espinhosa carreira das letras que abraçara com tanto ardor e talento."[767]

Subitamente, Rousseau estava famoso, mas, arrastava contra si seus "ex-amigos" intelectuais, porém, não largava a mão de sua fama recém-adquirida, muito menos de sua **pena**, não ousava correr o risco de recair de novo na obscuridade, talvez por que pensasse em discutir novamente num grande debate em que conduziria o grupo dos que discordava das ciências e das artes, pois, já havia muitas décadas que se discutia na Europa se os escritores da época podiam esperar igualar-se aos escritores da Grécia e de Roma (querela dos antigos e modernos)[768]. Foi essa a famosa batalha entre os antigos

---

[765] **Primeiro Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 349.
[766] **Júlia**, prefácio, op. cit., p. 23-41.
[767] SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **O Iluminismo e os Reis Filósofos**, op. cit., p. 70.
[768] **Querela dos Antigos e Modernos**: Aparentemente, esse acontecimento deu-se a partir de uma controvérsia entre intelectuais franceses pertencentes à *Academia real de Letras*, na segunda metade do século XVII. Esses *homens de letras* debateram, por algumas vezes, de forma bastante áspera, se deviam

e os modernos, ou então, a grande disputa que explodira, mais recentemente, entre Newton e Leibniz, no sentido de se apurar quais desses dois gigantes da ciência havia descoberto primeiro o uso de infinitesimais na solução de certos problemas matemáticos: a batalha entre a fluxão e o cálculo.

Todavia, a grande originalidade realmente é a resposta negativa de Rousseau, que surpreende a todos os seus contemporâneos, pois, na concepção do mesmo, as artes e as ciências só contribuíram para a deterioração da espécie humana. "Sua entrada para o mundo das Letras, com o *Discurso sobre as ciências e as artes*[769], para escândalo dos salões, se faz exatamente com a afirmação de uma posição totalmente contrária ao que se esperava de quem respondesse ao tema proposto." Embora ainda falasse como o homem que, anos antes, procurou convencer os músicos a

---

exaltar valores estabelecidos na Antiguidade Greco-romana, que consideravam perenes e imutáveis ou se deveriam inspirar-se em obras mais próximas, do presente, se às artes era facultado o "progresso". Quase toda literatura clássica, poética ou filosófica, valorizava o Antigo, os bons tempos que já havia passado, a Idade do Ouro na qual somente os heróis e alguns afortunados viveram. Esta discussão iniciada em Paris (1687), abriu caminho para a crescente valorização do Moderno como oposto ao Antigo. Nessa disputa, se opunham adeptos da imitação da literatura clássica e os defensores do "progresso" das novas ideias, da modernidade de inspiração e primazia das culturas nacionais. Ideia de progresso na ciência e logo em seguida nas artes, relacionando-se estreitamente com a eclosão do Iluminismo. De um lado, houve a reação classicizante que, começou com o grupo da Plêiade, chefiado por Ronsard, empenhou-se em afastar a tradição poética medieval, à base de estudo e imitação da poética clássica e da utilização do soneto, da ode e do verso alexandrino. Suas teorias foram expostas por Du Bellay, na *Défense et Ilustration de la Langue Française* (1549), e, pelo mesmo Ronsard no prefácio às *Odes* (1550) e na *L'Art Poétique* (1565). Em seguida, Malherbe conduziu a reforma classicizante, em prol da purificação da linguagem e pela submissão da criação às regras da arte, que Boileau codificou na *Art Poétique* (1674). Para atingir a perfeição dos antigos, era mister a observância das regras do decoro, da razão e dos gêneros. Contudo, essa linha clássica foi combatida fortemente pelos modernos, à frente dos quais estava Charles Perrault, que reivindicava a superioridade do espírito moderno. E, ao lado dela permaneceu no século XVII outra corrente artística, a do barroquismo. (BEAUSSANTE, Philippe. ***La querele des anciens et des modernes***. In: ***Vous avez dit baroque? Musique du passe, pratiques d'aujourd'hui***. Paris: Babel, 1994. p. 47-60.) O escritor Charles Perrault desempenhou um papel fundamental nessa disputa, ainda mais quando enviou um poema seu à *Acadêmica Francesa de Letras*, em que ressalta o papel dos modernos: *'A bela Antiguidade foi sempre venerável/ Mas não creio jamais ter sido ela adorável/Admiro os antigos sem me pôr de joelhos/Eles sãos grandes, é verdade, mas homens como nós/ Sem provocar uma injustiça podemos comparar o Século de Luís ao belo Século de Augusto.'* Dando seguimento à polêmica, Perrault elencou uma série de aspectos que asseguravam a soberania do presente sobre o passado. Assim, a disputa representa um marco na História das ideias, assinalando o início do conflito entre a "tradição e o progresso", "o classicismo e o modernismo", o "racionalismo e a sensibilidade." As quais desaguariam no romantismo, com os novos dogmas da relatividade do gosto, da inviabilidade das convenções, da liberdade de inspiração, pontos de vista "modernos" assim vitoriosos. (GILLOT, Hubert. ***La querelle des Anciens et des Modernes en France***. Genebra: Slatikine, 1968.).

[769] Observa-se no *Primeiro Discurso*, que mesmo sem "uma certa ordem", são localizados alguns pontos que representam a tônica dominante do texto: trabalha com a argumentação **retórica**, buscando uma prova e uma refutação (por meio das testemunhas, que se dá por intermédio das fontes), mas, as fontes – que são históricas –, são utilizadas apenas como auxílio e ponto de apoio. São induções históricas de forma original – (como o exemplo das cidades que degeneraram, conduzidas pela corrupção e servidão, e das cidades que conservaram suas virtudes, com povos simples que se preservaram da **corrupção**). Por isso, o raciocínio tem que estar em pleno acordo com as induções históricas (hipóteses), pois, as artes criaram um conformismo estético, por meio de uma "uniformidade vil e enganadora" que abafou a sinceridade dos indivíduos. (**Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 342.).

adotar uma nova forma de notação musical, e que compôs a pequena comédia *Narciso ou O Amante de si mesmo* (1733), como aquele que queria escrever peças teatrais como o grande mestre Voltaire[770]. Sobre esse tempo, Rousseau justifica: ainda "seduzido, durante muito tempo, pelos preconceitos de meu século, considerava o estudo a única ocupação digna de um sábio e encarava as ciências com respeito e os sábios, com admiração."[771] Contudo, foi preciso conhecer de perto, vivenciá-las para pesar seus verdadeiros valores; embora isso tenha levado tempo, reflexões e muitas observações, o autor afirma que foram de grande valia , pois só assim, conseguiu "destituir-se da ilusão de toda essa inútil pompa."[772] Por isso, não se admira que, "nesses tempos de preconceitos e de erros, nos quais tanto considerava a qualidade de autor, algumas vezes tenha [ele próprio], aspirado a obtê-la."[773]

Porém, para Rousseau, o progresso das ciências e das artes nada acrescentou à nossa verdadeira felicidade e só **corrompeu o gosto e os costumes**. Ainda, no momento da composição desse discurso, Rousseau confessa ao amigo Diderot, a "contribuição" de modo efetivo, do progresso das ciências e das artes nessa **corrupção**, ideia que Diderot, neste momento, também cultiva. Contudo, mesmo que o **gosto** tenha uma influência corruptora, é considerado um mal necessário para Diderot, consequente das leis naturais, sendo, por conseguinte, necessário aceitar o progresso como um todo; posicionamento este que o afastará de Rousseau, para quem:

> As ciências, as letras, e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as **cadeias** de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados."[774]

---

[770] Antes de toda revolta contra Voltaire, Rousseau narra a sua profunda admiração e interesse a tudo que se relacionava ao "Patriarca das Luzes": "Não nos escapava nada do que Voltaire escrevia. O amor que tomei por essas leituras inspirou-me o desejo de aprender a escrever com elegância e de procurar imitar o belo colorido daquele autor brilhante que me encantava. Pouco tempo depois surgiram suas ***Cartas Filosóficas***. Embora não sejam elas a sua melhor obra, foram, contudo, as que me deram mais gosto pelo estudo e esse gosto que despertava nunca mais se extinguiu desde então." (**Confissões**, Livro V, p. 197-138.).

[771] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 419.

[772] Ibid., p. 419.

[773] Id. Esse tempo, em que Rousseau se deixou seduzir, descreve como um momento de ingenuidade: "Todas as vezes que lembra de [sua] antiga simplicidade, não podia deixar de rir de si mesmo. Não lia um só livro de moral ou de política que não acreditasse nele encontrar a alma e os princípios do autor. Encarava todos esses graves escritores como pessoas modestas, sábias, virtuosas, irrepreensíveis. Tinha, em relação ao seu comércio, ideias angelicais, e só teria se aproximado da casa de um deles como de um santuário. Por fim, os viu. Dissipou-se esse preconceito pueril e esse o único erro de que o curaram." (Id.).

[774] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 334-335.

Mas essas cadeias[775] tolhem a liberdade dos primeiros tempos, que difere no estado natural, onde a condição era instintiva. Tema abordado em praticamente toda a obra é observado que Rousseau não afirma existir um laço de causa e efeito entre os progressos da depravação e o das artes e das ciências, mas afirma a interdependência entre os dois fenômenos, dessa forma, podendo se medir a decadência dos costumes, pois o progresso é uma lei da história que não é passageira:

> Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição. Dir-se-á ser uma infelicidade própria de nossa época? Não, senhores; os males causados por nossa vã curiosidade são tão velhos quanto o mundo.[776]

Como se observa, há uma identificação da reflexão sobre a desnaturação; pois, os homens tornaram-se perversos, mas, não eram dessa forma; "seriam piores ainda se tivessem tido a infelicidade de nascerem sábios.[777] Mesmo Rousseau não dizendo como isto aconteceu, faz um primeiro esboço do homem no estado de natureza, falando do que era original em contraponto aos povos policiados (que são os povos submetidos à uma espécie de disciplina social). Porém, a questão só é desenvolvida no *Segundo Discurso*. Ressalta-se que no *Primeiro Discurso* a bondade natural não passa da ausência da maldade nativa, pois, "no fundo, a natureza humana não era melhor, mas os homens encontravam sua segurança na facilidade para se penetrarem reciprocamente, e essa vantagem, de cujo valor não temos mais noção, poupava-lhes muitos vícios."[778]

Ademais, conforme o genebrino, a natureza preserva o que é bom, e, nesse sentido, a ciência torna-se um atentado contra o que é especialmente digno de respeito, que são as intenções da natureza:

> Haverá, porém, entre essas lições, algumas que tenhamos sabido aproveitar ou de que tenhamos descuidado impunemente? Povos, sabei, pois, de uma vez por todas, que a natureza vos quis preservar da ciência como a mãe arranca uma arma perigosa das mãos do filho; que todos os segredos que ela esconde de vós são tantos outros males de que vos defende e que vosso trabalho para vos instruirdes não é o menor de seus benefícios.[779]

---

[775] Conforme observa Franklin de Matos, a palavra ***cadeia*** ou ***cadeia secreta*** é uma "metáfora que volta e meia aparece nos melhores escritores das Luzes e que se aplica indistintamente à natureza, à linguagem, à literatura e até mesmo à arte da conversação." (MATOS, Franklin. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 13.).
[776] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 337.
[777] Ibid., p. 342.
[778] Ibid., p. 336.
[779] Ibid., p. 341-342.

Uma segunda e rápida evocação ao estado de natureza, no qual Rousseau não precisa como os homens se tornaram maus, porém, adverte:

> Não se pode refletir sobre os costumes sem se comprazer com a lembrança da imagem da simplicidade dos primeiros tempos. É uma bela praia, ornada unicamente pelas mãos da natureza, para a qual incessantemente se voltam os olhos e da qual com tristeza se sente afastar-se. Quando os homens inocentes e virtuosos amavam ter os deuses como testemunhas de suas ações, moravam juntos na mesma cabana, mas, assim que se tornaram maus, cansaram-se com esses espectadores incômodos e os isolaram em templos magníficos.[780]

Dessa forma, o autor enfatiza o fato do progresso – das ciências e das artes – ser prejudicial ao aperfeiçoamento moral, na medida em que esse progresso, ao introduzir o gosto pelo luxo, corrompe a alma dos homens; a partir desse progresso, nas sociedades cultas e civilizadas, instaura-se o império das aparências. Sobre isso, Jean Starobinski, comentando Rousseau, observa que:

> As 'falsas luzes' da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade; assim se constitui uma sociedade em que cada um se isola em seu amor-próprio e se protege atrás de uma aparência mentirosa.[781]

Destarte, a virtude se perde e o que fica é o furor de se exibir e distinguir; pois, as Letras e as Artes provocam o Luxo, as Dissoluções dos costumes, a Corrupção do gosto e a Degeneração das paixões. Mas, o filósofo não deseja maltratar as ciências e as artes em si, porém, como já se disse, deseja defender a virtude diante dos homens virtuosos.

A virtude é a alma humana (vigor da alma); a decadência dos costumes que foi atribuída ao progresso, acrescentando-se a isso o fato dos homens terem se tornado perversos, degenerados, acontecimento sobre o qual Rousseau ainda não assinala como ocorreu, mas acena: seja por meio das distinções dos talentos, seja do aviltamento das virtudes (virtudes guerreiras e virtudes morais), seja pelas desigualdades entre os homens e os seus abusos. Os homens caíram no erro fundamental: agarramo-nos aos talentos e esquecemo-nos as virtudes ou a subestimamos. Entre os talentos, preferimos os agradáveis e não nos lembramos dos úteis.

---

[780] Ibid., p. 346.
[781] STAROBINSKI, Jean. **A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau**, op. cit., p. 35.

Assim, as ciências nascem da Vaidade e da Ociosidade; Rousseau faz um alerta a respeito do jogo entre o Ser e o Parecer, pois as aparências enganam:

> A aparência não é menos estranha à virtude que constitui a força e o vigor da alma. O homem de bem é atleta que se compraz em combater nu; **despreza todos esses ornamentos vãos** que dificultam o emprego de suas forças e cuja maior parte só foi inventada para esconder uma deformidade qualquer.[782]

E, ao reverenciar o momento histórico do restabelecimento das ciências e das artes na primeira parte do *Discurso*, diz que:

> É um espetáculo grandioso e belo ver o homem sair, por seu próprio esforço, a bem dizer do nada; dissipar, por meio das luzes e de sua razão, as trevas nas quais envolveu a natureza; elevar-se acima de si mesmo, lançar-se, pelo espírito, às regiões celestes; percorrer com passos de gigante, com o sol, a vasta extensão do universo; e, o que é ainda maior e mais difícil, penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim. Todas essas maravilhas se renovaram há poucas gerações.[783]

Assim, por meio desses "elogios" à Renascença, referentes ao progresso da razão no campo das ciências e das artes, o autor busca, na verdade, abrir caminhos para criticar todas essas maravilhas possibilitadas pelo restabelecimento. Pois, assinala que mais difícil do que conhecer o universo é penetrar em si mesmo para estudar o homem e seu fim. Todavia, é em prol dessa filosofia, que é moral, que Rousseau se posicionará contra as ciências e as artes.

Ademais, por mais que o abuso do tempo constitua um grande mal. Contudo, outros males, piores, acompanham as letras e as artes[784]; como 'a dissolução dos costumes, provocada pela consequência forçosa do luxo, acarretando, por sua vez, a corrupção do gosto.[785] Conforme Rousseau:

> Confesso, no entanto, não ser o mal tão grande quanto poderia ter-se tornado. A providência eterna, colocando plantas medicinais salutares ao lado de várias plantas nocivas e, na constituição de inúmeros animais malignos, o remédio para seus ferimentos, ensinou aos soberanos, que são seus ministros, a imitarem-lhe a sabedoria.[786]

---

[782] **Primeiro Discurso**, Primeira parte, op. cit., p. 336. Não por acaso, Rousseau resolve também se desfazer dos seus ornamentos, igualmente ao **grifo** dessa citação.
[783] Ibid., p. 333-334.
[784] Ibid., Segunda parte, p. 344.
[785] Ibid., p. 345.
[786] Ibid., p. 349.

Dessa maneira, o autor nos explica que foi seguindo esse modelo, ou seja, "do próprio seio das ciências e das artes, fontes de milhares de devassidões"[787]; que o homem de sabedoria poderia encontrar a felicidade, ou seja, o próprio caminho de seu diagnóstico:

> Eis aqui uma das maiores e mais belas questões jamais agitadas. Não se trata, de modo algum, neste discurso, dessas sutilezas metafísicas que dominaram todas as partes da literatura e das quais nem sempre são isentos os programas de academia, mas de uma daquelas verdades que importam à felicidade do gênero humano.[788]

Contudo, Rousseau acentua que não há necessidade de se procurar remédios para males inexistentes, pois, de acordo com algumas soluções apresentadas, qual seja: o remédio a partir do próprio mal (enquanto antídoto), a sabedoria só seria negativa quando está a serviço do poder existente (da submissão).

Destarte, Jean-Jacques ressalta que, o desenvolvimento da cultura é sempre paralelo a vários inconvenientes e vícios dos quais se torna cúmplice, pois, foram as **necessidades**[789] que acabaram levando os homens a instituir os governos e a renunciar à sua natureza, foram elas que levaram a renúncia da nossa natureza: "A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram." É por isso que os príncipes sempre estimulam o gosto pelas artes. Súditos educados, polidos, afáveis – qualidades que são adquiridas precisamente através da ciência e da cultura – são sempre mais fáceis de comandar do que súditos rudes.

---

[787] Ibid., p. 349.

[788] Ibid., Prefácio, p. 331. Paul Hazard destaca que a ideia de felicidade, trazida à tona no *Primeiro Discurso*, mesmo de forma breve, é um tema recorrente no século XVIII. (HAZARD, Paul. **A Felicidade**. In: **O pensamento europeu no século XVIII: de Montesquieu à Lessing**. Tradução: Carlos Grifo Babo. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 23-33.).

[789] Nesse sentido sim, seria correto chamar **Rousseau de Diógenes**, ou, como observa Heinrich Niehues-Pröbsting, o **"Diógenes sutil"**, e foi exatamente esse Diógenes, "que levou Kant a representar o cinismo como totalmente **rousseauniano**. Em suas aulas sobre ética, ele divide a ética clássica nos ideais: cínico, epicurista e estoico. O ideal cínico é 'o ideal da inocência, ou antes, da simplicidade. Diógenes diz que o bem mais elevado consiste na simplicidade, na moderação ao desfrutar a felicidade'. A simpatia com que Kant ponderou o ideal cínico teve suas raízes não menos na influência **rousseauniana**: o entendimento positivo de Rousseau por Kant foi transportado para o cinismo. (...) Kant descobriu a verdade básica do cinismo por meio de Rousseau, qual seja, que a **felicidade** é ampliada pela redução e não pelo aumento das **necessidades**. 'A seita cínica diz que o bem mais elevado é uma coisa da natureza, não da arte. Para Diógenes, os meios de felicidade eram negativos. Ele dizia que a natureza humana se satisfaz com pouco, pois, quando estão de acordo com a natureza, os seres humanos não têm **necessidades**. Assim, um ser humano não sofre a falta de meios e desfruta sua felicidade precisamente por causa dessa falta. Há muita verdade em Diógenes, pois a oferta de meios e talentos da natureza aumentam nossas **necessidades**. Quanto mais meios temos à nossa disposição, mais necessidades surgem, e a inclinação humana para uma maior satisfação aumenta continuamente; portanto, a mente fica inquieta o tempo todo. **Rousseau**, o **Diógenes sutil**, também insiste que a nossa vontade é boa por natureza; somos nós que sucumbimos à corrupção; e que a natureza nos deu tudo; somos nós que criamos necessidades sempre novas." (**A recepção moderna do cinismo: Diógenes no Iluminismo**, op. cit., p. 370.).

Dessa forma, observa-se a perspicácia de Rousseau ao discernir o conformismo que toda a 'civilização' acarreta e o papel que 'a polidez' desempenha no processo de 'politização', pois, se a cultura[790] é prejudicial às qualidades guerreiras será ainda mais às qualidades morais. Citando Rousseau:

> Não se ousa mais parecer tal como se é e, sob tal coerção perpétua, os homens que formaram o rebanho chamado sociedade, nas mesmas circunstâncias, farão todos as mesmas coisas desde que motivos mais poderosos não os desviem. Nunca se saberá, pois, com quem se trata: será preciso, portanto, para conhecer o amigo, esperar pelas grandes ocasiões, isto é, esperar que não haja mais tempo para tanto, porquanto para essas ocasiões é que teria sido essencial conhecê-lo.[791]

Mas, o genebrino ainda questiona: "de onde nascem todos esses abusos senão da funesta **desigualdade**[792] introduzida entre os homens pelo privilégio dos talentos e pelo aviltamento das virtudes? Aí está o efeito mais evidente de todos os nossos estudos, a mais perigosa de suas consequências."[793] Tema que será tratado somente no *Segundo Discurso*; mas, já advertido desde o seu infausto *Primeiro Discurso*, sem mais deixar de enfatizar, ou melhor, de escrever. E nem poderia, afinal, o discurso sofreu várias críticas. Eruditos famosos e influentes, tais como o Abade Raynal, editor do *Mercúrio da França*, que, no passado, por muitas vezes recusara a colaboração de Rousseau, a partir dessa obra passou a honrar a figura do genebrino com uma extensa objeção, e ainda colocava suas colunas do jornal à disposição de Jean-Jacques para que pudesse responder. O renomado professor de matemática Gautier, de Nancy, o acadêmico Borde, de Lyon, bem como o médico Le Cat. Também um rei tomara conhecimento da existência de Rousseau, era Estanislau I, ex-dirigente da

---

[790] **Primeiro Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 347.
[791] Ibid., Primeira parte, p. 336.
[792] Salinas observa que essa **desigualdade** a que Rousseau está se referindo, não é apenas a desigualdade entre os homens, mas também "oposição entre a **aparência** e a **realidade**", pois é dela que essa "polidez" e a "arte de agradar" transformam-se numa espécie de segunda natureza, "em que já não se é capaz de conhecer o íntimo dos outros, que cada face é necessariamente mentirosa e que a vida em sociedade é o reino da hipocrisia." (**O paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 39.). Acrescenta também que, isto servirá de justificativa para a solidão voluntária e a fuga do convívio social "acentuada nos últimos anos de vida do genebrino", pois, nos *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques* é dessa maneira que o autor se refere a si mesmo: "Vi muito bem, primeiramente, que a medida das sociedades ordinárias, onde reina uma familiaridade aparente e uma reserva real, não lhe podia convir. A impossibilidade de dourar sua linguagem e de esconder os movimentos de seu coração punha de seu lado uma desvantagem enorme em relação ao restante dos homens, os quais, sabendo esconder o que sentem e o que são, se mostram unicamente como convém que sejam vistos. Só uma intimidade perfeita poderia entre eles e ele restabelecer a igualdade. Mas, enquanto ele se entregava a ela, por seu lado, eles só o faziam na aparência; isso era da parte dele uma imprudência e da parte dos outros um embuste, e essa enganação de que ele foi vítima, uma vez descoberta, deve tê-lo afastado para sempre deles." (**Diálogos**, Segundo diálogo, op. cit., p. 812-813.).
[793] **Primeiro Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 348. (Grifo nosso.).

Polônia, agora Duque de Lorena e sogro de Luís XV da França, também elaborou um ataque à teoria de Rousseau no *Mercúrio da França*, obtendo sua resposta em um número subsequente às respostas anteriores. O momento das respostas de Rousseau dado às objeções, foi uma ocasião propícia para que desenvolvesse seus argumentos que em breve apareceriam em seus outros polêmicos textos.

Já, no plano da *Enciclopédia*[794], que foi um grande "manifesto da filosofia do iluminismo francês", elogio à ciência que levaria à construção de uma sociedade segundo as exigências da razão, entretanto, Rousseau adverte-nos de que tal sociedade se baseia na desigualdade, que a cultura se encontra a serviço de uma aristocracia corrupta e de que o luxo só existe porque o povo está na miséria. Nesse sentido, percebe-se que há um veio construtivo na sua filosofia, que é a construção da liberdade e da igualdade com a inserção moral. É isso que permite a Rousseau elaborar a crítica ao seu tempo. Passando, desse modo, uma atitude de rebelião política no *Segundo Discurso* (*Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* – 1755)[795], que estabeleceu o começo simultâneo da desigualdade e da sociedade. A sociedade é uma sociedade entre ricos e pobres, de déspotas e de servos, do fraco contra o forte, dos escravos contra seus senhores; é uma sociedade sem igualdade, sem liberdade, onde é forjada com o ato de "usurpação individual da terra comum"[796]; fundando ao mesmo tempo a propriedade privada e a sociedade civil, aplacada pela instituição do despotismo, como o primeiro contrato moralmente falho.

Assim, era evidente para Rousseau que o homem primitivo devia achar-se cheio de indescritível alegria. Até que começou a fabricar vários objetos, os quais despertaram em si mesmo sentimentos de vaidade e ambição. Depois, quando passou a competir nos cantos e nas danças, e em todas as outras artes, o orgulho, a inveja e os desapontamentos começaram a agitar-se em seu íntimo, e ele caiu nas garras da rivalidade, cada qual procurando sobrepujar o outro. Jean-Jacques estava fazendo um

---

[794] Rousseau colabora na Enciclopédia em 1755, com o artigo *Economia Política* (futuro *Discurso sobre a economia política*), vol. V; também, com artigos sobre a música, ficando muito ligado a Diderot.

[795] O ***Segundo Discurso*** sofre muitas críticas, dentre elas, a ironia do seu contemporâneo, Voltaire, criticando Rousseau de tentar convencer os homens a voltar à condição de animais, afirmando que ao se ler esta obra, fica-se com vontade de pôr as mãos no chão (carta de Voltaire a Rousseau – 30/08/1755, em agradecimento por ter recebido seu livro). Evidentemente que Rousseau retruca, dizendo que nunca teve a pretensão de fazer o homem retornar ao estado selvagem, muito menos andar de quatro. Ora, Segundo Starobinski, "para um ouvido treinado nos clássicos, [como era a situação dos Homens de letras], a marca de Diógenes no *Discuso sobre a Desigualdade* não poderia passar despercebida." (STAROBINSKI, Jean. ***Diderot's Satire. "Rameau's Neffe"***; citado por Niehues-Pröbsting, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diogenes no Iluminismo**, op. cit., p. 369-370.).

[796] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 259.

diagnóstico dos povos civilizados, do próprio surgimento desse Estado como proveniente da desigualdade econômica entre os homens; desse homem europeu que mergulha o mundo, alternadamente, ora em sangue, ora na riqueza: na abundância desnecessária, de um lado, e na miséria de outro. Não é por acaso que ao escrever o artigo *Economia política*, também em 1755, para o volume V da *Enciclopédia*, se ocupasse em discutir sobre a constatação da enorme desigualdade econômica como ocasionadora principal do surgimento do Estado, por isso mesmo, sendo a instituição que teria as possibilidades para combater os desequilíbrios perpetuados na sociedade, durante sua vigência. Daí por que, se torna primordial que o governo exerça "uma mediania" íntegra, "capaz de dar justiça a todos", principalmente, protegendo "o pobre contra a tirania do rico", evitando "a extrema desigualdade das riquezas, certamente não permitindo o aumento das que já existem" e impedindo, consequentemente, o "acúmulo"; conforme Rousseau, "eis as causas principais da opulência e da miséria, da substituição do interesse público pelo particular, da raiva mútua dos cidadãos, de sua indiferença pela causa comum, da corrupção do povo e do enfraquecimento de todos os esforços do governo."[797]

Portanto, o estado social é expressão do estatuto político da sociedade, que é o lugar em que Rousseau vivia e percebia a contradição entre natureza e sociedade; que observava o crescente desenvolvimento que as artes e os ofícios alcançavam, e, paralelamente a essas atividades, o papel que os governantes desempenhavam, incluindo, inclusive, uma série de problemas que precisariam ser observados mais enfaticamente com o objetivo de serem analisados, pois, "são males que quando são percebidos dificilmente são sanados, mas que uma administração sábia deve prevenir para manter, junto com os bons costumes, o respeito pelas leis, o amor à pátria e o vigor da vontade geral."[798] E, dentre esse problemas, ressalta o filósofo: "os homens desigualmente distribuídos pelo território e amontoados num lugar enquanto os outros ficam despovoados; as artes da diversão e de pouca habilidade são mantidas às expensas dos trabalhos úteis e penosos; a agricultura sacrificada pelo comércio etc.[799] Por todos esses fundamentos, é que essa sociedade é inaceitável, motivo pelo qual, o autor tem que negar a situação de seu tempo, mas, do ponto de vista da apreciação do valor que

[797] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* III. *Discours sur l'économie politique***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1964, p. 259. [Referência brasileira: **Discurso sobre a economia política**. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra. Prefácio: Bento Prado Junior. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 38.].
[798] **Discurso sobre a economia política**, p. 39.
[799] Id.

isso tem, ou seja, não acata a sociedade que nega os valores universais, pois, "esses direitos, no seu esplendor, pertencem a todos os homens"[800]; logo, ela é negação da natureza, do nível do homem, da igualdade natural e de sua liberdade. Lembrando que as prevenções são insuficientes quando não há aprofundamento, pois, "a pátria não pode subsistir sem liberdade, nem a liberdade sem a virtude, nem a virtude sem os cidadãos; isso é possível quando os cidadãos são educados para tal", ressalta o filósofo, mas, isso não é um trabalho imediato, "para que se façam homens, é preciso instruí-los desde crianças."[801] Por isso, a instrução e o alcance da perfeição dos homens não deve ser buscada fora de sua própria natureza, muito menos "se deve querer destruir neles as paixões."[802] Isso não seria possível e nem desejável, destaca Rousseau:

> Além disso, diria que um homem que não tivesse paixões seria certamente um mau cidadão: mas é preciso convir que se não se ensina aos homens amar alguma coisa, é impossível ensinar-lhes amar um objeto mais do que aquilo que é disforme. (...) e assim transformar em uma virtude sublime essa disposição perigosa que origina todos os nossos vícios.[803]

Assim, Salinas destaca que a passagem para a sociedade caracterizada pela **desigualdade**, tem por consequência a "perversão"[804] do coração humano com o seu "cortejo de vícios"; onde há uma espécie de metamorfose que Jean-Jacques explana no *Segundo Discurso*, por meio da "*Alegoria do Deus Marinho Glauco*", retirada do *Livro* X da *República* de Platão. Citando Rousseau:

> Como conhecer a fonte da desigualdade entre os homens, se não se começar a conhecer a eles mesmos? E como o homem chegará ao ponto de ver-se tal como o formou a natureza, através de todas as mudanças produzidas na sua constituição original pela sucessão do tempo e das coisas, e separar o que pertence à sua própria essência daquilo que as circunstâncias e seus progressos acrescentaram a seu estado primitivo ou nele mudaram? Como a estátua de ***Glauco***, que o tempo, o mar e as intempéries tinham desfigurado de tal modo que se assemelhava mais a um animal feroz do que a um deus, a alma humana alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas, pela aquisição de uma multidão de conhecimentos e de erros, pelas mudanças que se dão na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, por assim dizer mudou de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível e, em lugar de um ser agindo sempre por princípios certos e invariáveis, em lugar dessa simplicidade celeste e majestosa com a qual

[800] Ibid., p. 38.
[801] Ibid., p. 39.
[802] Id.
[803] Ibid., p. 39-40.
[804] SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 41.

> seu autor a tinha marcado, não se encontra senão o contraste disforme entre a paixão que crê raciocinar e o entendimento delirante.[805]

Daí a referência ao homem natural, que está por detrás das alterações sofridas com a sociedade que não considera mais seus valores essenciais, nesse ponto, encaixando-se perfeitamente a explicação do mito de Glauco, pois, considera que as desigualdades entre os homens, foram alteradas com o advento do progresso proporcionado pela sociedade. Portanto, uma sociedade que nega valores como esses, é inadmissível, "onde alguns regurgitam superfluidades enquanto à multidão faminta falta o necessário."[806]

Ressaltando-se que, no *Contrato Social*, Rousseau não quer que o homem retorne ao estado de natureza para recuperar o que perdeu ao dizer: "O homem nasce livre, e por toda a parte encontra-se a ferros"[807]; mas, o autor está proclamando a soberania do povo, acentuando de que maneira, numa democracia representativa verdadeira onde cada pessoa era não só governada como governante, o homem poderia recobrar, não a sua liberdade natural, porém, pelo menos sua dignidade como pessoa humana; elevando, futuramente, a política até o nível de todas as criaturas humanas existentes na terra, por mais pobres e ignorantes que estas fossem; ora, Rousseau estava

---

[805] Segundo Discurso, prefácio, op. cit., p. 227. **O mito do Deus marinho Glauco**: Glauco é uma estátua que se encontrava no fundo do mar, cujas formas, ao emergir, estão desfiguradas e escondidas pelas algas. Platão, ao recorrer ao deus marinho Glauco, compara a alma, pois quer mostrar que ela é tão alterada por sua união com o corpo quanto a estátua de Glauco por sua imersão no mar. (PLATÃO, **A República**, livro X, parágrafo 611d., op. cit., p. 482.). Nesse ponto, Rousseau irá recorrer ao mitologema, pois, conhecer o homem natural para ele significa recorrer às primeiras operações da alma humana. Por essa imagem, se pode supor que, para o genebrino, o homem natural não está de todo extinto em nós, o que explica a conclusão relativamente otimista do seu prefácio. No mito platônico da estátua de Glauco o essencial permaneceu intacto. Rousseau questiona no Mito de Glauco se a transparência original desapareceu? Também: Redescoberta na memória, não é ela então retomada na transparência própria da memória e por isso mesmo, salva? A partir dessas questões **Jean Starobinski** estabelecerá **duas versões** para o mito, uma versão **pessimista**, em que a alma humana degenerou, se desfigurou, pois sofreu uma alteração quase total, para jamais reencontrar sua beleza primeira e original. Já a outra versão é mais **otimista**, pois em lugar de uma deformação, evoca uma espécie de encobrimento: a natureza primitiva persiste, mas oculta, sepultada sob os artifícios e, no entanto, sempre intacta. Starobinski considera que a imagem da estátua de Glauco dentro do contexto da obra, e também da escrita de Jean-Jacques, acaba trazendo inúmeros questionamentos e, dentre eles, alguns que fazem um encaminhamento possibilitando-nos percorrer alguns rastros do pensador, como: O rosto da estátua fora corroído e mutilado pelo tempo. Logo, perdeu de forma definitiva a sua origem? Ou então, teria ele conservado a sua forma original posto que foi recoberto pelo sal, pelas algas sem nenhuma perda das substâncias que o formaram? E, principalmente, os traços fisionômicos originais não seriam uma ficção destinada a servir de norma ideal para que se possa lembrar ou interpretar o estado natural, à sua normatividade (como um referencial), à sua alma? (STAROBINSKI, Jean. **O deus Glauco**. In: **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 26-30.).

[806] **Segundo Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 282.

[807] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* III**. ***Du contrat social ou príncipes du droit politique. Livre I, chapitre I.*** Paris: Pléiade, Gallimard, 1964, p. 351. [Referência brasileira: **Do contrato social ou princípios do direito político**. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra. Prefácio: Bento Prado Junior. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 70.].

simplesmente, almejando um contrato que possibilitasse legitimar o Estado por uma sociedade, que devolvesse ao homem, a partir de uma vontade geral, geradora de um corpo moral coletivo, o povo – detentor de uma soberania indivisível e inalienável, fundamento da autoridade política de que todos participariam e que assegurasse a liberdade e a dignidade de cada um, também, que não mais corrompesse os homens. No *Emílio*, ao iniciar ratificando que, "Tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem"[808]; nega, desde o começo, o credo fundamental de todas as grandes religiões da época, isto é, que o homem já nascia corrupto; mostrando, a partir de uma "educação da natureza", em que as virtudes de seu aluno fictício, Emílio, são preservadas dos vícios, da corrupção moral; no entanto, "a educação natural deve tornar um homem adaptável a todas as condições humanas" de uma civilização, com "o equilíbrio dos europeus", satiriza o filósofo, "na França, por exemplo, de preferência"[809], ou seja, numa sociedade degenerada e corrompida em que a única possibilidade seria apenas salvar o indivíduo. São por esses caminhos, dessa forma, que a crítica à ideia de progresso de Rousseau vai se estabelecendo, muito contundente e muito radical em vários momentos, pois, antes de tudo, é um diagnóstico profundo do seu tempo, da condição humana de degradação, de exploração; daí o caráter insurgente das obras de Rousseau no iluminismo, consideradas por muitos, como uma verdadeira *poética tribunícia*. Inclusive em alguns pontos antecedendo, de maneira muito forte a crítica da cultura que os frankfurtianos irão fazer contemporaneamente.[810]

Mas Rousseau se afasta da *Enciclopédia*, dos salões parisienses, sobretudo de Diderot e seus amigos, pela sua negação do racionalismo progressista e pela apologia

[808] **Emílio**, Livro I, op. cit., p. 09.
[809] Ibid., p. 29.
[810] A ideia de progresso para Rousseau, tem uma 'feição crítica'. Maria das Graças de Souza observa que os frankfurtianos, dois séculos depois da instituição da República francesa, "ainda sob o impacto da guerra e do nazismo, referindo-se ao ideário das luzes, escrevem: 'No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores. Mas a terra, totalmente esclarecida, resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal'. [ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 19. Citado por: SOUZA, Maria das Graças. **História e declínio em Rousseau. In: Ilustração e História: o pensamento sobre a história no iluminismo francês**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p. 20-21.]. Em outras palavras, como dizem [Adorno e Horkheimer], 'a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie'. A promessa do Iluminismo não se cumpriu, e, mais do que isto, a própria razão, de cuja força se esperava a transformação do mundo, tornou-se ela mesma, instrumentalizada, ferramenta de opressão." Dessa forma, segundo a autora, "considerando a obra de Rousseau, podemos dizer que nela estão inegavelmente associados a crítica da modernidade e uma teoria da história. Do primeiro ponto de vista, o da crítica da sociedade de seu tempo, sua radicalidade não deixa nada a dever aos nossos contemporâneos [a tradição crítica] que denunciam a barbárie dos tempos modernos." (SOUZA, Maria das Graças. p. 91.).

do instinto e da natureza. Por isso, pela crítica a esse progresso exacerbado, mas também, pela sentimentalidade, pelo intimismo confessional e pela sua eloquência passional. Começa a levar uma vida independentemente, como pequeno artífice. A partir de então, todas as vezes que Rousseau aparecia em público na cidade de Paris, era apontado como sendo o filósofo que condenava todas as orgulhosas realizações do homem. Indignavam-no como sendo o escritor que ousadamente castigava toda a civilização moderna. O homem que queria fazer com que o mundo voltasse ao tempo em que todos nós éramos selvagens e bárbaros, sem livros, pinturas ou quaisquer de nossas maravilhosas artes e ciências. Apenas selvagens saudáveis, livres e nus.[811] Jean-Jacques era questionado a todo instante, pois, suas teses, em principio pareciam completamente contraditórias aos olhos do público, e isso acabava provocando e obrigando que, em muitos momentos ele se isolasse, mas também, entrasse na discussão. Afinal, estaria tudo de pernas para o ar?

Assim, as postulações de Rousseau, por mais paradoxais que poderiam aparentar, tanto provocavam reflexões quanto deixavam os intelectuais enfurecidos; destarte, fascinavam o público, porém, e em grande parte das vezes, de uma forma bem corriqueira e vulgar, com questionamentos de que: o homem quanto mais se esforçasse em progredir, tanto mais fraco e infeliz e pior se tornaria? Nações pobres mais fortes que as ricas? Seria até possível que a riqueza pudesse corromper; mas, como afirmar que o conhecimento, as ciências e as artes poderiam corromper também? E Rousseau respondia: *mas o próprio* ***conhecimento*** *já é corrupção*, como os exemplos da agricultura, medicina, astronomia, astrologia, geometria, da técnica; além do surgimento das artes de composição, da oratória, da eloquência e da persuasão, pois, essas artes surgiram exatamente da ambição e do orgulho dos que almejavam destaque nos seus postos de ocupação. Logo, toda essa curiosidade humana acabaria permitindo que o homem corrompesse o gosto e degenerasse suas paixões.

---

[811] Como se pode observar, "o cinismo de Rousseau não foi uma convicção ou uma posição básica, mas uma reação temporária – e uma imagem que os outros fizeram dele. O fato de ele evitar a comparação com Diógenes talvez se devesse à circunstância de que os outros os comparavam, e ao modo como faziam isso. Ele não escolhera o papel de Diógenes livremente; fora antes empurrado para esse papel, e ele lhe fora atribuído pelos outros." O crítico alemão observa que foi dessa maneira que Rousseau viu a questão na justificação de sua vida, na tentativa de Rousseau julgar Jean-Jacques. *'Jean-Jacques realmente precisava fazer o trabalho pouco dignificante de copiar músicas, indagou Rousseau, para ganhar a vida?'* Ou seria isso apenas uma representação? Ele simulava simplicidade e pobreza *'para, como seus mestres afirmavam, fingir ser Epicteto e Diógenes?',* mas, Rousseau não revelou as implicações que a comparação entre ele próprio e Diógenes costumava ter, e a conexão com o honorável Epicteto escondia essas implicações. (Niehues-Pröbsting, Heinrich, op. cit., p. 375.). Dessa forma, ao que parece, Rousseau acabou interpretando o seu próprio Diógenes, seu próprio cinismo de forma preventiva.

Com toda a persuasão de Rousseau por tornarem crédulas as suas teses, elas ainda aguçavam o cidadão a outras questões, ao dizerem que não poderia ser condenado um aspecto da sociedade moderna, a **"arte de agradar"**, nas quais os franceses estavam mais adiantados do que qualquer outro povo da Europa, onde os costumes eram feitos com o mais fino gosto. Questionavam se realmente o filósofo desejava que fossem privados das boas maneiras, da polidez, do luxo, de todos os encantos do gosto e do talento francês: do teatro parisiense com suas comédias e tragédias, da ópera, das pinturas, da arquitetura, dos salões etc. Tudo isso, certamente, se apresentava em contradição com os aparentes princípios de um autor, em que, ao primeiro olhar sua conduta se tornava o maior dos argumentos. Conforme Jean-Jacques, "dirão, pois, que compondo eu música e versos, será deselegante deprimir as belas-letras e que nas belas-artes, que afeto desprezar, existem inúmeras ocupações mais louváveis."[812] Mas, nem por isso, as respostas de Rousseau deixavam de ser mais duras ainda, pois afirmava que tudo isso era o que existia de pior, são disfarces de uma sociedade da **aparência**, onde o homem deixou de ser ele próprio; pois, como destaca Salinas, "a distinção entre o Ser e o Parecer não está dada de uma vez por todas, mas é algo histórico e socialmente adquirido."[813] Os *'costumes não se aprimoraram'*, nos diz Rousseau, *'os costumes degeneraram entre todos os povos do mundo na medida em que se espalhou em seu seio o gosto pelo estudo e pelas letras'*[814]; mas, há uma questão implícita ao dizer isso, no que se refere à influência que a cultura das letras e ciências e da civilização exerceu em épocas e povos, de forma específica. Ademais, na tentativa de serem diferentes, acabam todos, falando a mesma linguagem e articulam as mesmas fórmulas de "boa educação", todos agem e procedem de forma idêntica como num rebanho. Ora, indagava mais ou menos assim, o genebrino: *que encantos da sociedade são estes? Onde estão nossos verdadeiros pensamentos, os nossos sentimentos reais?* E respondia: *quão diversos individuais não seríamos! Rudes e intoleráveis, talvez; mas, de qualquer modo, saudáveis e honestos, sem simulação ou impostura.*

As perguntas lançadas eram infindáveis, pois cada resposta levava a outros tantos questionamentos: "as escolas, as academias, as bibliotecas, as instituições culturais, literárias e científicas deveriam ser fechadas, incendiadas e tornarmos a

[812] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 418.
[813] SALINAS FORTES. Luíz Roberto. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**, op. cit., p. 41.
[814] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 420.

mergulhar em plena barbárie dos primeiros séculos?"[815] Poderia alguém realmente argumentar que o mundo estaria muito mais adiantado se não tivesse havido um Kepler, um Galileu, um Newton?"

Nesse sentido, parece que o próprio Jean-Jacques era o melhor exemplo da corrupção do gosto e das letras, da degeneração das paixões que imitava e atacava, pois se esforçava por dominar o conhecimento, e seu esforço conduzia ao que denunciava, com a mimesis de paixões tão poderosas e tão violentas, vivia eternamente grudado aos livros, era um exímio escritor, com êxito literário. O filósofo ficou preso na rede da literatura, na teia da linguagem, como uma espécie de mosca na teia de aranha de tais argumentos. Por mais que se irritasse por diversas vezes, mas continuava a imprimir livros contra a impressão de livros, pois, essa era **a amarga sátira do Diógenes de seu século**[816], ou seja, as próprias coisas que os corrompiam constituíam sua única proteção contra uma maior corrupção. Conforme Rousseau:

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

[815] Id.

[816] Nesse sentido, Rousseau também era chamado de **"O Falso Diógenes"**, por **Voltaire**. Segundo Niehues-Pröbsting, "havia uma tendência constante a representar Rousseau não tanto como o próprio Diógenes, mas antes como um Diógenes presunçoso, falso e depravado: ele é um Diógenes sem uma lanterna – ou seja, sem as insígnias do Iluminismo! E, por fim, Voltaire carregou a comparação com o seu desprezo pelo personagem Rousseau. *'Ele é não apenas um falso Diógenes, mas também uma pessoa falsa, que envenena todas as amizades. Rousseau descende em linha direta da união entre o cão de Diógenes e a víbora da discórdia. Ele é não só um tolo, e, além disso, um tolo incômodo, mas também um tolo malicioso; ele oculta a mente de um canalha sob a túnica de Diógenes.'* Como Diógenes, aos olhos de Platão, era um Sócrates enlouquecido, assim Rousseau, aos olhos de Voltaire, era um Diógenes tolo e falso. Voltaire vivia repetindo, variando e intensificando a comparação de Rousseau com Diógenes em suas cartas: *'Rousseau enfiou-se num barril que ele considera ser o de Diógenes e acha que lá, tem o direito de representar o cínico. Ele grita aos transeuntes: 'Admirai os meus andrajos'.* Essa é a versão básica, relativamente inofensiva, da comparação. Já mais agressivo e mais insultuoso: *Rousseau é o macaco de Diógenes ou o filho bastardo de Diógenes. Ainda mais agressivo: ele é o filho bastardo do cão Diógenes.* E a mais agressiva de todas: *'Se o cão de Diógenes e a cadela de Erostrata se acasalassem, o filhote seria Jean-Jacques.'*"(Niehues-Pröbsting, Heinrich, op. cit., p. 375.). Contudo, é importante ressaltar, que o próprio Voltaire – como quase todos os representantes do Iluminismo – ocasionalmente assumia o papel de Diógenes. Como nesse ponto em que bem observa Niehues-Pröbsting, na tréplica de d'Alembert a Rousseau referente à *Carta sobre os espetáculos*: *'Você enfrentou o louco Jean-Jacques com argumentos racionais'*, escreve Voltaire a d'Alembert, *'mas eu sigo aquele cuja única resposta a argumentos foi marchar na direção oposta. Jean-Jacques prova que o teatro é impossível em Genebra, mas eu construo um.'* Niehues-Pröbsting destaca que "Voltaire teve o cuidado de omitir que o filósofo que ele estava imitando nessa declaração era Diógenes, que usou esse gesto para refutar a prova de Zenão contra o movimento. Afinal, Voltaire havia constantemente chamado de Diógenes aquele a quem *ele* refutava." (Ibid., p. 375-376.). A refutação que Diógenes faz à Zenão, **uma refutação em ação**, conforme paradigmaticamente demonstrada por Diógenes – Bayle havia citado essa história no artigo 'Diógenes' – foi copiada por muitos daquele período: Diderot, Frederico, o Grande e o próprio Rousseau, no *Ensaio sobre a origem das línguas*, cita a história, como ilustração da capacidade expressiva da linguagem não-verbal, que, em sua opinião, tinha qualidades expressivas mais poderosas e imediatas do que a linguagem falada. (Ibid., p. 376.).

> menos por isso. É verdade que um dia poderão dizer: 'Esse inimigo tão declarado das ciências e das artes, todavia, fez e publicou peças de teatro'.[817]

Inevitavelmente, seu posicionamento dúbio, como já se disse anteriormente, em que, "detestava e amava ao mesmo tempo" mexia profundamente com Rousseau, segundo narra nas *Confissões*. Amava, pois significa finalmente que haviam reconhecido, era o reconhecimento por "*Outrem*", o "circuito da opinião", o "amor-próprio", mas, detestava, pois era massacrado e odiado impiedosamente.

Em consequência dessa postura, Rousseau muitas vezes era ríspido com seus interlocutores, aparecia e se escondia, dizia para alguns que lessem seus *ensaios* ou, para os mesmos e para outros que, se não gostassem, que os rasgassem: "fogo aos meus escritos e aos meus livros!"[818] Mas, sobretudo, que o deixassem em paz.

Chega um determinado momento em que Rousseau, mesmo não respondendo às questões, se torna naquela cidade de exagerada polidez, um motivo de atração. Toda Paris insistia em adotar suas maneiras rústicas, chamando-o, afetuosamente, "*notre Jean-Jacques*".[819] O autor, cada vez mais se envolvia numa posição em que se tornava muito difícil se defender: "a de um homem que passara tantos anos a se esforçar por aperfeiçoar-se nas artes e nas ciências e que, agora deveria rejeitá-las."[820] Segundo Guy Endore, o filósofo se sentia aterrorizado com a ideia de ver-se obrigado a equilibrar-se sempre sobre a corda esticada do **sublime**, sobre um abismo de ridículo. A oscilar perigosamente ao sopro de cada dito, de ver-se condenado, finalmente, a cair de onde se achava e ser alvo de risos e zombarias, pois, as mesmas pessoas que outrora se mostravam tão excitadas por sua causa, logo em seguida demonstravam uma posição completamente contrária.[821]

Talvez isso explique a postura inaceitável de Rousseau, "um homem para quem a vida não era uma simples galhofa"[822], e, que, em muitas de suas narrativas resolve provar que não aderia àquilo que criticava em seus escritos (claro, só não deixa mesmo, de escrever). Estava disposto a apoiar sua posição mesmo à custa de sua própria

---

[817] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 428.
[818] Ibid., p. 427.
[819] Chega um determinado momento que as pessoas ricas e enfadadas do país parecem haver encontrado um novo e excitante divertimento: tornaram-se alvo dos ralhos de Jean-Jacques. "Toda a gente se agrupava para vê-lo e, se nem sempre conseguiam fazê-lo falar, podiam ao menos ficar a fitá-lo, como se ele fosse um habitante da lua." (ENDORE, Guy. ***The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire***. Londres: W.H. Allen, 1962. p. 52.).
[820] Id.
[821] Ibid., p. 53.
[822] Id.

vida. De que forma? Renunciando ofertas e se desfazendo dos seus ornamentos vãos, como já enfatizara no *Primeiro Discurso*. Conforme Rousseau:

> Não se pode pregar liberdade, desinteresse e pobreza, e não se praticar aquilo que se prega. Não se pode acusar o mundo de hipocrisia e continuar a ser hipócrita. As pessoas devem ver que, nesta época sem convicções, existe um homem que não receia chegar a convicções e ater-se a elas.[823]

Entrementes, Rousseau teria, naturalmente, de desempenhar o papel que lhe trouxera fama, mesmo que nesse papel houvesse tantas contradições; pois, lá no íntimo de Rousseau, não era tudo isso que ele realmente abominava? Ademais, não foi isso que sempre pregou em seus escritos?

Assim, não é de se estranhar que Rousseau haja caído em delíquio num dia ardente de verão, quando a caminho de Vincennes e de ter encontrado as respostas às suas perguntas. Era o século em que vivia e que percebera toda a crise de uma sociedade setecentista vivendo na mais plena hipocrisia. E todos os artistas, filósofos e intelectuais que, ao invés de denunciar os defeitos da época – ao invés de corrigir os males atuais ou, pelo menos apontarem – revestiam a sociedade, "nesses tempos de aviltamento", de

---

[823] **Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 345. Rousseau renuncia a posição de "chefe da casa comercial dos Dupin", ainda tentaram uma reconsideração por sua parte, mas a decisão já estava tomada. Essa notícia correu por toda Paris, Diderot, Grimm, Klüpfel, Duclos e outros queriam saber como Rousseau iria sobreviver nesse encarniçado ***Mundo das Letras***, pois se ganhava muito pouco escrevendo. Nesse período, a recompensa que um escritor podia esperar como consequência do seu ofício era precisamente as coisas que o genebrino abominava: convites para jantar ou para ser hóspede numa casa de campo de algum sujeito rico e importante. Havia sinecuras a obter-se dos ricos e pensões do rei. Eram essas as recompensas que contavam na vida de um autor. Por isso, narra nas *Confissões*: "Acusaram-me de querer ser original e proceder diferente dos outros. Na verdade, eu não pensava em proceder nem como eles, nem diferente deles. Desejava sinceramente proceder direito. Fugia com todas as minhas forças às situações que me facultassem interesses contrários aos interesses de um outro homem e me fizessem por conseguinte ter um desejo secreto." (**Confissões**, Livro II, op. cit., p. 88). Por isso, o autor decide viver de um trabalho manual e honesto. "Viver da música", mas, enquanto uma modesta remuneração, sendo copista de composições musicais. Isso, de alguma forma parecia uma acusação de que os outros não ganhavam a vida de forma mais honesta, menos escrúpulos, parecia relegá-los à categoria dos parasitas. Quando Rousseau faz essa observação, se referia principalmente, a Grimm, pois "usava de sua *Correspondência literária* para estabelecer relações com todas as melhores famílias da Europa, e que, mediante mesuras e cortesias, abriria caminho, eventualmente, rumo a um baronato austríaco, a um posto de coronel russo e a um sem-número de medalhas e condecorações." A demonstração visível de seu posicionamento, de como se sentia, conforme narra, foi com o desfazimento dos adornos que o acompanhavam: depôs sua espada numa casa de penhor, se desfez também do relógio, tirou a sua peruca, "quem era ele afinal? Um monarca?" Também retirou todos os enfeites dourados existentes em sua roupa, nada mais de alamares e botões de ouro, de suas meias brancas, de seus punhos e dos peitilhos de renda. Conforme o genebrino, não queria se destacar das pessoas que trabalham. Jean-Jacques passa a recusar os presentes oferecidos, que em determinado momento tornou-se um divertimento "ter um presente recusado por Rousseau." "Querer experimentar o incorruptível Jean-Jacques." Claro que toda essa nova maneira de se portar acabou pondo-o muito mais em evidência, pois se antes, muitos queriam encontrá-lo para discutir sobre a validade de suas teses e muitos outros que nem haviam lido seu trabalho, queriam, naturalmente ter a oportunidade de deparar com aquele estranho personagem que se convertera na coqueluche da cidade. Assim, Rousseau fugia cada vez mais amiúde da cidade, penetrando em campos e bosques, a meditar sobre sua incrível situação. (Id.).

um brilho que a tornara ainda mais enganadora e mortal. Por isso, Jean-Jacques ratifica no *Emílio*, a crença de suas resoluções e o dever de suas declarações públicas, assentadas na sinceridade.[824]

Eis por todos esses fatos, o preço da civilização! A sua entrada para o maldito caminho da literatura! Deixou-se apaixonar pelas ideias, pelas grandes paixões e voos da imaginação. *Rousseau* passa a julgar *Jean-Jacques*, quase sempre, mas, "inimigo dele mesmo, em muitos momentos", segundo extrema observação de Guy Endore:

> Rousseau tinha Rousseau como inimigo. E, quanto mais forte ele se tornava na luta contra esse seu inimigo, tanto mais forte se tornava esse inimigo que lutava contra ele. E nesse caso, não havia nenhuma esperança de fuga, Não podia escapar. Perseguido por seu inimigo todo dia. A dormir com ele todas as noites. E, ao despertar, pela manhã, sabendo que tinha de enfrentá-lo mais um outro dia.[825]

Mas, poderia ser diferente? Como simplesmente cantar: "Abaixo a literatura! Abaixo as artes! Viva sua própria vida!" Ora, toda aquela sociedade de extrema polidez e requinte, estava exprimindo suas novas atitudes para com a vida, obviamente, por meios dessas expressões. E, não obstante, acontecia com as artes o mesmo que ocorria com o dinheiro. Ambos não passavam de substitutos da realidade. Incidia, justamente como podia ser, num mundo em que todos estavam habituados com as aparências, criados em meio das ilusões. Exatamente nesse ponto é que se torna evidente toda a crítica de Rousseau, pois, não estava criticando, simplesmente, o saber em si mesmo, a arte em si mesma, mas a sua afetação, esse utilitarismo da arte, do uso que se tem feito da ciência, do exagero do saber, seu distanciamento total, sua incapacidade de dar conta da situação de miséria e desigualdade em que vivem os povos. Por isso, destaca-se a explicação fundamental e norteadora, mas nem por isso menos paradoxal, da construção de suas teses, respondida por Rousseau: *ora, precisamos dessas "artes de agradar"*, e, a razão dessa necessidade é bastante simples.

Para o homem corrompido (ou melhor, povos corrompidos), até o ponto em que se encontrava naquele momento, banir as instituições não seria a melhor solução; tais instituições são as únicas coisas que os impedem de ser tão maus como de outro modo o seria. "Uma vez que um povo corrupto nunca mais volta à virtude, não se trata mais de tornar bons os que não o são, mas de conservar assim os que têm a felicidade de

---

[824] **Emílio**, Livro I, op. cit., p. 27.
[825] ENDORE, Guy, ***The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire***, op. cit., p. 121.

sê-lo."[826] Não há como retroceder, o aniquilamento das instituições não seria possível, pois, "as mesmas causas que corromperam os povos servem algumas vezes para prevenir uma corrupção ainda maior."[827] É da constatação do mau uso das coisas (dos remédios), que os povos têm a possibilidade, e acabam sendo forçados a buscar a própria conservação, assim, ressalta o pensador:

> Desse modo, as artes e as ciências, depois de terem feito os vícios brotarem, são necessárias para impedi-los de se tornarem crimes, cobrindo-os de um verniz que não permite que o veneno se evapore tão livremente. Destroem a virtude, mas preservam o seu simulacro público, que sempre é uma bela coisa; em seu lugar introduzem a polidez e a decência, e substituem o temor de parecer mau pelo de parecer ridículo.[828]

Por essas explicações, como abandonar a civilização? Isto significaria precisamente o aniquilamento, pois, degenerados e corrompidos ao ponto em que se chegou, isso não seria possível de forma alguma, e, não era isso que o filósofo pretendia; no entanto, era precisamente essa, a imediata interpretação de suas teses. Por mais **contrastantes** que fossem, mas, isso não significava dizer o contrário do que ele havia dito em seus *Discursos*, nem em outras obras, de que era contra os "livros impressos", e de que a impressa não foi um flagelo. Realmente foi um flagelo, protestava energicamente Rousseau. E explicava questionando e exemplificando: *Observem a polícia!* Acaso a mera existência de nossa polícia não prova que nos tornamos criminosos e corruptos? Mas não é ela, ao mesmo tempo, a única salvaguarda contra a nossa própria criminalidade e corrupção? "Quando não existem mais costumes, tem-se de pensar unicamente na polícia, e sabe-se muito bem que a música e os espetáculos constituem um de seus mais importantes objetivos"[829]; pois, há uma inclinação, em todas as análises através de um rigoroso exame dos liames sociais. Em que numa sociedade regida por "uma polícia", seu conteúdo determina deveres aos cidadãos, mantendo a igualdade, para que não haja favorecimento de vantagens e distinção entre os convivas, salvo pela virtude.

Jean-Jacques está dizendo de forma explícita que a questão não é mais fazer com que os povos possam agir bem, porém, "distraí-los" de fazerem coisas piores. Essa

---

[826] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 426.
[827] Id.
[828] Id.
[829] Ibid., p. 427.

distração é provinda de um **simulacro**[830] (mimesis das paixões), necessário para povos corrompidos, pois, o cidadão de Genebra já está convencido de que tanto as virtudes quanto os vícios são noções advindas da coletividade e só surgem com o convívio humano; "o **vício** que toma a máscara da virtude, não como hipocrisia para enganar e trair, mas para, sob essa efígie amável e sagrada afastar o horror que tem de si mesmo quando se contempla nu."[831] Por isso, o filósofo ratifica que é necessário a subsistência e a manutenção das "academias, os colégios, as universidades, as bibliotecas, os espetáculos e todas as distrações que podem de certo modo divertir a maldade dos homens e impedi-los"[832] de coisas piores. Novamente se ratifica: Rousseau não quer examinar as artes e as ciências em si mesmas, se recusa a considerá-las dessa maneira; pois, em si mesmas, elas são boas; "tomadas de modo abstrato, merece nossa inteira admiração", porém, tomadas na "louca ciência dos homens é digna unicamente de escárnio e de desprezo."[833] Só não serão boas se consideradas em relação ao resto dos elementos que formam a sociabilidade, como a moral e os costumes, ou seja, se tornam igualmente funestas, simultânea e dependentemente; igualmente ao teatro, que pode ser bom para Paris, pois não fazem mal aos parisienses que já são povos corrompidos, diferentemente da sugestão da instalação do teatro no contexto da República de Genebra, pois, essa não é a melhor distração ou simulacro para um lugar ainda não corrompido**.**

Portanto, há uma complexidade dos processos sociais que nunca são considerados isoladamente, e sim, relacionados aos outros aspectos da vida social. Nem mesmo a razão deve ser considerada em si mesma; em si mesma, "de modo abstrato", não há problemas. Assim, a razão deve muito às paixões, que por sua vez, deve muito à linguagem, pois, o filósofo faz abstração da sociedade, das paixões corruptoras que é suscitada entre os indivíduos; a ciência é boa em si mesma, mas, se transforma em perigo quando é entrosada em determinados complexos sociais. Para Jean-Jacques, os valores de cada uma dessas coisas, analisado de forma situada, "em seu meio e em seu tempo", se oporá com obstinação em reconhecer a perda definitiva dos valores absolutos, reajustando os valores realizados historicamente com o intuito de evitar o

[830] Rousseau explica, que "esse **simulacro** consiste numa certa doçura de costumes que algumas vezes substitui a sua pureza, uma certa **aparência** de ordem que previne a tremenda confusão, uma certa admiração pelas belas coisas que impede as boas de caírem inteiramente no esquecimento." (Ibid., p. 426.). São as ***imitações das paixões***, que segundo o filósofo, a razão deve muito a esses **vícios**, pois, são máscaras disfarçadas de **virtude**, apenas com o objetivo de afastar o que poderia ser ainda pior.
[831] Id.
[832] Id.
[833] Ibid., p. 421, passim.

agravamento da decadência anunciada pelos valores que lhe são contemporâneos, conforme a explicação que o filósofo fornece dos povos bárbaros:

> Encontro na história um exemplo único, mas impressionante, que parece contradizer essa máxima – é o da fundação de Roma, feita por um grupo de bandidos, cujos descendentes, em poucas gerações, se tornaram o povo mais virtuoso que já existira. Não me furtaria ao trabalho de explicar esse fato, caso o lugar o comportasse; contentar-me-ei com assinalar que os fundadores de Roma eram menos homens cujos costumes se tinham corrompido, do que homens cujos costumes não se tinham formado. Não desprezavam a virtude; apenas não a conheciam ainda, pois as palavras virtude e vício são noções coletivas que só nascem do convívio dos homens.[834]

Precisamente, por essas observações é que Jean-Jacques confessa a força de sua decisão quando assume o seu papel de escritor, ao dizer: "não ousei, pois, falar, e, não me podendo calar, ousei escrever."[835]

Isso indicava que, o autor, ao fazer essas constatações, não estava fechando questões, nem encontrando soluções, mas, apontando, por meio de profundas ***"mensagens"***, formas críticas de se pensar sobre essas questões, não de uma maneira prática, como num livro de receitas, que a pena lança em "muitos belos preceitos impossíveis de serem seguidos", mas, como um filósofo, nos revela o próprio pensador, nessa significativa **mensagem** do *Emílio*:

> Na impossibilidade de cumprir a tarefa mais útil, ousarei, ao menos, tentar a mais fácil: a exemplo de tantos outros, não porei a mão na massa e sim na pena; e ao invés de fazer o que é preciso, esforçar-me-ei por dizê-lo.[836]

Porém, mesmo a contrapelo dos iluministas, em vários pontos as doutrinas de Rousseau coincidem com as do enciclopedismo radical, com a dos seus contemporâneos; além dos pressupostos comuns da Razão e da Natureza, a filosofia do iluminismo prometeu a erradicação do obscurantismo e da intolerância religiosa, igualmente, por diversos meios, ilegitimou o absolutismo monárquico. E, nesse ponto, Rousseau não foi diferente, conforme pode se observar no livro III do *Contrato Social*, que, ao discorrer sobre as formas de governo dedica o capítulo VI ao entendimento da monarquia, porém, evidentemente, com a visão de quem objetivava um Estado democrático, principalmente, em substituição às monarquias absolutistas de seu tempo. Embora, sobre esse assunto, esteja em concordância com seus contemporâneos, a

---

[834] Ibid., p. 426.
[835] **Confissões**, Livro VII, op. cit., p. 263.
[836] Emílio, Livro I, op. cit., p. 27.

análise realizada pelo filósofo não se distancia em nada das críticas que já vinha elaborando acerca dessa civilização, pois, ao tecer suas acusações contra o poder real, objetivava outras formas de governo que estivessem mais de acordo com as suas propostas e consequentemente, não ocasionassem tantas desigualdades e permitissem a participação de forma unânime de todos os cidadãos na administração do governo, visto que os reinados europeus estavam fazendo muito pouco para acabar ou, até mesmo diminuir a miséria de seus súditos, mantendo-os na mais dura servidão e pobreza. Dessa forma, começa por conceituar a pessoa que concentra esse poder em suas mãos, como sendo "um homem real, que tem o poder de dispor dele sozinho, segundo as leis. É o que comumente se chama de Monarca ou de Rei"[837]; questionando, logo em seguida, sobre a legitimidade dessa forma de governo, pois até na monarquia seria necessária uma soberania advinda da vontade geral, ou seja, do consentimento do corpo coletivo soberano para que o rei possa governar.

Eis o que não ocorre, Rousseau aponta a Monarquia como a forma de governo onde a "vontade particular tem maior domínio" e, mais facilmente domina as outras vontades; pois é perceptível que a forma absolutista desses Reis se tornaria possível pelo fato de "se fazerem amados por todos". O genebrino, então observa que, não há concessão de benefícios aos povos, pois o poder advindo "do amor dos povos é

[837] **Contrato social**, Livro III, cap. VI, op. cit., p. 127. No momento de condenação do *Contrato Social* e do *Emílio*, das idas e vindas de Rousseau perseguido, em 1762, foi um monarca, Frederico , o Grande, da Prússia que acabou concedendo asilo a Rousseau em Neuchâtel, a partir de uma carta dirigida ao Lorde George Keith (governador de Neuchâtel), Frederico expressou o seu apoio ao cidadão de Genebra. Contudo, mesmo expressando apoio ao homem que procurava asilo, não deixou de demarcar, nessa oportunidade, a sua rejeição à crítica cultural de Rousseau e a sua principal oposição filosófica a ele, como bem observa Niehues-Pröbsting, em frase do rei Frederico: *'Francamente falando, minhas opiniões são tão opostas às dele quanto o finito ao infinito'*. O ideal de Frederico era, acima de tudo, Marco Aurélio, o imperador romano e estoico. Um estoico como monarca: isso era possível, mas não um cínico. Como Alexandre, o Grande, Frederico certa vez perguntou-se o que teria sido se não tivesse se tornado rei. A resposta era que ele teria se tornado um cidadão comum e um filósofo, mas não o filósofo que Alexandre quisera ser: *'Alexandre, o Grande, que verdadeiramente conhecia a glória, invejava o altruísmo e a temperança de Diógenes, aquele cínico insolente, que eu certamente não teria escolhido como modelo'*. Porém, Rousseau havia escolhido esse modelo, ou pelo menos é o que conseguiam perceber, e, dessa forma, tornara-se ridículo, conforme citação Do Frederico: *'acredito que Rousseau errou sua vocação. Ele tinha claramente o que era necessário para se tornar um eremita famoso (...) pelo seu rigor moral e sua auto-afirmação, ou um estilista. (...) Hoje, no entanto, ele é visto apenas como uma excentricidade filosófica, que tenta reviver a seita de Diógenes depois de dois milênios. Não vale a pena comer grama e fazer de todos os filósofos contemporâneos inimigos'*. Porém, mesmo o rei rejeitando o posicionamento de Rousseau, possuía uma generosa liberalidade para com o genebrino, pois, quando respondeu a Voltaire sobre o que ele achava de Rousseau, respondeu: *'Perguntas a mim o que penso de Rousseau de Genebra. Acho que ele é infeliz e digno de pena. Não gosto nem de seus paradoxos nem de seu tom cínico. (...) Deve-se respeitar aqueles perseguidos pelo destino; apenas almas depravadas lhes fariam mal'*. Provavelmente essa resposta, na tentativa de amenizar os ataques que Rousseau vinha sofrendo, não fosse a que Voltaire esperava, e isto deve tê-lo incomodado. Mas os dois, o rei e o filósofo, "o bem-educado proprietário de castelo e o amante do teatro" concordavam em sua aversão pelo cinismo da crítica cultural de Rousseau. (Niehues-Pröbsting, Heinrich. Op. cit., p. 374-375.).

sem dúvida o maior", porém, os monarcas não se satisfazem com isto, desejam algo mais. O objetivo principal do monarca é ser o Senhor de todos, nesse sentido, vale mais a regra de que "os melhores Reis" são "maus sem deixarem de ser senhores", destaca o filósofo, e, o que acaba prevalecendo é:

> Primeiramente, seu interesse pessoal é que o Povo seja fraco, miserável, e que nunca lhe possa resistir. Creio que, supondo os súditos sempre perfeitamente submetidos, o interesse do Príncipe seria então que o povo fosse poderoso, para que este poder, sendo o seu, o tornasse invencível frente a seus vizinhos; mas, como esse interesse é apenas secundário e subordinado, e como as duas suposições são incompatíveis, é natural que os Príncipes prefiram sempre a máxima que lhes é imediatamente mais útil.[838]

Fica claro que Rousseau está dirigindo as suas acusações à monarquia absolutista francesa, essa especificidade é percebida ao dizer que "a monarquia só é conveniente aos grandes Estados, e chegaremos à mesma conclusão, se a analisamos em si mesma"[839]; ou seja, novamente o filósofo está denunciando o etnocentrismo da filosofia do século XVIII que pretende saber o que é bom para os homens em qualquer lugar, dando mais importância para o geral e não se esforçando em descobrir a singularidade dos povos. Mas, o filósofo sugere que um Estado monárquico possa ser bem governado, levando em consideração "as faculdades daquele que governa", porém, haveria um inconveniente maior desse "Governo de um só": "é o defeito dessa sucessão contínua"; como esse governo não comporta eleições, pois, "acresce a isso a intriga e a corrupção", substitui esse inconveniente, "escolhendo-se arriscar a ter como chefes crianças, monstros, imbecis, do que ter de disputar por meio de eleições a escolha de bons Reis."[840] Rousseau não vê muitas saídas, nem mesmo com uma "educação real" que sempre corrompe os futuros reis, por isso, sugere, para que não se cometa excessos na interpretação, distinguir "Governo real com o de um bom Rei", prossegue o filósofo: "para que se possa saber o que esse Governo é em si mesmo, é preciso considerá-lo sob o domínio de Príncipes limitados ou maus, posto que chegaram assim ao Trono, ou o Trono os deixou assim."[841]

E, no século XVIII, período em que julgar significa nivelar tudo, e, poder é sempre abuso de poder, um bom monarca seria pior do que um mau monarca, pois, impedia que o homem humilhado percebesse sua própria estupidez do princípio

[838] **Contrato Social**, livro III, op. cit., p. 128.
[839] Ibid., p. 129.
[840] Ibid., p. 130.
[841] Ibid., p. 132.

absolutista; segundo Rousseau, outros autores também perceberam as dificuldade dessas questões, mesmo impedidos de enxergar o problema; e, de forma insinuativa alude à teoria do direito divino dos reis, obviamente com o intuito de nos fazer pensar:

> Afirma que o remédio é obedecer, sem murmúrio. Os maus Reis são dados por Deus, como resultado de sua cólera, e é preciso suportá-lo como castigos do céu. Sem dúvida, trata-se de um discurso edificante, mas não sei se não seria mais conveniente numa oração do que num livro de política. O que se diria de um Médico que prometesse milagres e cuja arte fosse exortar seu doente a ter paciência? Certamente, é preciso aguentar um mau Governo quando se está sob ele; mas a questão é encontrar um bom.[842]

Mas, se no *Contrato Social*, o filósofo condena a monarquia absolutista de uma forma direta, há um outro texto em que apresenta algumas dessas características da monarquia, principalmente, quanto à questão da sucessão, de uma forma bastante interessante, a começar pela natureza do escrito. É um **conto filosófico**, ou melhor, para ser mais preciso, em palavras do narrador, **"um conto de fadas":** *A Rainha Fantasiosa* (1756), ou seja, entre os *Discursos* e a tríade composta mais ou menos no mesmo período: *Júlia*, o *Contrato* e o *Emílio* –, esse texto literário lembra bastante os contos do Voltaire pelo tom irônico e às vezes um tanto jocoso, porém, nem de perto atingiu a fama das obras do Senhor de Ferney. O conto é apresentado de forma narrativa pelos diálogos do "Druida e Jalamir", e, intercalados entre outros diálogos das personagens principais: a Rainha Fantasiosa, o Rei Fênix e uma Fada Discreta.

É uma ocasião perfeita para Jean-Jacques sutilmente apresentar os vícios e as vaidades dos monarcas e, como isso representa um forte obstáculo na forma ilegítima desse governo. O Rei Fênix é apresentado como um rei louco, pois, nas suas ações, objetivava um projeto bizarro, "tornar seus súditos felizes", continua o narrador, "essa conduta tão singular atraía para si um ridículo indelével entre os nobres", além, claro, "chamava-se Fênix".[843] Porém, o retrato da rainha era oposto ao do rei, a começar pelo seu epíteto: "Fantasiosa era o seu nome", extraordinária sim, mas, "viva, distraída, caprichosa, louca na cabeça, sábia no coração, boa por temperamento, maldosa por capricho."[844] O Rei ansiava por um herdeiro que estivesse a sua altura, mas a Rainha não conseguia engravidar, já havia recorrido a tudo que se podia imaginar, médicos, dervixes, novenas, aos votos, oferendas e peregrinações, até que, com a junção de tudo

[842] Id.
[843] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* II**. ***La Reine fantasque***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961. p. 1179. [Referência brasileira: **A Rainha fantasiosa**. Tradução: Renato Moscateli. In: **Reflexos de Rousseau**. José Oscar Marques (Org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 09-10.].
[844] **A Rainha fantasiosa**, p. 10.

isso, "o céu e a terra atenderam aos votos da rainha."[845] Se o Rei e o povo ficaram alegres, imaginem a Rainha, "com todas as suas paixões, até as extravagâncias"; A gravidez, por ser tão esperada, tornou-se um acontecimento extraordinário, e, logo já começavam a nutrir a curiosidade do sexo da criança, afinal, deveria vir um príncipe, "desejos do povo, dos nobres e do rei."[846]

Mas, para a discórdia geral, a rainha deseja uma filha, foi então que resolveram recorrer às Pitonisas e ao Divã (espécie de "Conselho", existente nos governos orientais) para descobrirem o sexo da criança, algo conveniente a uma família real. Ao saber da disputa pelo sexo, a Fada Discreta resolveu se divertir com a querela, afirmou que havia "consultado os cometas que predizem os nascimentos dos príncipes"; "publicamente", revela ao rei que seria um menino e, em "segredo", assegurou à rainha que seria uma menina. No dia do nascimento, a dúvida foi tirada, e "a fada de sua intriga trazendo à luz uma menina e um menino", eram gêmeos, precisamente isso se tornava cada vez mais "difícil distingui-los; o que fez com que durante sua infância se tivesse o hábito de vesti-los igualmente."[847]

As crianças são personagens especiais, tanto, que a Fada Discreta dissera que havia enriquecido-os com dons condizentes aos nomes que teriam: "pois eles experimentariam perfeições"; a rainha queria características fantasiosas, "achava melhor ter filhos belos" e não se incomodava que se tornassem "estúpidos aos trinta" o rei, mesmo percebendo a importância dessas características, e, sem querer abandonar as loucuras de sua mulher, mesmo sem compartilhar, queria filhos sensatos. A Fada percebendo novamente o impasse sugere que "cada um dispusesse à sua vontade da criança de seu sexo", dando os nomes com as suas devidas características. A Rainha escolheu a menina, dizendo que esta sairia à semelhança do rei, "chamou a princesa Razão", e, "o menino recebeu o nome de príncipe Capricho."[848]

Já que na ordem da sucessão, o menino viria primeiro, então, imaginavam como seria o príncipe Capricho:

> Fará virar a cabeça de todo o mundo e imitará demasiado bem sua mãe para não ser seu tormento. Ele perturbará o reino querendo reformá-lo. Para tornar seus súditos felizes, ele os levará ao desesperado, sempre acusando os outros de seus próprios

[845] Ibid., p. 11.
[846] Id.
[847] Ibid., p. 17.
[848] Ibid., p. 22.

> erros. Injusto por ter sido imprudente, o pesar por suas faltas o fará cometer outras maiores. Como a sabedoria não o conduzirá jamais, o bem que ele quiser fazer aumentará o mal que terá feito. Em resumo, ainda que no fundo ele seja bom, sensível e generoso, suas próprias virtudes o levarão ao erro e sua mera falta de juízo, unida a seu poder, o fará mais odiado do que o teria feito uma maldade bem pensada.[849]

Como se pode perceber, o príncipe viraria o reino de pernas para o ar, e seria até a ocasião de se discutir a ordem de sucessão ao trono, submetendo "o cetro à roca e a fortuna à razão", isso porque, a princesa Razão, teria características completamente sensatas:

> Nova heroína do país das fadas, tornar-se-á um prodígio de sabedoria e de prudência, e sem ter adoradores se fará a tal ponto amar pelo povo que cada um fará votos de ser governado por ela. Sua boa conduta vantajosa a todo o mundo e a ela mesma não causará problemas a não ser a seu irmão, cujos vícios opor-se-ão sem cessar às virtudes dela, e a quem a prevenção pública dará todos os defeitos que ela não tiver, mesmo que ele tampouco os tenha.[850]

Rousseau, nesse instante, tomando a tinta da galhofa, por meio do seu narrador Jalamir, nos diz:

> Que jorro de palavras! De onde diabos tomastes tão belas tiradas? Em toda a vossa vida, nunca pregastes tão bem no bosque sagrado, ainda que não digais lá mais verdades. Se eu vos permitisse, logo transformaríeis um conto de fadas em um tratado de política, e algum dia *Barba Azul* ou *pele de Asno* seriam encontrados nos gabinetes dos príncipes no lugar de Maquiavel.[851]

Dessa forma, o conto se encaminha para seu desfecho, pois, como as crianças eram gêmeas e eram vestidas de forma idêntica, tanto o rei como a rainha acabaram tomando nos braços uma pela outra, a fada Discreta percebeu e "aproveitou-

---

[849] Ibid., p. 23.
[850] Ibid., p. 24.
[851] Ibid., p. 24-25. *Barba azul* e *Pele de Asno* são 'contos de fadas' do escritor francês Charles Perrault (1628-1703), que estabeleceu bases e acabamento literário para esse novo gênero literário, "o conto de fadas". Além desses dois contos já citados por Rousseau, Perrault também escreveu: *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *O Gato de Botas*, *Cinderela*, *O Pequeno Polegar*. Certamente o genebrino teve acesso a esses contos, pois, a publicação rompeu os limites literários da época e alcançou públicos de todos os cantos. Por serem histórias que ouvia de sua mãe e nos salões parisienses, quando Charles Perrault, resolveu registrar, inicialmente, recebeu o nome de "Histórias ou contos do tempo passado com moralidades", depois, "Contos da Velha", "Contos da Cegonha", "Contos da mamãe gansa", ficando, afinal, conhecido como "Contos de fadas". Lembrando aqui, como já se disse, que Charles Perrault, participava da Academia Francesa, protagonizando a longa disputa intelectual, da ***Querela dos Antigos e dos Modernos***, liderando o grupo dos Modernos, na tentativa de provar a superioridade da literatura de seu século e a favor da liberdade de expressão da parte dos *homens de letras*, com as publicações *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) e *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688–1692).

se do erro para dotar as duas crianças da maneira que lhes conviesse melhor."[852] Assim, a respeito de uma objetivação do Rei, da sensatez, e, da Rainha, de uma enorme extravagância, "Capricho foi o nome da princesa, e Razão o do príncipe", portanto, "tudo se achou na ordem natural."[853] Ficando a lição de que entre os vícios e as virtudes de um Rei, ou seja, sua insensatez delirante e seu bom senso da justiça, estão ações que representam a atribuição resoluta do seu papel, pois, é a garantia dessa integridade que contribui na perenidade do seu reinado, mais que isso, salvaguarda a felicidade de seu povo.

Após esse belo e instigante conto resumido aqui, fica-se com a sensação de que Jean-Jacques acabou por nos dar a lição edificante, que era atribuída às fábulas naquele período, e, que o autor se posiciona radicalmente, de forma negativa, pois, em sua fundamentação educacional, essa linguagem da convenção, moralizante, utilizada nas fábulas não é aconselhada para os fins propostos, principalmente, por um **engajamento** específico que tiraria o brilho desses textos, que não está na sua transparência, mas exatamente naquilo que não é dito, apenas despertado.

Nesse sentido, é muito oportuno a observação que Jean-Paul Sartre faz no seu livro *Qu'est-ce que la littérature?* No primeiro capítulo, "Que é escrever?", ao responder a acusação da crítica de "detestar a poesia" pelo fato de não publicar nada desse teor: poesias, contos, poemas etc. em *Les Temps Modernes*; defende-se, não só mencionando sua vasta produção contemporânea em outras publicações, mas ratifica o fato de não querer tornar a poética uma escrita engajada, pois, mesmo ela se servindo também da palavra, como a prosa, mas, não é feita da mesma forma, "na verdade, a poesia não se serve de palavras", avisa Sartre, "ela as serve"[854]. Ora, a linguagem utilizada por Rousseau no conto de fadas, mesmo tratando de **coisas** como a monarquia, que também trata no *Contrato*, porém, é a palavra que serve a obra, é um **modo** diferente; além de muitos outros exemplos como a alegoria da *Prosopopeia de Fabrício* no *Primeiro Discurso*, o mitologema do *Deus Glauco* no *Segundo Discurso* e o próprio *Estado de Natureza* enquanto referencial ficcional para se pensar na oposição ao estado de civilização em que nos encontramos; conforme Sartre, "o poeta se afastou por

[852] Ibid., p. 25.
[853] Id.
[854] SARTRE, Jean Paul. **Que é escrever?** In: **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004. p. 13.

completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a **atitude poética** que considera as palavras como **coisas** e não como signos."[855]

Embora Sartre esteja se referindo a figura de vários escritores, e não, especificamente a Rousseau, mas também, a ele; afirma que "os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem"[856], mesmo utilizando-a constantemente. Vivem numa crise da linguagem que eclodiu numa crise poética, provocada, precisamente, por suas "atitudes poéticas". Sartre elenca uma série de possíveis fatores históricos, sociais etc., que poderiam ter ocasionado a crise dos escritores em face das **palavras**, em se servir delas e agir contra ela, e destaca uma célebre observação do Bergson ao perceber que os escritores, ao abordarem sobre a linguagem, dentre eles o genebrino, isto surge "com um sentimento de estranheza extremamente frutífero"[857], dando vazão a uma crescente produção de suas obras. Quanto aos leitores desavisados, acabam adaptando esses escritos, às mais diversas interpretações, e transformando essas obras, a partir de fragmentos e trechos deslocados, numa linguagem completamente engajada, a exemplo dos revolucionários de 1789; claro, que esse talvez seja, o futuro de toda obra e de todo grande autor, os leitores se apoderando da forma como bem entendem, o que provavelmente poderia ser o que se está fazendo nesse trabalho, se não houvesse um comprometimento com o entendimento do que seja o próprio ato de escrever e o modo como Rousseau escreve; pois, Sartre adverte que, se assim fosse, seria perfeitamente compreendido falar de um "engajamento poético", ou, como se intitulou nesse capítulo: "Poética tribunícia de Rousseau" sem buscar seus sentidos nem sempre imaginados. Mas, é evidente que "a emoção, a própria paixão", continua Sartre, "e por que não a indignação social" –, estão na origem de um escrito poético; porém, segundo o autor,

[855] Id.
[856] Id.
[857] Ibid., p. 16. Destaca-se que Salinas, grande leitor e admirador de Sartre, também faz questão de mencionar no seu livro introdutório ao pensamento de Rousseau, *O bom selvagem*, a interessante observação que o filósofo Henri Bergson faz em texto datado de 1912 a respeito de Rousseau, como sendo, *'por excelência, o autor sobre o qual todo mundo se julga apto a discutir, sem se dar ao trabalho de ler de fato sua obra'*; sem se dar conta de que a obra é complexa, dessa maneira, acabam se equivocando por estratégias e recursos de um autor que faz da escrita uma arte, portanto, em qualquer circunstância, escrever sobre esse autor é algo de grande responsabilidade. Antonio Cândido, nos comentários do livro póstumo ***Retrato Calado*** do Salinas Fortes, observou, que o "**eixo central"** da reflexão do Salinas,**"se encontrava no entrecruzamento de Rousseau e Sartre"**, mesmo não sendo algo revelado, mas implícito. Talvez por isso, a nossa insistência, de tornar visíveis essas linhas. Também, não por acaso se começou esse capítulo com Salinas e se finalize com Sartre, pois, aqui, se diria que há um entrecruzamento entre Salinas e Sartre, onde se encontra uma reflexão sobre Rousseau. Porém, da mesma forma considerada por Antonio Cândido, **"não mais a utopia do heroísmo revolucionário, mas o indivíduo precário, exposto e vulnerável."** (CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: SALINAS FORTES, Luís Roberto. **Retrato Calado**. São Paulo: Marco Zero, 1988.).

"não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão."[858] Por isso, numa prosa, quando os sentimentos são expostos, o autor acaba esclarecendo, pela própria necessidade da clareza da linguagem; já, no caso da poética, quando o escritor extravasa suas paixões, deixa de reconhecê-las, pois, "as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou **coisa**, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada."[859] É o êxtase das palavras, como diz Sartre, da "frase-coisa", inesgotáveis como coisas, pois "extravasam por toda parte o sentimento que as suscitou."[860]

A partir dessa fundamentação do Sartre, como esperar algum tipo de *poética tribunícia* de Jean-Jacques? "Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana"[861] e convida o leitor a "considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?"[862]

Se poética não tem a ver com engajamento e, prosa sim, é bom lembrar que tanto o prosador quanto o poeta lidam com a escrita[863], embora pareçam universos incomunicáveis, pelo enquadramento do que vale para cada um, não parece que Rousseau esteja se valendo completamente de uma prosa utilitária, ou melhor, de uma linguagem utilitária, mesmo se servindo das palavras em muitos momentos, e, exatamente por isso, há uma arte sobre os discursos em que não se trata somente de saber se agradam ou desagradam por si próprias, mas, se indicam algo. Ora, mas isso também, não é uma atitude poética? Ademais, essa atitude na escrita, é " linguagem", conforme Sartre observa, se tornando "um prolongamento dos nossos sentidos"[864]; são sentimentos espontâneos, pois, "estamos na linguagem como em nosso corpo", que ultrapassamos em muitas outras direções e outros fins, "tal como sentimos as nossas mãos e os nossos pés; percebemos a linguagem quando é o outro que a emprega, assim

[858] **Que é a literatura?**; op. cit., p. 17.
[859] Ibid., p. 17-18.
[860] Ibid., p. 18.
[861] Id.
[862] Id.
[863] Conforme Sartre observa em nota: "É claro que em toda *poesia* está presente uma certa forma de *prosa*, isto é, de êxito; e reciprocamente, a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende *plenamente* o que quer dizer; ou diz demais, ou não diz o suficiente, cada frase é um desafio, um risco assumido; quanto mais se vacila, mas a **palavra** se singulariza; ninguém como mostrou Valéry, consegue compreender uma palavra até o fundo. Assim, cada palavra é empregada simultaneamente por seu sentido claro social e por certas ressonâncias obscuras; eu quase diria: por sua fisionomia. É exatamente a isso que também o leitor é sensível. E já não estamos mais no plano da comunicação concentrada, mas no da graça e do acaso. (Ibid., p. 32.).
[864] Ibid., p. 19.

como percebemos os membros alheios."[865] Isso se dá no âmbito das atividades entre as pessoas, de uma sobre as outras.

É interessante se perceber, por exemplo, que em alguns discursos filosóficos, há um silêncio filosófico (como uma afasia), onde não há palavras exatas para explicar alguma coisa, sobretudo para descrever ou designar algo, faltando um juízo organizado, resultando muitas vezes numa linguagem hesitante e fragmentária, mas, isso não prejudica a marcha da escrita e sua leitura. "Os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites."[866] Nesse sentido, seria uma incapacidade de usar apropriadamente da linguagem, mesmo havendo seu reconhecimento; Sartre explica que essa fina e aparente destruição da linguagem é apenas o desmoronamento de uma de suas estruturas[867], o que assinalaria senão uma contemplação, pelo menos, o seu despertar pelo que falta.

Mesmo quando tudo parece indicar que a prosa não é uma linguagem privilegiada, pois, só à poética cabe a pura contemplação das palavras de maneira desinteressada. É então que Sartre questiona o fato de que se somente à poética cabe tais encantamentos, qual seria a finalidade do prosador escrever, mais precisamente, do filósofo escrever? Nesse empreendimento, que resolveu investir, por que necessita do recurso à escrita?[868] Afinal, já que "a intuição é silêncio e a finalidade da linguagem é comunicar", nos diz Sartre, como explicar os momentos do texto de Rousseau em que se observa o mais puro silêncio? Silêncio filosófico? Talvez, porém, esse silêncio poderia se converter numa intuição. Ora, poética também é linguagem, silêncio também é a mais pura linguagem intuitiva do outro. "Deixemos a outros o cuidado de instruir os povos sobre os seus deveres e limitemo-nos a bem cumprir os nossos; não temos necessidade de saber mais!"[869]; sugere Rousseau, no final do seu amaldiçoado *Discurso sobre as ciências e as artes*, e continua:

> Oh! Virtude, ciência sublime das almas simples, serão necessários, então, tanta **pena** e tanto aparato para conhecer-te? Teus princípios não estão gravados em todos os **corações**? E não bastará, para aprender tuas leis, voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no **silêncio das paixões**?[870]

[865] Id.
[866] Ibid., p. 32.
[867] Ibid., p. 19.
[868] Id.
[869] **Primeiro Discurso**, Segunda parte, op. cit., p. 352.
[870] Id.

Isso é intuição, despreocupação com clareza, "saibamos contentarmo-nos com ela e, sem invejar a glória desses homens célebres que se imortalizaram na República das Letras."[871] Mas, poder-se-ia pensar que essa "estranha" sugestão de intuição, seria uma "estranha decisão", porém, Rousseau logo explica a **escolha** que há entre os letrados, nessa *gloriosa distinção*: "um sabia dizer bem e o outro bem fazer"[872]. O escritor engajado acabou escolhendo um **modo** de ação, de escrita, onde sua palavra se tornou ação, pois, "abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana".[873] É assim que Rousseau se revela, seus escritos não têm e nem conseguem manter uma imparcialidade. Ainda com Sartre, são escritos "*em situação* em relação ao homem". Por isso, a escrita de Rousseau é uma *atitude poética*, pois, se evidencia nos sentimentos: "é no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, do desespero que o homem e o mundo se revelam em sua verdade."[874] A partir desses traços, Sartre questiona sobre qual poderia ser o objetivo da literatura, mas, logo percebe: "o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade."[875] Isso é ao mesmo tempo um prazer e um entristecer-se, mas também, um ato de **liberdade**, pois, a partir desses escritos, não há mais como ignorar o mundo, nem "considerar-se inocente diante dele." É um "engajamento" que se dá no "universo da linguagem", em que *o filósofo ficou aprisionado na rede da linguagem*, pois, quem entra nessa **cadeia**, fica preso de si mesmo, Jean-Jacques ficou preso de si mesmo, e Sartre adverte:

> Não se pode nunca mais fingir que não sabe falar; quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em **liberdade**, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio **silêncio** se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar.[876]

Assim, esse deixar passar em silêncio, ainda é uma *poética tribunícia*, pois, sinaliza que algo pode ser pensado, no *silêncio das paixões*, precisa ser pensado; isso pode, perfeitamente, constituir-se numa reivindicação de Rousseau aos leitores, pois, em

---

[871] Id.
[872] Id.
[873] **Que é a literatura?**, op. cit., p. 20-21.
[874] Ibid., p. 21.
[875] Id.
[876] Ibid., p. 22.

todos seus escritos, até mesmo nos *Devaneios*, em que confessa escrever somente para si mesmo, e nos *Diálogos*, que julga a si mesmo, há essa solicitação, no "recôndito das paixões", pois, falar de si para si, falar de si julgando a si mesmo, não o impedem de escrever, portanto, não deixam de provocar a intuição. Também, é a *poética tribunícia* de Jean-Jacques, pois, conforme Sartre "ninguém é escritor por haver decidido dizer certas **coisas**, mas, por haver decidido dizê-las de determinado **modo**."[877] Isso é o estilo do escritor, o seu específico modo de dizer as coisas, é a sua beleza, que nessa poética "é apenas uma força suave e insensível", que, enquanto numa tela explodiria de imediato, num livro, se esconde, age por persuasão, "acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê."[878]

O prazer estético puro, dos discursos de Rousseau, provindos dos seus sentimentos de indignidade e insatisfação da sociedade do letramento, são *atitudes poéticas* que só vem por acréscimos. É isso que "*predispõem* as paixões do leitor, sem que este se dê conta"; essa predisposição pode acontecer tanto para o entendimento quanto para a completa repulsa pelo entendimento de muitas das questões que Rousseau **nega** com tanta veemência; como a ocorrência do progresso da linguagem, a harmonia da música, o teatro em Genebra, a representação política, a polidez das artes, a educação positiva, a intolerância religiosa, o aperfeiçoamento das ciências e da técnica etc., se forem pensadas em si mesmas. Com a sua própria **escrita**, ocorre o mesmo, se o leitor passar a considerá-la "em si mesma", por ela mesma, tudo isso perderá completamente o sentido e restará apenas um contraste, que se reverterá na mais plena contradição e na mera excentricidade de um filósofo, que simplesmente pensa no "excessivo engajamento de seus contemporâneos *philosophes*", que, a partir de um otimismo exagerado do progresso da razão isso contribuiria mais ainda na corrupção do gosto, na degeneração das paixões e na própria decadência do progresso; e de forma mais excêntrica, também seria encarado, o fato de Sartre dizer que, "o engajamento prejudica a arte de escrever", como premeditação do próprio assassinato da literatura. Porém, todas essas coisas podem ser ditas de diversas **formas**, por inúmeras expressões artísticas, o **conteúdo** pode até sugerir o estilo, mas não o comanda; ainda com Sartre, "não há temas situados *a priori* fora da arte literária"[879]; por isso Rousseau alternou suas expressões, realizou verdadeiras variações na tonalidade da sua linguagem para escrever

[877] Id.
[878] Id.
[879] Ibid., p. 23.

sobre diversas coisas; por circunstâncias, por problemas em aberto, solicitações, expectativas, puro deleite, nesse sentido, Sartre observa que "a arte não perde em nada com o engajamento", muito pelo contrário, são descobrimentos de novas linguagens.

Assim, não é a arte em si, "arte pela arte" que interessa a Rousseau, mesmo de forma obstinada, há uma especificidade do que trata, uma situação bem concentrada, em que o escrever sobre a negatividade ou aceitação de cada **coisa** não pode ser simplificado por mera generalizações, excentricidades e significados moralizantes. São por concepções literárias, situadas dessa maneira, que se identifica, em nome de que os escritos e posicionamentos de Rousseau foram condenados e incompreendidos, inúmeras vezes.

Todas essas obstinações que aparecem nos livros de Rousseau por trás das razões da razão, em que sentimos as razões do coração, seus sentimentos virtuosos, mas também, seus vícios, mesmo não convencendo mais em alguns pontos, mas, sua representação das paixões, ainda nos toca e nos comove. Sartre, então aponta:

> Assim, quando um livro apresenta pensamentos inebriantes que oferecem a aparência de razões só para dissolverem sob o nosso olhar e se reduzirem às batidas do coração, quando o ensinamento que se pode extrair dele é radicalmente diferente daquele que o autor quis dar, chama-se a esse livro **mensagem**. Tanto **Rousseau**, pai da Revolução Francesa, como Gobineau, pai do racismo, nos enviaram mensagens. E o crítico as considera com igual simpatia. Fossem vivos, ele teria de optar por um contra o outro, amar a um, odiar o outro.[880]

A atitude literária da *poética tribunícia de Jean-Jacques*, ainda é a sua **mensagem**, "expressão involuntária" dos sentimentos de uma **bela alma**, indignada com uma sociedade movida por um excessivo progresso racional que, ao negar valores extremamente positivos e universalistas, acaba esquecendo-se do homem. Sartre chama de *expressão involuntária*, por, considerar que, esses homens de que vem falando, "de Montaigne a Rimbaud, pintaram a si mesmos por inteiro, mas não intencionalmente e como por acréscimo"[881]; mesmo Rousseau, que "fez retoques em suas *Confissões*" e não abandonou seu lirismo eminentemente romântico – mas, que só encontrou a recepção de suas expressões sentimentais no "lirismo demasiado nu dos românticos"[882]–, passou sua mensagem, involuntariamente; desse modo, continua Sartre, "já que temos prazer em desarmar as artimanhas de Chateaubriand ou de **Rousseau**, em surpreendê-los na sua privacidade no mesmo momento em que se fazem de homens públicos, em deslindar as

[880] Ibid., p. 26-27.
[881] Ibid., p. 27.
[882] Id.

causas particulares de suas afirmações mais universais, pede-se aos recém-chegados que nos proporcionem deliberadamente esse mesmo prazer. Que raciocinem, pois, que afirmem, neguem, refutem e provem; mas a causa que defendem deve ser apenas a finalidade aparente dos seus discursos: a finalidade profunda é entregar-se sem o aparentar."[883] Graças à noção de *mensagem*, que Sartre afirma ser uma alma feita objeto, somente encontrada na intuição do *silêncio das paixões* ao encerrar um livro, portanto, *é preciso acertar em nossos livros*; e, o mais incrível disso tudo, é que Rousseau chegou a declarar que odiava os livros, como se verá no próximo capítulo.

[883] Id.

2.3. DA RECUSA DAS *FÁBULAS* AO CONSENTIMENTO DA LINGUAGEM DAS COISAS DO *CRUSOE*: CONFIRMAÇÃO DA ACEITAÇÃO DA NARRATIVA ROMANESCA.

Absolutamente incompreensível se eu não fosse obrigado a confessar-lhe que tenho um horror doentio pela pena, e que esta redação me causa um suplício inimaginável, completamente desproporcional à importância do trabalho.
(Saussure)

Basta sentir que se poderia viver sem escrever para já não se ter o direito de fazê-lo.
(Rilke)

O livro é a morte das linguagens autênticas.
(Walter Benjamin)

Sartre, numa revelação que provocou "um longo suspiro escandalizado", na contemporaneidade, pelo menos em princípio, identifica o *livro* 'em si mesmo' como absolutamente *nada*, pois, o que escapa de um livro, é apenas, "um leve odor de porão", essa estranha sensação, se transforma, numa "estranha operação", que, desde então se decidiu chamar *leitura*. Um pronunciamento com esse mesmo teor também foi emitido em pleno século da Ilustração por uma das figuras mais ilustres das Belas-Letras, em princípio, seria encarado como uma extrema excentricidade, também, como mais uma bombástica "frase de efeito" provocativa:

Detesto livros; só ensinam a falar do que não se sabe.[884]

Escreveria Rousseau por seu preceptor Jean-Jacques, no livro III do *Emílio*, um livro que trata sobre a educação, essa surpreendente confissão. Mas, o que diriam os leitores, "outros leitores", e não esses leitores (Sartre e Rousseau), a respeito dos livros? Sartre destaca: logo os leitores, que são os seres que se apaixonam por esses "arquivos". Em alguns, só questões fechadas, histórias que se conhece o fim, querelas em que só aparece a clareza das vaidades, e, vês por outra, se encantam com a cadência das frases, "tudo se passa, a seus olhos, como se toda a literatura fosse apenas uma vasta tautologia"[885]; cada novo escritor aparece como se fosse o inventor de uma "nova

[884] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 200.
[885] SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?**, op. cit., p. 25.

maneira de falar", para não dizer *absolutamente nada*. E, ao fazer uma minuciosa descrição desse estranho contato, descreve-o da seguinte forma:

> De fato, o **livro** não é um objeto, tampouco um ato, nem sequer um pensamento: escrito por um morto acerca de coisas mortas, não tem mais nenhum lugar nesta terra, não fala de nada que nos interesse diretamente; **entregue a si mesmo**, ele se encarquilha e desmorona, não restam mais que manchas de tinta sobre o papel embolado, e quando o crítico reanima essas manchas, transformando-as em letras e palavras, estas lhe falam de *paixões* que ele não sente, de *cóleras* sem objeto, de *temores* e *esperanças* defuntas. É todo um mundo desencarnado que o rodeia, um mundo em que as *afeições humanas*, como não comovem mais, passaram à categoria de *afeições exemplares*, em suma, de ***valores***. Assim ele se convence de haver entrado em contato com um mundo inteligível que é como que a verdade e a razão de ser dos seus sofrimentos cotidianos. Acredita que a natureza imita a arte, como para **Platão** o mundo sensível imitava o dos arquétipos. E enquanto lê, sua vida cotidiana se torna **aparência**.[886]

E por falar em Platão, não é de hoje que grandes pensadores e escritores têm essa forte repulsa pelos **livros**, essa preocupação com a **escrita**, que é a forma como suas ideias serão conduzidas nesse controverso "monumento". Assim como **Sócrates**, que nunca escreveu sobre suas ideias, **Platão** estava também mais empenhado em escrever na alma de seus discípulos. Segundo Ian Watt[887] ao esboçar um quadro das consequências do letramento, destaca o receio que Platão tinha de que seus ensinamentos não fossem compreendidos pelas pessoas que não estivessem preparadas para acolhê-los. Ademais, para Platão, seus ensinamentos eram tão simples e tão poucos, que se podia guardá-los na **memória**, sem precisar de algum texto escrito para que fossem rememorados; pois, acreditava que os pontos mais elevados do seu ensinamento não deviam ser escritos em ***algo corruptível como os livros***, mas na alma. Contudo, isso não o impediu de tornar-se um dos escritores mais fecundos de toda a história da filosofia, e, curiosamente, foi o primeiro filósofo do qual se conservou a maior quantidade de uma obra escrita.[888] No *Fedro* e na *Sétima Carta*, são as obras de

---

[886] Ibid., p. 25.
[887] WATT Ian; GOODY Jack. **Platão e os efeitos do letramento**. In: **As consequências do letramento**. Tradução: Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Editora Paulistana, 2006. p. 47-56.
[888] Embora, quando Platão nasceu, por volta de 427 a. C., já houvesse uma grande difusão do alfabeto no mundo grego e, muitas das instituições características do mundo letrado, já haviam aparecido, Ian Watt destaca que, nos escritos gregos de Platão, aparece uma maior consciência da diferença entre **pensamento oral e letrado**, principalmente, sobre a perfeição e intensidade da transmissão oral. Inclusive, a figura dos filósofos sofistas que haviam substituído os intérpretes tradicionais do conhecimento do passado, como as **eupátridas**, que eram famílias, investidas desde cedo do direito de interpretar as leis. Por isso, essas questões são discutidas nos diálogos platônicos, como no *Protágoras*, um de seus primeiros diálogos, em que apresenta Sócrates, suspeitando dos novos professores profissionais, por transformarem sabedoria em um artigo de mercado; "artigo que é perigoso, a menos que o comprador já tenha 'compreensão do que é

Platão em que se percebe "a crítica mais explícita da **escrita** como meio de transportar pensamentos e **valores**."[889] De forma **alegórica**, no *Fedro*, uma das principais preocupações é que com a **escrita** fosse implantado o esquecimento em suas almas, a **memória** deixaria de ser exercitada pela própria segurança na escrita, não buscariam mais em si mesmos **as coisas** para se lembrarem, somente em marcas externas. É oportuno lembrar, a ênfase que o texto dá à **memória**. Conforme Watt, é o "repositório da tradição cultural em uma sociedade oral", portanto, é bastante significativo e apropriado que Sócrates "devesse dirigir seu ataque à escrita na forma de **mito**, uma forma de discurso notadamente oral e não lógico."[890] Na *Sétima Carta*, uma das mais importantes objeções de Platão à escrita, está no fato de considerá-la *'inerentemente superficial em seus efeitos*'. Ian Watt observa que isso se deve ao fato de que "ler livros pode dar um sentido plausível de conhecimento que, na verdade, pode ser atingido apenas por perguntas e respostas orais; e tal conhecimento, em todo caso, só se aprofunda quando é 'escrito na alma do **estudante**'."[891]

Portanto, é evidente que para Platão a transmissão da tradição cultural mais efetiva seria pela via da oralidade, como a linguagem do **mito**, pelo menos no que se pode observar quanto "a iniciação do indivíduo no mundo dos '***valores essenciais***"'; algo que **Sartre** constata, conforme citado inicialmente, que na contemporaneidade esses ***valores*** são assumidos e transmitidos por uma cultura da escrita, ou seja, do **livro**; porém, assevera Watt, "por maior que fosse o desânimo de Platão em relação a algumas

---

bem e do que é mal'", ou seja, Platão já alertara sobre o perigo de se conhecer algo que não temos a menor noção do que seja, como enfatizará **Rousseau** no século XVIII. (Ibid., p. 47-48.). Somente com um discípulo de Platão, **Aristóteles**, por ocasião de sua morte, em 322 a. C., que a maioria das categorias no campo da filosofia, da ciência natural, da língua e da literatura tinha sido delineada e a coleção sistemática e classificatória do conhecimento tinha sido compartimentalizada, conforme lembrança de Jack Goody e Ian Watt. Destacando que "com Aristóteles os métodos fundamentais e as distinções no mundo do conhecimento estavam completos e a maior parte permanentemente estabelecida." Segundo os autores, **Aristóteles** foi o primeiro homem a colecionar **livros** e a ensinar os reis do Egito a montar **bibliotecas**; e embora, de fato, já houvesse anteriormente um colecionador particular de livros, a biblioteca de Aristóteles é a primeira a ser muito conhecida; é de suas coleções que nossa palavra '***museu'*** deriva; e, se '***academia'*** homenageia a escola de Platão, ***licée*** nos leva até o **Liceu** de Aristóteles. (Ibid., p. 55.).

[889] Ibid., p. 48.

[890] Id.

[891] Ibid., p. 49. É bom lembrar, conforme o crítico inglês, que o motivo de Platão, e Sócrates, enquanto condutor dos *Diálogos* platônicos, justificarem a **dialética** como sendo o verdadeiro método de se procurar o conhecimento essencial, está completamente relacionado com as aproximações da transmissão da tradição cultural em sociedade oral. "Para a dialética, o método é, afinal de contas, um processo social essencial", onde, nesse processo, há uma relação pessoal de forma longa, possibilitando a transcendência. Por isso, o motivo de que meras palavras impressas nos livros são incapazes de transportar verdades fundamentais. (Id.).

características desse processo"[892], em meio aos seus propósitos literários da *República*, com a mudança da consciência pública e histórica para uma cultura letrada, isso, provavelmente deixou Platão "dividido entre seus interesses e sua compreensão dos procedimentos prosaicos, analíticos e críticos do novo modo de pensar letrado e suas nostalgias ocasionais *das leis e costumes não-escritos de nossos antepassados*, a par dos mitos poéticos em que eles foram entesourados"[893]; contudo, o filósofo não escapou de sua própria contribuição na **linguagem escrita**, chegando a considerar, de forma irônica, que alguns mitos tradicionais só foram santificados pela autoridade proeminente de **Homero**, de quem *'todos os homens aprenderam desde o princípio'*; só por essa "simples ironia", observa Watt, "estaria errado representar Platão como um devotado protagonista da tradição oral."[894]

Partindo, exatamente desse ponto, observa Rousseau no *Ensaio sobre a origem das línguas*, *"a língua foi se aperfeiçoando cada vez mais"*, a *linguagem escrita* foi estabelecendo o seu império no mundo ocidental, pontuando o seguinte:

> E desde que a Grécia se encheu de sofistas e de filósofos, não conheceu mais nem *poetas*, nem *músicos* célebres. Cultivando a arte de convencer, perdeu a de comover. O próprio **Platão**, enciumado de **Homero** e de **Eurípedes**, difamou um e não pôde imitar o outro.[895]

Com isso, Rousseau resolve fazer uma diferenciação entre as línguas **modernas** (ocidentais), das línguas **antigas** (orientais), explicando que as línguas modernas "valem mais **escritas** do que faladas; leem-nos com mais prazer do que nos escutam"[896]; possuindo uma melhor estética ao serem lidas, antes de serem ouvidas; seu surgimento deu-se simultaneamente com a gramática. O resultado disso? A escrita se tornou a fonte que faz jorrar toda a linguagem; portanto, proporcionando o esquecimento de que são as **paixões** que dão brilho à fala, consequentemente, tornado os discursos vazios. Por isso, as línguas modernas são menos eloquentes, possuindo um caráter mais mecanicista, são menos espontâneas e muito menos apaixonadas. Já, as

[892] Ibid., p. 50.
[893] Ibid., p. 51.
[894] Id. Watt também ressalta que, nem Platão e nem Sócrates, podem ser considerados de forma taxativa como intransigentes da cultura literária, mesmo Sócrates, que não escreveu seus livros; por isso, destaca a célebre observação de Xenofonte ao se referir ao que Sócrates diria a respeito dos livros: 'mudaria de opinião e leria em companhia dos amigos dele... os tesouros dos homens sábios do passado, que eles deixaram escrito nos livros'." (Id.).
[895] **EOL**, Capítulo XIX, op. cit., p. 196.
[896] Ibid., Capítulo XI, p. 185.

línguas antigas, "quando escritas, perdem sua vida e seu calor"[897]; isso por possuírem mais força ao serem faladas, pois, seu sentido, apenas em parte, está nas palavras, contudo, toda sua **força** tem seu fundamento nos **acentos**, dessa forma, são línguas provenientes das **paixões**.

Ao explicar isso no *Ensaio*, o filósofo não deixa de se sentir acuado, pois, é mais uma denúncia de sua sociedade, da modernidade da língua civilizada que ele escolhe utilizar, mas também, uma reivindicação da linguagem poética. É, de fato, uma peculiaridade de Rousseau, pois há um certo prurido diante de si mesmo indignando-se poeticamente e mostrando a perda da linguagem poética tocada pelo vigor da **palavra escrita**, pelos **livros**. Mas, toda essa constatação é observada, igualmente as demais, a partir de um "aparente" e evidente "progresso das línguas". Rousseau constata que quanto mais as vogais se tornaram monótonas mais as consoantes se multiplicaram e as inflexões desapareceram; há uma substituição pelas combinações gramaticais, e, como consequência, surgem novas articulações. São os efeitos do progresso sobre a linguagem, trazendo algumas mudanças.

> Na medida em que as **necessidades** crescem, os negócios se complicam, as luzes se expandem, a linguagem muda de caráter. Torna-se mais justa e menos apaixonada, substitui os sentimentos pelas ideias, não fala mais ao coração, senão à razão. Por isso mesmo, o acento se extingue e a articulação progride; a língua fica mais exata, mais clara, porém, mais morosa, mais surda e mais fria.[898]

Mesmo esse progresso parecendo ser algo perfeitamente natural, mas nem por isso, menos comprometedor. Além dessas modificações, Rousseau observa outras, como o aparecimento da **escrita** e na razão inversa do aprimoramento dessa arte, ou seja, "quanto mais grosseira for uma escrita, mais antiga a língua."[899] O filósofo destaca três maneiras de escrever, por meio de algumas suposições: a primeira escrita não consistia em pintar os sons, mas os objetos mesmo, de forma direta ou por figuras alegóricas. "Esse estado corresponde à língua apaixonada e já supõe algo de sociedade e de necessidades suscitadas pelas paixões"[900]; essa pintura dos objetos corresponde aos povos selvagens. A outra maneira de escrever consistia em representar as palavras e as proposições por caracteres convencionais, por se tratar de um dupla convenção, essa forma de escrita só ocorreria quando a língua já estivesse completamente formada e o

[897] Id.
[898] Ibid., Capítulo V, p. 167.
[899] Id.
[900] Id.

povo unido por leis comuns, consistindo, literalmente "em pintar os sons e falar aos olhos"[901], pertencentes aos povos bárbaros. A terceira suposição da escrita é a do ocidente, inventada, provavelmente por comerciantes de diversos países, com objetivo de facilitar uma linguagem comum. Surgida da decomposição da voz falante tanto em partes elementares, como as vogais, quanto partes articuladas, possibilitando formar todas as palavras e todas as sílabas imagináveis. Porém, o autor adverte: "não se trata, precisamente, de escrever a palavra, mas de analisá-la"[902], pois, esse alfabeto é pertencente aos povos civilizados.

Mas, 'a arte de escrever não é decorrente da arte de falar', afirma Rousseau, nesse ponto concordando com Platão; a sua necessidade advêm de outra fonte com circunstâncias completamente independentes da existência dos povos. Exemplifica que se escrevia inicialmente da direita para a esquerda e, somente depois, como se faz até hoje, da esquerda para a direita. Porém, havia uma intermediação, em que a escrita era fraturada, satirizando o fato da imprensa não ter restabelecido esse tipo de escrita, pelo seu próprio contexto na civilização, quando os manuscritos se multiplicaram, em tudo se falando e em nada se aprofundando.

Dessa forma, o filósofo explica por que a **escrita**, ao invés de fixar a língua, acaba alterando-a e corrompendo-a, pois, modifica seus sentidos, substituindo as expressões das falas de nossos sentimentos, pela exatidão, ou seja, pelas ideias, ao serem escritas. Na escrita, não há tonalidade das palavras e sim um acolhimento uniforme, exatamente o oposto da fala, que pode variar o tom de acordo com o contexto, variando os sentidos das palavras conforme o desejo. Por isso, a importância da fala está na **força**, já que não há uma preocupação com a clareza; assim, "não é possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escrevem-se as vogais, e não os sons."[903]

Portanto, na linguagem acentuada fica evidente que os sons, os acentos e as inflexões formam sua **energia**, tornado uma frase comum ao seu contexto. Porém, o problema é o meio utilizado para fazer essa substituição, "estendem, alongam a língua escrita e passando dos livros para o discurso, enfraquecem a própria palavra. Dizendo-se tudo como se escreve não se faz mais do que ler falando."[904]

---

[901] Id.
[902] Id.
[903] Ibid., p. 170.
[904] Id.

Por isso, Rousseau resolve opinar quanto ao próprio caráter da língua, quando põe em dúvida a escritura de **Homero**[905] quanto a *Ilíada* e a *Odisséia*, se não tivera sido interpolada por seus copiladores, pois, "se a *Ilíada* tivesse sido escrita seria muito menos cantada, os rapsodos menos procurados e menos multiplicados"[906], além da quantidade de dialetos utilizados por Homero, que numa escrita, se misturam e se confundem, se ligando a um modelo comum. Ora, em nações civilizadas, onde, de fato, pouco se lê e se instrui, "mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gíria no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve"[907]; logo, esse poeta cantou e, não escreveu, afirma Rousseau. "Esses poemas por muito tempo permaneceram inscritos unicamente na **memória** dos homens; foram reunidos por escrito muito mais tarde e com grande dificuldade. Foi quando começaram a abundar na Grécia os ***livros*** e ***as poesias escritas*** que se sentiu, por comparação, todo o encanto da poesia de Homero"[908]; assim é que a linguagem cantada é linguagem sentida.

Daí novamente a importância que o filósofo dá à tradição da oralidade, a emissão dos sons da palavra falada, como o acento e a entonação, comentada no início do ***Ensaio*** e no ***Emílio***, pois, a língua acentuada é a língua falada, tanto harmoniosa quanto sonora. A escrita tenta substituir os acentos pela acentuação, mas, não é a mesma

---

[905] Rousseau faz uma observação bastante contundente, a respeito de **Homero** e da **Grécia**, instigando ao aprofundamento de vários aspectos no qual se refere à escrita. Os críticos destacam que muitos historiadores evidenciaram as adaptações e omissões ocorridas na transmissão oral da tradição cultural grega, principalmente, no que se refere a **Homero** e **Hesíodo**. "Uma Vez que os poemas de Homero e de Hesíodo, contendo muito das primeiras histórias da religião e da cosmologia dos gregos, tinham sido transcritos e que as gerações que sucederam defrontavam-se com distinções antigas de maneira bruscamente agravadas." Essas inconsistências eram evidentes, pois percebiam que as crenças e atitudes implicadas não eram semelhantes às presentes. Mas, essas inconsistências provocaram a consciência da diferença entre o passado e o presente. Assim, "a maior parte dos acadêmicos concorda que, na metade ou no fim do século VIII, os gregos adaptaram o sistema puramente consonantal dos fenícios." Inúmeros escritos desapareceram. Portanto, "os poemas homéricos foram transcritos entre 750 e 650 a. C.; o século VII viu a primeira gravação de versos líricos; e, então, (no fim), a emergência da grande escola jônica de filósofos cientistas"; com o aparecimento de muitos escritores e professores, primeiro na Jônia e, mais tarde na Grécia, tomaram como ponto de partida de que "quase tudo do que **Homero** tinha dito aparentemente era inconsistente e insatisfatório em diversos aspectos." Contudo, mesmo a expansão da civilização grega sendo um exemplo histórico da transição de uma sociedade realmente letrada; os críticos não deixaram de fazer a seguinte reserva: "qualquer generalização deve ser extremamente claudicante e hipotética", permanecendo como matéria de debate, as razões da difusão do letramento na Grécia, e não em outras sociedades com sistemas de escrita explicitamente desenvolvidos. Porém, tratar de consideráveis questões, fugiria do escopo desse trabalho. (WATT, Ian; GOODY Jack. **As conseqüências do letramento**, op. cit., p. 33.).

[906] **EOL**, Capítulo VI, op. cit., p. 170.

[907] Ibid., p. 170-171.

[908] Ibid., p. 171. Nesse sentido, Ian Watt destaca que não deixa de haver uma dívida da sociedade contemporânea com o grego clássico, nem tanto no que se refere ao gênio grego, "mas das diferenças intrínsecas entre sociedades não-letradas (ou proto-letradas) e sociedades letradas"; por isso, a Grécia está consideravelmente mais próxima de ser um modelo para a tradição intelectual mundial do mundo letrado contemporâneo, pois, "a escrita é o símbolo principal da distância". (Watt, Ian; Goody, Jack. **As consequências do letramento**, op. cit., p. 58-59.).

coisa; quando isso é realizado, a sonoridade, ou seja, o acento, já foi perdido. Por isso, os povos civilizados já não possuem mais acentos, apenas quantidade de vogais ou sinais, não há mais variações dos sons, prova disso é a definição de acento adotada pela língua francesa, que não convém a quaisquer dos seus acentos. É exatamente por esses contrastes, que a **escrita**, por meio da necessidade de se tornar clara, em meio ao progresso natural, mudou o seu caráter e perdeu a sua força; ainda mais, com a rápida aceleração do aperfeiçoamento da gramática e da lógica, tornando a língua fria e monótona, como o exemplo da frieza de grandes discursos, proferidos nas academias instaladas em grandes civilizações; precisamente, "quando uma língua é mais clara por sua ortografia do que por sua pronúncia, isso constitui sinal de ser mais escrita do que falada"[909],explica o filósofo, logo, corrompida.

Lembrando, mais uma vez, que a língua francesa é a língua escolhida por Rousseau, para dizer todas essas coisas – uma língua corrompida –, com uma fundamentada argumentação da corrupção da linguagem apaixonada pela escrita. Contradição? Certamente não, paradoxo provavelmente, igualmente a declaração pública de ódio aos livros no *Emílio*, principalmente, pela via em que essas declarações foram encaminhadas: nos livros, pela escrita. Ora, *o grande inimigo dos livros acabava de lançar outro livro*. *Um livro contra os livros, naturalmente!* Deve ter sido mais ou menos isso que seus contemporâneos e alguns *leitores desavisados* devem ter pronunciado, ainda mais, após todo o primeiro volume do percurso da narrativa confessional de um filósofo, que afirma com que violenta emoção abria cada novo título de um livro!

Seu coração punha-se logo a bater forte, antecipando o prazer da leitura. Sentia-se sufocado. Cada volume ainda desconhecido lhe parecia um navio de vela prestes a zarpar para um outro mundo. Um mundo no qual ele entraria não como aprendiz, mas como mestre. No momento em que a história começava, ele já era um dos personagens – segundo conta, era a respeito de si próprio que estava lendo, mesmo quando a história terminava, ele continuava ainda a ser aquele personagem, enquanto sua **imaginação** modificava a narrativa, jogava à vontade com todos os caracteres, revivia a história partindo de um novo ângulo, até exaurir todas as possibilidades e até que um outro **livro** viesse parar em sua vida e desvendar-lhe um mundo diferente e, talvez, ainda mais excitante. Mas, a despeito de toda essa dissimulação, as narrativas

[909] **EOL**, Capítulo VII, op. cit., p. 173.

eram, não raro, tão envolventes, ou, pelo menos, era tão grande a sua necessidade de perder-se nelas; pois, seus sentidos, não obstante, o impeliam impulsionados por uma **imaginação** demasiado vívida e por desejos que se inflamavam com demasiada facilidade. Isso se tornava mais fácil mediante a leitura de **livros**.

Lia para dar a si mesmo uma vida nova. E, como já havia esgotado todas as suas leituras, Rousseau fugia de seus ofícios para ler livros, lia escondido, pois, não queria ser um simples operário, mas, queria ser um escritor. "Pois Rousseau", conforme Starobinski, demasiado apaixonado para reservar à leitura apenas o momento do lazer autorizado, lê em vez de trabalhar"[910]; nesse sentido, "o mundo imaginário" adquire um valor de subversão em confronto às normas do trabalho e da sociedade. Narra um verdadeiro périplo em busca dos livros, como a casa de La Tribu, uma velha senhora que mantinha uma biblioteca de aluguel. Quando não mais tinha condições de pagar pelos livros que não pudera devolver, passou a se desfazer de suas coisas para trocar por mais livros; porém, suas dívidas aumentando teve de lançar mão de toda a sua coragem e aprender a furtar livros. Confessa que muito o magoava de **furtar**, mas, sem um livro na mão, ele se sentia esmagado.

Em um determinado momento, o próprio Rousseau nos diz que jamais foi homem que selecionasse suas paixões por meio de raciocínio. Com efeito, não se pode dizer nem mesmo que ele se valesse do pensamento. Ocorria exatamente o contrário. O pensamento é que o dominava. Ao raciocinar e ao escrever, Jean-Jacques se via tomado por uma espécie de transe intelectual. Um suor febril que, às vezes, lhe saía pelos poros excitados. Em princípio nem ele mesmo se deu conta disso. Durante muitos anos, por exemplo, experimentara sentar-se e escrever como os outros escritores faziam. Mas dizia-se preguiçoso. Não conseguia fazê-lo. E, quando, não obstante, se esforçava por fazê-lo, que luta não era aquela! E, depois, afinal de contas, quão pouco era o que realizava. Um dia, descobriu que não era forçado a si próprio a escrever, mas, como efeito, fugindo mesmo de todas as escrivaninhas e indo para o campo, que era o único meio pelo qual conseguia escrever, perto da natureza. Renunciando a todos os deveres e deixando apenas que seu coração se enchesse de quaisquer emoções que por acaso o assaltassem. Então, era quando as ideias realmente lhe ocorriam. Caindo sobre ele como uma tempestade de granizo. Tão numerosas e rápidas que ele mal conseguia lançá-las no papel. Era quando ele se tornava criador. Enquanto seus pés subiam e desciam

[910] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 346.

montes, por longas caminhadas, e sua boca lançava expressões furiosas ou resmungos, e seus lábios se tornavam desdenhosos ou sussurrantes, e seus olhos ficavam secos de desdém ou úmidos de piedade. Às vezes, perguntava a si próprio se algo inteligível havia jamais saído dele, pois sentia, como se seus próprios livros, após terem jorrado de si, pareciam não ter sentido algum. Ele muitas vezes se via a condenar as suas próprias obras, quando seu transe passava e podia contemplá-las friamente.

Evidente que toda essa narrativa abreviada aqui, aparecia como mais um grande **paradoxo,** também ocasionava outras severas críticas, pois, qualquer outro homem que odiasse os livros, que dizia que os livros deveriam ser postos de lado, lançaria para longe o papel e a pena, consequentemente, deixaria de escrever. Mas não um Rousseau. Nesse sentido, era o motivo perfeito para que seus contemporâneos apontassem os conselhos de Rousseau como sendo sempre para os outros, jamais para si próprio. E também questionassem o fato de seus livros terem tão pouco a dizer a favor dos livros.

Porém, não é por acaso que ao narrar em suas *Confissões* a sua procura incansável por novas leituras, confessa que *os livros constituíam a fonte de muitos de seus males*, de suas imaginações, de não ter começado a observar os ***valores essenciais*** por um referencial seguro, mas sim, por palavras isoladas, como a linguagem moralizante das fábulas que falam coisas às crianças que ainda não entendem, não conhecem e nem se interessam, essa é uma linguagem da convenção, que a criança não sabe do que se trata, ou seja, de coisas que não estão em sua **memória**; ademais, é na memória, que estão conservados os sentimentos primeiros do homem. Por isso, ao escrever acerca da educação que se deveria ministrar às crianças, defenderia a exclusão total de livros. Não permitindo que, seu discípulo tivesse acesso aos livros antes dos quinze anos de idade. Seu *Emílio* deverá ter cuidado com os **livros**, esses objetos podem ser perigosos, e, devem ser mantidos à distância das crianças. E mesmo distantes dos livros, as crianças irão conservar um tipo de **memória**, pois ela registrará e recordará tudo o que ouve, vê e, principalmente, lhe causar impressão. Igualmente a todas as suas estrondosas revelações essa também, é explorada em suas minúcias, ou seja, o livro em si mesmo não é ruim, o problema é a utilização dele num determinado momento de nossas vidas. Tanto isso é verdade, que a sustentação de uma confissão como essa, foi assinalada por extrema fundamentação, em que também, esses objetos (os livros), devem ter um tempo propício, há uma especificidade. As crianças deverão aprender a ler no tempo certo, e ainda assim com objetivos estritamente práticos.

Seu Emílio não deverá aprender nada de cor, nem mesmo as **fábulas**, pois, esses livros que são recomendados às crianças, têm o objetivo de promover um efeito moral, como as famosas *Fábulas de La Fontaine*. As fábulas enganam, mesmo aparentemente ingênuas e encantadoras, simplesmente "porque as palavras das fábulas não são mais fábulas" [assim,] como "as palavras da história não são história."[911] Essas narrativas em versos, com intuito de no final, encerrar uma lição moral, e em que figuram seres inanimados, imaginariamente dotados de palavra. Como tudo isso é possível? "Seduzidos pela mentira, elas deixam escapar a verdade e que o que fazemos para tornar-lhes a instrução agradável as impede de dela aproveitar?"[912] Mas Rousseau deixa bem claro que as fábulas são prejudiciais às crianças, que devem ter acesso à **verdade límpida**, mas elas servirão de instrução aos homens, ou seja, para um outro tempo. Se a verdade é coberta com véus, dificilmente as crianças se ocuparão em retirá-lo. Conforme Rousseau:

> Ensinam as fábulas de La Fontaine a todas as crianças e nenhuma só as entende. E se as entendesse seria pior ainda, porquanto a moral se apresenta tão confusa e tão desproporcional com sua idade que a levaria mais ao vício do que à virtude.[913]

Ressalta-se que na quinta parte do romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, Saint Preux narra uma declaração de Júlia, quando esta se refere à educação dos seus filhos com o Senhor de Wolmar. Assim, Rousseau já mencionava sua crítica às fábulas:

> Sabeis que nosso filho mais velho já lê passavelmente. Eis como nasceu nele a vontade de aprender a ler. Tinha a intenção de dizer-lhe, de vez em quando, para diverti-lo, **alguma fábula de La Fontaine e já começara quando ele me perguntou se os corvos falavam.** Vi imediatamente a dificuldade para fazer-lhe sentir bem claramente a diferença entre o apólogo e a mentira; safei-me da dificuldade como pude e, convencida de que as fábulas são feitas para os homens, mas que se deve sempre dizer a verdade nua às crianças, suprimi La Fontaine.[914]

A forma poética utilizada nas fábulas não permite às crianças que entendam o que realmente é para ser entendido, são jogos literários, com muitas metáforas; que,

---

[911] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 104.
[912] Id.
[913] Ibid., p. 104-105.
[914] **Júlia**, Quinta parte, carta III, op. cit., p. 502. Perceber a pontuação dessa **declaração** no seu **Romance** se torna de grande importância, pois, *Júlia* é publicada apenas um ano antes (1761), de seu *Emílio* (considerado como um romance de formação). Segundo Rousseau, *Júlia*, o *Contrato* e *Emílio*, foram elaborados praticamente na mesma época. Assim, é como se o autor já estivesse nos advertindo quanto às fábulas (algo que só é tratado pormenorizadamente no *Emílio*), e, no *Emílio*, estivesse justificando o motivo da aceitação do **romance** (e uma preparação para as suas memórias) como dentro em breve se perceberá, com o consentimento do romance *Robinson Crusoe* e a recusa das fábulas do Sr. de La Fontaine. Sem esquecer, evidentemente, que *Emílio* tinha como proposta inicial, ser um livro de memórias.

mesmo com todo o esforço em tornar as fábulas simples, há intenções de querer retirar delas coisas complicadas de serem aprendidas pelas crianças. Assim, o que poderia se tornar mais simples se reter, torna-se mais difícil de ser concebido, de maneira que o deleite é adquirido à custa de uma transparência.

Rousseau reivindica a **clareza** para as crianças, no lugar dos **subterfúgios**. As fábulas nesse período eram utilizadas com fins edificantes, e algumas foram elaboradas especificamente para as crianças. Dessa forma, o autor escolhe algumas fabulas do La Fontaine que se encontram na primeira parte de sua obra. E resolve percorrer de forma pormenorizada a famosa fábula do *Corvo e a Raposa*, examinando item por item, por ser considerada a mais adequada à moral de qualquer idade, também, a que as crianças aprendem com mais prazer e da melhor forma, pois, segundo o genebrino, brilha de modo eminente uma 'ingenuidade pueril'. Portanto, a partir de uma suposição de que realmente as fábulas cumprem determinados objetivos como os de ser compreendida, de agradar e, principalmente, de instruir, vale o exame em questão. Acompanhemos *O Corvo e a Raposa*[915]

> Mestre Corvão, num carvalho pousado, um queijo em seu bico trazia.
> Dom Raposão, com seu faro atilado, chegou-se e lhe disse: – "Bom dia! Que bom ver-te aqui, meu amigo, tão bonito e elegante! É bem certo o que digo: se teu gorjeio se equipara à plumagem que ostentas, rara, a fênix hás de ser dentre as aves daqui."
> Ouvindo isso, de alegre não cabia em si o corvo, e quis logo exibir a voz: o bico abriu, e assim deixou cair a presa, que a raposa apanha e diz: – "Meu caro, o bajulador, não raro, vive às custas de quem lhe dá atenção. Acho que vale bem um queijo esta lição..."
> Dom Corvão, confuso e vexado, Jurou – mas era tarde – não mais ser logrado.

Rousseau realiza uma investigação primorosa dessa fábula acima, começando por questionar sobre o significado da palavra Mestre, o que ela significa em si, e o que significa diante de um nome próprio? Assim também, questiona o "que quer

[915] LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. Primeira e Segunda Parte. **Livro primeiro**. **2ª Fábula**. Tradução: Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte, Itatiaia: Vila Rica, 1989. p. 76-77. Na verdade, Rousseau se engana ao dizer que essa é a 1ª fábula do La Fontaine, é a 2ª, mas, todas as fábulas que ele se refere estão contidas no **Livro Primeiro** do Senhor de La Fontaine. A única fábula que de fato ele traz para o *Emílio* e resolve tratar de forma pormenorizada, é a do *Corvo e a Raposa*, todas as outras, o filósofo cita e faz breves comentários, porém, não reconta-as. Por ele citar o nome de outras quatro dessas fábulas, que se encontram na primeira parte nós trouxemos para cá a 3ª fábula que está inserida no livro do La Fontaine, *A novilha, a cabra e a ovelha em sociedade com o leão*, é a única que o genebrino não cita o título, mas, por se referir a estória e por ela estar localizada conjuntamente e na ordem das demais, deduziu-se que seria essa a fábula em que o Leão é a personagem comum e que quase sempre acaba se dando bem, sem que com isso se observe algum prejuízo à interpretação do texto de Jean-Jacques Rousseau. Também, por motivos alegóricos e figurativos, optou-se por trazer para as notas de rodapé a narrativa dessas fábulas satíricas e ao mesmo tempo encantadoras.

dizer um corvo num carvalho pousado?"[916] Diagnostica de imediato que está havendo uma inversão da poesia, pois o autor das fábulas está confundido prosa e verso. E, como imaginar em plena natureza um corvo com um queijo no bico? Como obter o título de mestre em plena floresta? Só sendo "mestre diplomado nas pelóticas de seu ofício."[917] Além de utilizar algumas palavras que não são comumente empregadas ('faro atilado'). A criança achará mais estranho o fato da narrativa ser falada em verso e não em prosa, e terá dificuldade em discernir a verdade da mentira nas narrativas dos outros.

Chama atenção para o fato dos bichos estarem falando a mesma língua, parece não haver especificidade em uma língua das raposas e um língua dos corvos; ainda mais, os bichos falam? Refere-se ao fato desses bichos receberem tratamentos de Senhores, e, os elogios que a raposa remete ao corvo com o intuito de inflar o seu ego, promovendo a mentira de uma forma elegante: como explicar o fato de dizer coisas "sem mentir exatamente porque mente?"[918]

Há uma correspondência de palavras utilizadas de forma metafórica objetivando que a criança aprenda a comparar qualidades absolutamente diferentes, como voz de uma plumagem. E mais, o que significa fênix? As crianças são remetidas "na mentirosa antiguidade, quase mitologia."[919] A linguagem é de um discurso completamente imaginoso, dando um ar de dignidade para torná-lo sedutor, mas a criança saberá distinguir um estilo nobre de um estilo que seja vulgar? "Uma criança compreenderá tal requinte?"[920]

Quando é dito que o corvo, ao ouvir os elogios da raposa, não cabia em si de alegria, Rousseau afirma que era "preciso ter tido muitas paixões e muito vivas para sentir esta expressão proverbial"[921]; as belezas que são exaltadas nos versos são desconhecidas para as crianças, primeiro porque realmente não são belas, e depois, elas não conhecem mesmo. E o que é pior, a bondade nessa fábula é transformada em mera tolice, de acordo com a máxima geral do verso, de que um bajulador vive à custa de quem lhe dá atenção e que essa lição vale um queijo. São zombarias, "sutileza demais para crianças!" E muitos pleonasmos desnecessários.

Todos esses pormenores analisados por Rousseau poderiam configurar numa mera insensibilidade para com as fábulas, para com o autor e a moral que

[916] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 105.
[917] Ibid., p. 106.
[918] Ibid., p. 107.
[919] Id.
[920] Id.
[921] Id.

pretendia ser retirada, mas não se trata disso. Rousseau reconhece a importância dessas leituras, mas insiste em dizer que cada coisa tem o seu tempo e o seu lugar, elas já servem aos homens, mas ainda não às crianças:

> Observai as crianças aprendendo suas fábulas e vereis que, quando em condições de aplicá-las, elas o fazem quase sempre ao contrário da intenção do autor e que, ao invés de atentarem para o defeito de que lhes querem curar ou prevenir, elas se inclinam para o vício mediante o qual se tira proveito dos defeitos dos outros. Na fábula precedente, as crianças zombam do corvo, mas se afeiçoam todas à raposa.[922]

Quanto à fábula: *A cigarra e a formiga*[923]**,** Rousseau observa que seu objetivo é dar como exemplo a figura da Cigarra, porém, acaba acontecendo exatamente o contrário, a Formiga é que se torna a escolhida, pois ninguém gosta de se sentir humilhado, muito menos de se humilhar, logo, todos escolherão o papel mais importante e significativo. Obviamente que é a escolha do amor-próprio, que estão fazendo, mas é uma escolha extremamente natural, se observamos onde estamos vivendo.

> E que horrível lição para a infância! O mais odioso de todos os monstros seria uma criança avarenta e dura que soubesse o que lhe pedem e o que recusa. A formiga faz mais ainda, ensina-lhe a zombar recusando.[924]

Na fábula *A novilha, a cabra e a ovelha em sociedade com o leão*[925], o filósofo ressalta que o Leão é um personagem de costume, e, quase em todas as fábulas que o Rei da Selva participa, acaba figurando como o mais brilhante, o mais forte e o mais esperto de todos os animais; por consequência, a criança não deixa de quase

---

[922] Ibid., p. 108.

[923] ***A Cigarra e a Formiga***: A cigarra, sem pensar em guardar, a cantar passou o verão. Eis que chega o inverno, e então, sem provisão na despensa, como saída, ela pensa em recorrer a uma amiga: sua vizinha, a formiga, pedindo a ela, emprestado, algum grão, qualquer bocado, até o bom tempo voltar. – "Antes de agosto chegar, pode estar certa a Senhora: pago com juros, sem mora." Obsequiosa, certamente, a formiga não seria. – "Que fizeste até outro dia?" perguntou à imprevidente. – "Eu cantava, sim, Senhora, noite e dia, sem tristeza." – "Tu cantavas? Que beleza! Muito bem: pois dança, agora..." (**Fábulas de La Fontaine**. Primeira e Segunda Parte. Livro primeiro. **1ª Fábula**, op. cit., p. 73-74.).

[924] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 108.

[925] ***A novilha, a cabra e a ovelha em sociedade com o leão*:** Há muito tempo, dizem, a ovelha, a novilha e a cabra resolveram fazer aliança e formar sociedade de ganho e partilha com o medonho leão, terror da vizinhança. A cabra conseguiu, numa sua armadilha, apanhar um veado, e em seguida tratou de chamar os consócios. Os quatro vieram. Contando-os um por um nas garras, lhes falou o leão: "Quatro sócios esta presa esperam; por isto, vou parti-la em quatro" – disse e fez. – "O primeiro pedaço é meu, e eis a razão: sou rei e me chamo Leão." Ficaram calados os três. – "Por direito, o segundo também a mim cabe: direito do mais forte, todo o mundo sabe. Por ser o mais valente, eu fico com o terceiro. Quanto ao quarto, se algum aventureiro tocá-lo, morrerá ligeiro!" (**Fábulas de La Fontaine**. Primeira e Segunda Parte. Livro primeiro. **6ª Fábula**, op. cit., p. 86-87.).

sempre se fazer de Leão; "e quando preside alguma partilha bem instruída por seu modelo, tem o cuidado de tudo açambarcar."[926]

No entanto, há uma exceção, pois em uma dessas fábulas**:** *O Leão e o Mosquito*[927], é o mosquito que toma esse posicionamento, pois, ele domina o Leão; logo, a coisa muda de sentido, e o mosquito se torna um verdadeiro Leão. "A criança não é mais então o leão e sim o mosquito. Aprende um dia a matar a golpes de ferrão os que não ousaria atacar de frente."[928]

E, na última fábula: *O Lobo e o Cachorro*[929]**,** analisa a estória do lobo magro e do cachorro gordo, a lição não se trata de moderação, mas o sentido é invertido e passa a ter o de uma licença. Rousseau, tomando a obra às vezes de relato autobiográfico, narra que nunca esquecerá o momento que viu uma menina chorar, após ter lido essa fábula, havia ficado desolada, e sempre haviam pregado a docilidade com ela. "Custaram saber a causa de suas lágrimas; souberam-na enfim. A pobre sofria por estar presa na corrente, sentia o pescoço pelado; lamentava não ser lobo."[930] Jean-

---

[926] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 109.

[927] ***O Leão e o Mosquito***: – "Vai-te, mísero inseto, excremento da terra!" Com esse desdém inaudito, falava o leão ao mosquito; este, então, declarou-lhe guerra. – "Pensas que esse teu título de rei" – disse o mosquito – "causa-me pavor? Até o touro bravo enfrentei e lhe demonstrei meu valor!" Nem bem acabou de falar e carregou de baioneta, enquanto zumbia a trombeta. O leão só fazia urrar, tanto, que quase ficou rouco, desesperado, aflito, louco. Seus urros repercutem na floresta, provocando um alarme universal. Picado na orelha, na testa, no pescoço; todo, em geral; quem diria: um mosquito fazendo tal festa! E tome mais picada no pobre infeliz: tomou picada até no fundo do nariz! O leão só pensava em matar, em dar cabo do mosquito, mas viu que seria impossível, pois de nada valiam garras, dentes, rabo, contra aquele inimigo feroz e invisível. Bate as patas nos flancos, no peito; na cara, esperneia, dá botes, corre e leva um tombo; mas, por fim, fatigado, cai rende-se e para com feridas e lanhos por todo o seu lombo. Para complementar a lição tão amarga, escutou a trombeta do toque de carga alardeado à vitória. Porém – coisa estranha! – tão deslumbrado estava o inseto, que nem viu uma teia de aranha: ficou preso e morreu. E como é que interpreto a moral desta história? Vê qual a melhor: "Inimigo pequeno, perigo maior", ou então: "Muitas vezes, quem resiste ao mar, pode no rio se afogar". (**Fábulas de La Fontaine**. Primeira e Segunda Parte. Livro primeiro. **9ª Fábula**, op. cit., p. 149-150.).

[928] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 109.

[929] ***O Lobo e o Cachorro***: Um lobo, que era magro de dar dó, pois, boa vida não lhe davam os cães de guarda, encontra um deles gordo e só, que se perdera enquanto os donos passeavam. Atacar o cão, dar-lhe fim queria o lobo, mas temia que o mastim fosse um osso bem duro de roer, conforme o seu aspecto lhe dava a entender. O lobo, então, de astúcia usou: chegando junto ao cão, cumprimentou e, humilde, a robustez do outro elogiou. – "Depende só de vós, Senhor, de robustez igual dispor. Deixai estas florestas sem comida e vinde comigo para uma nova vida. Vossos irmãos daqui são miseráveis, sovinas, tacanhos, detestáveis, a quem só restará morrer de fome. Por que será? É que eles nada têm. A sorte só lhes foge e some. Vinde comigo agora, é o que mais vos convém." – "E em troca, que devo fazer?" – "É mesmo pouca coisa: basta afugentar os que portam cacetes, ou vêm mendigar; a todos os da casa, defender. Em troca, carnes – quem sabe, até lombo, ossos de frango, ossos de pombo, sem falar de muitas carícias." O lobo já sorria satisfeito, sonhando com tantas delícias, quando viu algo que lhe pareceu suspeito. – "Que é isso em teu pescoço, amigo?" – "Nada" – "Mas como nada? E essa pelada?" – "Ah, isto aqui? É a marca da coleira que põem em meu pescoço quando fico preso." – "Coleira? Preso?" – indaga o lobo algo surpreso. – "Não se pode sair quando se queira?" – "Nem sempre, e importa?" – "Claro! Eu nunca trocaria, por qualquer iguaria ou a joia mais linda, A liberdade. Adeus!" – e está fugindo ainda. (**Fábulas de La Fontaine**. Primeira e Segunda Parte. Livro primeiro. **5ª. Fábula**, op.cit., p. 83-85.).

[930] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 109.

Jacques Rousseau, ao final dos comentários sobre as fábulas, faz uma síntese das cinco fábulas:

> Assim, pois a moral da **primeira** fábula citada é para a criança uma lição da mais baixa adulação; a da **segunda** uma lição de desumanidade; a da **terceira** uma lição de injustiça; a da **quarta** uma lição de sátira; a da **quinta** uma lição de independência. Esta última lição, que é supérflua para meu aluno, não é muito mais conveniente ao vosso. Quando lhe dais preceitos que se contradizem, que fruto esperais de vossos cuidados?[931]

Após todas essas restrições às fabulas do Senhor de La Fontaine, Rousseau confirma que a moral repassada nas fábulas, que serviu de objeções, não deixa de servir de justificativa da própria conservação delas. Pois ao fazer essa crítica, o filósofo percebe que além da questão das coisas serem oferecidas em tempos desiguais ao ser humano, observa a necessidade de uma moral em palavras e outra em ações, na sociedade, mas essas morais não se comunicam ou muito menos se reconhecem e se assemelham; pois, a que está nas palavras, pertencem ao conjunto de instruções sobre os princípios, dogmas e preceitos de como se deve agir; já as ações na sociedade, estão nas fábulas e contos do La Fontaine, destinados às crianças e as mães, por conseguinte, segundo Rousseau, La Fontaine atende a tudo, e encerra sua discussão sobre as fábulas com o seguinte parágrafo:

> Entremos em acordo, senhor de La Fontaine. Prometo ler-vos com cuidado, amar-vos e instruir-me com vossas fábulas, pois espero não me enganar com seu objetivo; mas quanto a meu aluno, permiti que não lhe deixe estudar uma só até que me tenhais provado seriamente que lhe é útil aprender coisas de que não compreende um quarto sequer; que naquelas que poderá compreender nunca se porá do lado errado, que ao invés de se corrigir com a vítima não se forme de acordo com o malandro.[932]

Portanto, os livros são os instrumentos ou os objetos de maior miséria às crianças. "A leitura é o flagelo das crianças e quase a única ocupação que sabem dar-lhes."[933] Mas, seu Emílio saberá o que significa um livro, a partir dos doze anos. Também aprenderá a ler, mas, como já foi dito, somente a leitura que possa proporcionar alguma utilidade, do contrário, só ocasionará aborrecimentos. Há uma preocupação enorme com os métodos para ensinar a criança a ler e a aprender, mas esquecem que o meio mais seguro, é que a criança precisa desejar aprender. "O

[931] Id.
[932] Id.
[933] Id.

interesse imediato, eis o grande móvel, o único que leva longe e com segurança."[934] Ora, mais uma vez, Rousseau insiste na sua máxima, cada coisa a seu tempo, pois, "se obtém mais seguramente e mais depressa o que não se tem pressa de obter."[935]

Destarte, os sentimentos de nulidade nos proporcionam interesses reais, ou seja, interesses do que realmente se precisa, e não, superfluidades, pois "as relações entre as causas e os efeitos cuja ligação nós não percebemos, os bens e os males de que não temos nenhuma ideia, as necessidades que nunca sentimos, são nulos para nós."[936] O filósofo ratifica que é impossível termos interesse pelo que ainda não se sente, além de não se perceber a utilidade. Por isso, às vezes, é necessário convencer uma criança daquilo que é útil e necessário, mas, adverte que não é somente uma questão de convencimento, pois assim, nunca a ideia teria uma credibilidade real, é preciso então, **persuadir**. Mas isso também não se trata de um reconhecimento das necessidades irreais? Para Rousseau, seria apenas um convencimento se não tivéssemos um móvel para a **persuasão**, pois, são as paixões, "somente as paixões nos fazem agir"[937]; elas convencem, por que levam a acreditar e a aceitar a si mesmo. Isso não parece lembrar um pouco do que Platão, por seu porta-voz Sócrates estava se preocupando no *Fedro*? De como compreender aquilo que ainda não conhecemos, *do que é bem e do que é mal*.[938] Ora, nos diz Rousseau, como sentir algo por aquilo que não se conhece, "como apaixonar-se por interesses que ainda não se tem?"[939]

Segundo o filósofo, por isso se deve mostrar às crianças somente aquilo que ela possa enxergar; pensar naquilo que de fato pode lhe ser útil, mesmo que seja para um outro tempo, uma outra idade, mas que seja falado daquilo que a própria criança assim consiga vir. É dessa maneira que não se pode fazer comparações, para que não aprenda através da inveja e da vaidade. Esse será seu incentivo, e não será nenhum inconveniente ser êmulo de si mesmo. Por isso, nos diz Rousseau, 'é na **memória**, e não nos livros', a nossa mais confiável verdade, os nossos mais seguros conhecimentos; igualmente a inquietação de Sócrates quanto à **escrita** no *Fedro*, *'de que implantarão o*

[934] Ibid., p. 110.
[935] Ibid., p. 111.
[936] Ibid., Livro III, p. 198.
[937] Ibid., p. 199.
[938] PLATÃO. **Fedro**. **(Ou: Do Belo. Gênero moral)**. **260 c**. In: **Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007. p. 90.
[939] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 199.

*esquecimento em suas almas: eles deixarão de exercitar a **memória**, porque eles confiarão no que está escrito'*.[940] Assim, nos diz o genebrino:

> Dizem que Hermes gravou em colunas os elementos das ciências para por suas descobertas ao abrigo de um dilúvio. Se os tivesse gravado na cabeça dos homens, aí se teriam conservado por tradição. Cérebros bem preparados são os monumentos em que se gravam mais seguramente os conhecimentos humanos.[941]

Mas, então, qual livro Emílio deverá ler? O filósofo nos diz que seria necessário um livro que pudesse reunir várias lições, além de ser acompanhado de interesse e, principalmente, estímulo suficiente para a criança. É oportuno lembrar aqui que ainda no livro I do *Emílio*, o genebrino direciona a obra: *'nosso verdadeiro estudo é aquele da natureza humana.'* Por isso, seria preciso inventar uma situação na qual todas as necessidades naturais pudessem mostrar, de modo sensível e mais que isso, que os meios de atendê-las se desenvolvessem de forma sucessiva, ou seja, é pela **natureza**, "**pintura** viva e ingênua desse estado é que seria preciso dar o primeiro exercício à sua imaginação."[942] E só aos quinze anos (momento de felicidade de um homem sábio), Emílio terá condições de ler o livro que concilia tantas lições esparsas num objeto comum. Ressaltando que o autor desse ***romance de formação*** reconhece *A República* de Platão, "como o mais belo tratado de educação já escrito", porém, esse não é o livro indicado ao Emílio, por um simples motivo que, acaba se tornando um problema para o educador na modernidade: a formação de um cidadão para um tempo que não existe mais Pátria (problema esse que de alguma forma o autor "resolve" quando aplica na utópica comunidade de Clarens na *Nova Heloísa*). Assim, informa a leitura ideal:

> Filósofo ardoroso, já estou vendo excitar-se a vossa. Não deis tratos à bola; essa situação existe, está descrita e, sem vos incriminar, muito melhor que a poderíeis descrever, com mais verdade e simplicidade, ao menos. Desde que precisamos absolutamente de **livros**, existe um que fornece, a meu ver, o mais feliz **tratado de educação natural**. Esse livro será o primeiro que meu Emílio lerá; ele sozinho constituirá durante muito tempo toda a sua biblioteca e sempre terá nela um lugar importante. Será o texto a que todas as nossas conversações acerca das ciências naturais servirão apenas de comentários. Servirá para comprovar os progressos de nossos juízos. E enquanto nosso gosto não se estragar ele nos agradará sempre. Mas qual será esse livro maravilhoso? Aristóteles? Plínio? Buffon? Não: ***Robinson Crusoé***.[943]

---

[940] PLATÃO. **Fedro**, **275 a**., op, cit., p. 111.
[941] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 199.
[942] Ibid., p. 199-200.
[943] Ibid., p. 200.

A partir dessa devoção do genebrino, Ian Watt, ao tratar dos *Mitos do individualismo moderno* se surpreende igualmente a todos os leitores, "por ver de repente *Crusoé* em tão ilustre companhia."[944] O crítico inglês, em sua interessante análise a respeito da importância universal das características do individualismo que se apresentava como a mais desejável das qualidades humanas nas figuras míticas do Fausto, Dom Quixote e Dom Juan, em que "o componente punitivo original da Contra-Reforma foi transformado em um aspecto positivo e admirável do herói"[945]; Watt destaca também, Robinson Crusoé nessa mesma esteira, pois, a partir da exaltação idílica de Rousseau, acaba elevando o personagem de Daniel Defoe, porém, o individualismo de Crusoé, é antes fruto da Reforma do que do Renascimento, se caracterizando dessa forma, como um indicador do ideal individualista; portanto, os quatro heróis representam os principais mitos de nossa civilização. Contudo, é ao herói Rousseau que o crítico atribui o real encaminhamento da formação do mito do indivíduo moderno, que é uma reivindicação do próprio romantismo, fazendo de Jean-Jacques um de seus principais heróis.

---

[944] WATT, Ian P. **Crusoe e Rousseau**. In: **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 178.

[945] Ibid., p. 177. O crítico nos lembra que, habitualmente, esquecemos do ***Robinson Crusoé*** como um **Romance**, pois essa criação ficcional de grande porte do Daniel Defoe é muito mais situada como um "grande mito da civilização ocidental", juntamente com Fausto, Hamlet, Dom Juan e Dom Quixote. "cada um deles quer seguir o seu próprio caminho, e não o dos outros. Mas eles próprios entram ideológica e politicamente em conflito com as forças da Contra-Reforma e são punidos por isso. E pecadores, é claro, são sempre mais interessantes do que santos." Também ressalta que esses modelos "são interpretações românticas de mitos criados muito antes do romantismo." Esses protagonistas são completamente envolvidos de forma exclusiva com as aspirações características do homem ocidental, "cada um deles corporifica uma *Areté* e uma *Hybris*, uma excepcional bravura e um ruinoso descomedimento, em esferas de particular importância na nossa cultura", enquanto poderosos mitos, capazes de repercutir de modo muito especial em nossa sociedade individualista. Porém, o autor considera que *Robinson Crusoé* acaba desempenhando o papel de mito popular muito melhor do que os demais. (Ibid., p. 13-14). Crusoé pode ser visto, segundo palavras de Ian Watt, "como um articulado porta-voz das novas atitudes econômicas, religiosas e sociais, as que vieram logo após a Contra-Reforma; e no contexto do desenvolvimento do individualismo, a tardia data de sua criação – 1719 – deve ser vista como algo que pesa no argumento geral do livro." (Ibid., p. 15.).

Porém, por mais que se concorde com essa significação, quanto ao mito[946] do herói, questiona-se: como será possível alguma equivalência do *Robinson Crusoé*, se a situação a que Emílio se encontra não é a de uma **ilha deserta**, muito menos, essa não é a situação do homem em sociedade? O que teria levado o filósofo a selecionar exatamente *Robinson Crusoé* como a única leitura do Emílio em tenra idade, no seu tratado educacional? E o próprio Rousseau responde que, talvez, por isso mesmo, haja uma real possibilidade. O filósofo narra como *Robinson Crusoé* vive em sua ilha, vive sozinho, desprovido dos outros, do auxílio dos seus semelhantes, dos instrumentos de todas as artes. Mas destaca, que Robinson consegue prover a sua subsistência e a sua conservação e até alcança um certo bem-estar. Considera esse um projeto interessante para as crianças. Rousseau está novamente se referindo à **natureza**, enquanto um **recurso da memória**, pois afirma: "mas é segundo essa situação que se devem apreciar todas as outras." É apenas um **recurso ficcional**[947] em que se pode colocar na situação desse outro, na situação do Robinson Crusoé (que é um homem isolado), podendo-se, dessa forma, colocar-se também, acima dos preconceitos, mas, principalmente, em poder ordenar quaisquer julgamentos "sobre as verdadeiras relações com as **coisas**"[948], e, consequentemente, se posicionar nas relações de um homem isolado com as coisas, em razão da verdadeira utilidade das coisas, daquilo que é preciso de fato, mesmo sem nomeá-las e somente se posicionando diante delas. Emílio não vai se transformar no

[946] Esclarecemos que o *Status* de **mito** utilizado pelo crítico inglês, é menos sagrado, menos peremptório e menos universalmente aceito do que os mitos das sociedades iletradas. O próprio autor assume que não está levando em consideração alguns atributos feitos por Malinowski a respeito do mito, na sua obra *Mytth in Primitive Psycology*, em que *'expressa intensificação e codifica crenças... não é um conto ocioso, mas uma força ativa cuidadosamente invocada; não é a explicação intelectual de uma imagem artística, mas uma carta pragmática da fé primitiva e da vontade moral'*; o Status de mito que é trabalhado por Ian Watt é exatamente aquele que se aproxima do que se procura, ou seja, não como a figura que vive numa espécie de limbo, nem tampouco como uma simples invenção de natureza ficcional. Mas, como uma forma simbólica, que foi como Rousseau se utilizou desse romance, pois, concorda-se com o crítico de que na modernidade, é compreensível e bem aceito, "a visão de que histórias míticas são de certa maneira simbólicas; ou seja, tendem a adquirir significados mais duradouros e mais permanentes do que denotam as suas representações cultas; mas esses significados não estariam acima e além da razão"; apenas fazem parte do pensamento individualista moderno, servindo de transição aos significados românticos após o encaminhamento por algumas figuras desse período, a exemplo de Rousseau. Dessa forma, o crítico literário utiliza o mito como "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade." (Ibid., p. 16.).

[947] É simbólico e significativo que o recurso ficcional escolhido por Rousseau seja logo um **romance**, pois, embora esteja se desfazendo das fábulas para certa idade, é com um **romance**, considerado como uma espécie de "mito da modernidade", que o filósofo ataca a escrita e sugere outro tipo de livro, ou seja, de alguma forma, Jean-Jacques está seguindo os caminhos tomados por Sócrates no *Fedro*, de seguir uma **épica**, demonstrando a sua grande preferência por uma linguagem da fala, mesmo o romance não sendo mais uma linguagem falada, mas, enquanto um modelo da **épica moderna**, ou seja, da própria necessidade de se narrar uma história que é algo inseparável da cultura de um povo.

[948] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 200.

Robinson Crusoé, não irá se isolar ratifica-se, isto servirá somente, enquanto um recurso, igualmente a um processo persuasivo. Bastante diferente de uma persuasão em si mesma, pois, essa escrita romanceada, não irá convencer Emílio, como as fábulas, a partir de uma certeza fortemente estabelecida, mas, irá tocar a sua sensibilidade. Ressalta-se, não é para seu aluno pensar nos mesmos termos do autor do *Robinson Crusoé*, nem mesmo de seu preceptor, muito menos atender a seus apelos. Mas, a partir desse posicionamento, do processo de persuasão, ingressará num processo de pura reflexão **autônoma**, pois Emílio irá sair, por si mesmo, de sua condição e irá refletir sobre ela. Ora, esse referencial do "Crusoé ser um aventureiro solitário", também liberta esse personagem de uma subordinação à tradição, tornando-se um indivíduo autônomo, ou seja, um verdadeiro precursor do romantismo. Essa é a magnífica **persuasão** do filósofo na arte da escrita: despertar para o pensar, tornar o indivíduo autônomo. Isso pode parecer bastante **retórico**, talvez seja, pois, é por um escrito, precisamente, um romance, que isso será possível ao seu Emílio, analogamente à figura do **Legislador**, que Rousseau descreve no *Contrato Social*, buscando o sentido de unidade (unificação), do entendimento que falta a sociedade perceber; assim, possui a tarefa de modificar a natureza humana:

> De transformar cada indivíduo que por si mesmo é um todo perfeito e solitário, em uma parte de um todo maior, do qual esse indivíduo recebe de alguma forma sua vida e seu ser; de alterar a constituição do homem para reforçá-la; de substituir, por uma existência parcial e moral, a existência física e independente que todos nós recebemos da natureza. Em uma palavra, é necessário que destitua o homem de suas própria forças para lhe dar outras que lhe são estranhas e das quais não pode fazer uso sem a ajuda de alguém. Quanto mais suas forças naturais estiverem mortas e enfraquecidas, mais as adquiridas serão grandes e duráveis, e mais sólida e perfeita a instituição.[949]

Portanto, essa **persuasão** do Legislador também é um processo de reflexão autônoma, pois, se as ideias não podem ser impostas pela força, nem persuadidas pelos argumentos, isso possibilita a descoberta de ***verdadeiros valores***. Eis aí uma peculiaridade de Jean-Jacques, algo bastante significativo para se entender o que ele está reivindicando no *Emílio*.

Nesse sentido, voltando ao *Emílio*, obviamente que o filósofo não deixa de remeter seu aluno ao ***transporte da imaginação***, porém, apenas para que se entenda, novamente que a negação desses livros (das fábulas) não se trata da negação "do livro

[949] **Contrato Social**, Livro I, capítulo VII, op. cit., p. 100.

em si mesmo", mas dos livros que generalizam argumentos e moralizam valores, transformando-os em ***valores essenciais*** ao nomeá-los "nesses arquivos", como também, observou Sartre, na contemporaneidade. Esses livros que não se prendem às coisas, destaca Rousseau, são remetidos para uma outra época, pois acabam ficando no em si, e, não pensam simplesmente no homem diante das coisas. É dessa forma que Rousseau educador está sugerindo uma *poética*, que o encaminhamento desse livro se torna possível; pois, conforme Sartre, os poetas não "aspiram nomear o mundo, e por isso não nomeiam nada, pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel [diz o filósofo], o nome se revela inessencial diante da **coisa** – esta sim essencial."[950] É a atitude *poética* do genebrino, que considerou "as palavras como as coisas e não como signos"; ainda com Sartre, "o homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem"[951], como numa **ilha deserta**, ou seja, não é a utilidade da linguagem da convenção que irá interessar, mas, outras utilidades, "são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores."[952]

Ian Watt, então observa que para Rousseau, "o homem solitário em uma **ilha deserta** era o mais eloquente juiz da utilidade de cada coisa; assim o ***estudante*** ideal de Rousseau deve aprender a julgar corretamente mediante a sua própria **identificação** com Robinson Crusoé."[953] Jean-Jacques conclui que essa obra seria **o livro possível**, o **guia**[954] de seu estudo, pois permitiria divertimento e instrução durante

[950] SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?**; op. cit., p. 13.
[951] Ibid., p. 13-14.
[952] Ibid., p. 14. Ora, "o poeta está fora da linguagem" observa Sartre, "vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira"; pois, não é a linguagem da convenção que Rousseau está procurando. "Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspectos. E a imagem verbal que ele escolhe por sua semelhança com o salgueiro ou o freixo não é necessariamente a palavra que nós utilizamos para designar esses objetos. Como ele já está fora, as palavras não lhe servem de indicadores que o lancem para fora de si mesmo, para o meio das coisas; em vez disso, considera-as como uma armadilha para capturar uma realidade fugaz; em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo." (Ibid., p. 14-15.).
[953] WATT, Ian P. **Crusoe e Rousseau**, op. cit., p. 179.
[954] A solicitação de Rousseau nos estudos também é a de um **guia**, porém, não é a de uma **guia pessoal**, como Platão solicita na *Sétima Carta* – em que os efeitos de ler são intrinsecamente menos profundos e permanentes do que os da conversação oral –, de que o conhecimento humano só pode ser transmitido quando, "depois da ajuda de um **guia pessoal** nesses estudos, depois de viver durante algum tempo com aquele **guia**", de repente, um ***flash*** de compreensão, por assim dizer, acende-se por uma faísca que atravessa a alma e, "uma vez dentro dela, começa a nutrir a si próprio." (PLATÃO. **Sétima Carta**. **310 c,**

a época mencionada. Esse é o grande norte: primeiro é preciso aprender com as **coisas**, diz o filósofo:

> Esse **romance**, despojado de toda a sua miscelânea, começando com o naufrágio de Robinson perto de sua ilha e acabando com a chegada do navio que o deve recolher, será a um tempo o divertimento e a instrução de Emílio durante a época de que se trata aqui. Quero que a cabeça lhe vire, que se ocupe sem cessar com seu castelo, suas cabras, suas plantações: que aprenda pormenorizadamente, não nos livros e sim com as **coisas**, tudo o que é preciso saber em tais casos; que pense ser Robinson ele próprio; que se veja vestido de peles, com um grande boné, salvo o guarda-sol de que não precisará. Quero que se inquiete com as medidas a serem tomadas, com isto ou aquilo de que venha a carecer, que examine a conduta de seu **herói**, que procure ver se nada omitiu ou se não podia fazer melhor; que anote atentamente os erros e que disso se aproveite para não os repetir, pois não duvideis de que não projete atirar-se à semelhante proeza; é o verdadeiro castelo na Espanha dessa idade feliz, em que não se conhecem outras felicidades senão o necessário e a liberdade.[955]

Ian Watt aponta algumas questões norteadoras dessa passagem, não só ao romantismo vindouro como também à futura aceitação dos romances pela civilização ocidental (claro que nesse momento, Rousseau já havia se convertido ao romance); primeiramente, emerge o fato da aceitação compreensiva desse livro, em ser recomendado para a "idade feliz", pois, não há, "nenhuma referência a sexo, ausência de um enredo complicado, insistência de conversas sobre assuntos profundos – nada além de um homem na situação de uma criança, pensando como satisfazer, por seus próprios meios, as necessidades do cotidiano"; também, o fato do Robinson Crusoé ser apresentado como o modelo de um **herói mítico**[956], pois "mostrou-se possuidor ao

---

d. In: **Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007. p. 180.). Mas, se no *Emílio*, não há um guia pessoal no momento da identificação com o Robinson Crusoé, no caso da figura do **legislador**, '*é necessário que destitua o homem de suas próprias forças para lhe dar outras que lhe são estranhas e das quais não pode fazer uso sem a ajuda de alguém'*. Porém, mesmo sendo em contextos diferentes, o enredo e o objetivo coincidem, pois, também em Rousseau, a partir desse guia, o homem irá nutrir-se de si próprio e ter uma íntima compreensão de si. Contudo, ressalta-se que, para Platão, além da compreensão íntima, a partir do longo contato pessoal, há também, a demonstração da importância segura da fala viva, "em virtude de sua conexão mais imediata com o próprio ato de comunicação", muito mais do que a palavra **escrita**, pois, a partir de um diálogo, quaisquer equívocos podem ser esclarecidos muito mais rapidamente. Watt, então destaca que Sócrates ao dizer a Fedro que "embora palavras escritas" possam parecer *'falar com você como se fossem inteligentes, se você perguntar qualquer coisa sobre o que dizem a partir de um desejo a ser instruído, vão falar sempre a mesma coisa'*. (WATT, Ian, GOODY, Jack. Platão e os efeitos do letramento. In: **As consequências do letramento**, op. cit., p. 50.).

[955] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 200.

[956] Dentre as consequências do letramento, Ian Watt destaca, que "**Platão** "em sua nostalgia pelo mundo dos **mitos**, teve uma longa linha de sucessores", dentre eles, "**o culto de Rousseau** ao **Bom Selvagem**, por exemplo, é um tributo inconsciente à força da homogeneidade da cultura oral, à admiração ansiosa do educado, à visão de mundo simples, mas coesa da vida camponesa, à ausência de tempo do seu viver no presente, à espontaneidade não-analítica acompanhada de uma atitude adiante do mundo que é de participação absorvida e acrítica, uma participação em que as contradições entre história e lenda, por

assumir seu compromisso pessoal", com isso, Crusoé acaba sendo uma figura que seu aluno irá se identificar de forma completa e continuamente, ou seja, Rousseau acaba solicitando uma autêntica ***mimesis*** de Robinson Crusoé que, segundo Watt, é "uma versão secular da *Imitatio Christi* [Imitação de Cristo] de Thomas A. Kempis."[957] Além, claro, de que o objeto moral do mito é "essencialmente a solidão", eco observado nos seus *Diálogos*, quando o autor narra que se sentia *'mais só em Paris do que Robinson em sua ilha'*[958], e, como não poderia deixar de ser, em várias partes dos *Devaneios de um caminhante solitário*, em que o autor faz numerosas referências de sua admiração por esse romance; entretanto, a maior referência está mesmo no *Emílio*, livro em que narra nas suas *Confissões*, como *'o melhor e o mais importante de seus escritos'*, onde apresenta a sua filosofia da educação para a vida. Watt afirma que, "a solidão da ilha é a verdadeira essência daquilo que Rousseau prega em *Émile*", pois, posteriormente o genebrino irá dizer que o seu aluno sentirá apenas o desejo das coisas úteis e nada além, esse será o meio mais seguro de superar preconceitos, ordenar juízos. Ora, onde as "verdadeiras relações" poderiam ser estabelecidas senão entre as "coisas"? E como isso seria possível? Estando sozinho, numa ilha deserta. "Daí por que Emílio se esforçará, incansavelmente, por extrair das opiniões convencionais de Crusoé importantes juízos sobre as falsidades."[959] Sem esquecer que, dentre os efeitos negativos da falsidade, Rousseau cita a luxúria, a corrupção do gosto etc. Watt prossegue suas observações, dizendo que Rousseau "era um 'ilhomaníaco', ao contrário de Defoe, pois, o ideal ecológico desse autor não era a "a natureza ou a vida natural, mas a urbanização do campo", já, o que interessava a Rousseau, da obra, era o seu "cenário natural, destinado a *priori* a ser belo por si mesmo." Esse era o objetivo educacional de Rousseau, pois, evitar as falsidades significa: evitar o circuito das opiniões, as convenções, o amor-próprio, a polidez.

> Emílio deve ter um considerável *amour de soi-même*, a instintiva autoestima do eu natural; mas ao mesmo tempo deve se proteger do *amour-propre*, o venenoso sentimento de vaidade ou orgulho decorrente da decisão de fazermos da estima dos outros um dos valores básicos de nossa vida.[960]

---

exemplo, ou entre experiência e imaginação, não são sentidas como problema." (WATT, Ian; GOODY, Jack. **As consequências do letramento**, op. cit., p. 66.).

[957] WATT, Ian P. **Crusoé e Rousseau**. In: **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé**, op. cit., p. 179-180.

[958] **Diálogos**, Segundo diálogo, op. cit., p. 1186.

[959] WATT, Ian P. **Crusoé e Rousseau**, op. cit., p. 180.

[960] Ibid., p. 181.

Assim, não é por acaso que o filósofo de Genebra nos dirá que Daniel Defoe criou o melhor **"tratado de educação natural",** claro que aqui se deve pensar apenas na ideia básica que esse livro atraía a **imaginação** de Rousseau para aquilo que ele tentava explicar, pois, servir de modelo educacional da natureza não parecia ser o que Defoe pretendia. Ressaltando que Robinson Crusoé somente fica isolado na ilha deserta, uma parte desse romance, talvez, exatamente por isso, é que Jean-Jacques escolhe por onde quer que o livro comece, de forma resoluta, se desfazendo de todos os ornamentos, *'começando com o naufrágio de Robinson perto de sua ilha e acabando com a chegada do navio que o deve recolher'*.[961] Evidentemente que essa atitude de Rousseau, em alterar a obra de Defoe, retirando os aspectos religiosos e punitivos, acabaria por privar seu romance das reais intenções de um autor impondo às suas; mas, Watt destaca um dos motivos essenciais do genebrino para esse feito:

> Como um verdadeiro precursor dos românticos, Rousseau não aceitava a ideia de que a obediência ao pai e a Deus fosse meritória. Para Rousseau, a ênfase deveria ser dada à autenticidade do indivíduo em relação aos seus próprios sentimentos, ao passo que a ideia de um dever supremo teria de ser vista como um subjetivismo antinomiano.[962]

Por isso também, a escolha da retirada de algumas características desse romance por Rousseau, pois, mesmo de forma alterada, o Robinson Crusoé, torna-se um dos principais mitos do herói na modernidade, e, "o profeta dessa grande transformação

---

[961] **Apropriação idealizante de Rousseau**: A obra de Daniel Defoe apareceu de fato em abril de 1719, num primeiro volume, logo em seguida, o segundo volume em agosto do mesmo ano e, em 1720 o terceiro volume, todos com títulos imensos, como era de costume na época. Ian Watt destaca que a visão de Rousseau sobre a obra de Daniel Defoe "é de fato uma traição", embora o filósofo fosse "obcecado por *Robinson Crusoé*, nada assegura que haja consultado o romance com frequência e atenção"; ao certo é que "a interpretação de Defoe por Rousseau é condicionada pela versão francesa da história, que segundo o crítico, é uma "tradução de 1720, ou na adaptação de Saint Hyacinthe e Justus van Effen, feita na medida do gosto literário da França naquela época." (Ibid., p. 178.). A tradução que presumivelmente foi lida por Rousseau era muita mais formal, em sua prosa e suas atitudes, do que o original de Defoe. Por exemplo: a certa altura, quando Crusoé vê o milho pela primeira vez, a versão francesa o leva a dar um grito de alegria e exclamar: *'Ó Natureza!'* O *Crusoé* de Defoe é bem diferente: trata-se, afinal, de um vendedor de grãos e não de um botânico, e menos ainda de um enciclopedista, um romântico ou um humanista. Para Crusoé original, 'natureza' não pede adoração, mas aproveitamento; seus acres de terra clamam por benfeitorias; e ele permanece satisfeito até que, nas *Novas aventuras*, sua ilha tenha sido dotada de uma força de trabalho adequada; então ele poderá alegrar-se, 'porque lá nunca houve uma vila dentro da floresta'." (Ibid., p. b181.). Contudo, Watt ressalta que, "um estudioso francês, Georges Pires, é de opinião que Rousseau conhecia *Crusoé* antes mesmo que a história começasse a ser escrita. (...) E Rousseau confessa que sonhava em 'traduzir' *Crusoé* para o francês, mas, o mais provável é que pensasse em adaptar uma das várias traduções já publicadas na França." (Ibid., p. 178.). Portanto, não é de se estranhar que o fator mais forte que ficou desse romance, em nossas memórias, seja "a imagem de um homem vivendo longo tempo sozinho em uma ilha deserta" (Ibid., p. 147.); pois, foi precisamente isso, que o moderno Rousseau sempre ressaltou na sua apropriação idealizante do Robinson Crusoé, e que até hoje, sobrevive na nossa memória nostálgica ideal, da saída da cidade para se reconfortar com a pureza da natureza, ou seja, ainda **somos eminentemente rousseaunianos**, mesmo sem completa consciência.

[962] Ibid., p. 180.

ideológica foi, aliás, muito justamente, Jean-Jacques Rousseau."[963] Dessa forma, o crítico conclui que:

> Para bem ou para mal, *Robinson Crusoé* é o épico dos que não desanimam. E é uma obra em que não há lugar para a expressão do coletivo; uma obra na maior parte dedicada ao egocentrismo imune à crítica; uma obra sobre alguém capaz de florescer magnificamente em uma ilha deserta.[964]

Portanto, para o filósofo, uma educação que tem como recurso, a **natureza**, tem a finalidade de explicar, e, de se colocar mais uma vez, numa situação hipotética ainda anterior a um estado de completa civilização e degeneração no qual os indivíduos percebessem a sua própria essência. Algo já assinalado desde o *Segundo Discurso*, quando Rousseau expõe a necessidade de se começar a conhecer os homens mesmos, em sua constituição original, para com isso separar o que pertence à sua própria essência daquilo que as circunstâncias lhes acrescentaram, as superabundâncias. Nesse sentido, nos diz que os filósofos estão procurando suas "verdadeiras essências" de forma errada. Dá o exemplo de Diógenes: "Não encontrava um homem, pois ele procurava entre seus contemporâneos o homem de uma época já passada"[965]; e menciona Catão, como referencial, mas, se encontrava deslocado no seu século.

Assim, a natureza enquanto recurso da memória parece estar ligada à ausência de ocasião, que, mesmo não sendo encontrada em tempo cronológico algum, existe apenas como um referencial do homem nele mesmo que possibilita pensar. Contudo, parece que esse 'estado de civilização' não se diferencia tanto do 'estado de natureza' pelo acréscimo das experiências da complexidade social, mas, principalmente, se diferencia pela *Realidade e a Imaginação*, como o jogo entre *Ser e Parecer* que o autor vem focando desde o *Primeiro Discurso* em que já se referia ao momento da polidez, da mais dura realidade. Mas, o próprio Rousseau afirma haver um espaço imenso que separa esses estados, e que na lenta sucessão de coisas, ou seja, das experiências ocorrentes nessa **fenda** é que se pode encontrar a solução de uma infinidade de problemas para as artes, a moral, a religião, a política etc., que os filósofos não podem e nem conseguem resolver, simplesmente por que não conseguem enxergar o que precisa ser exercitado, talvez, pela própria falta de senso prático, talvez, porque essa não seja mesmo a tarefa deles, pois, ao que parece, até o próprio Rousseau não consegue encontrar com toda exatidão, soluções para uma infinidade de problemas,

[963] Ibid., p. 177.
[964] Ibid., p. 176.
[965] **Segundo Discurso**, Segunda Parte, op. cit., p. 280.

porém, nos encaminha, por meio do dizer, inicialmente, por onde não se deve começar a buscar as soluções dos problemas pelos quais a humanidade passa, depois, pelo que nos suscita a pensar... A falta de exatidão que falta aos filósofos, que falta a Jean-Jacques ficaria solta no ar e completamente sem sentido, senão se levasse em conta a sua escrita, ou seja, a maneira como o poeta imita as paixões, pois, retornando ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau parece querer dizer que o espaço que há entre "Ser e Parecer", entre "Realidade e Imaginação" ou, mais precisamente, entre "Civilização e Natureza", pode ser fornecido pela **linguagem**, que surge com a vida em sociedade e com ela se aperfeiçoa; que como já se disse a linguagem em se fazendo palavra adquire o *status* de primeira *instituição social*. Porém, Jean-Jacques nos adverte que *uma língua, seja qual for, jamais poderá expressar por completo os sentimentos que a suscitam: as paixões*. Basta se observar, que mesmo a linguagem **falada**, não consegue exprimir com toda a intensidade os sentimentos. Surge aqui a grande questão da concepção de Rousseau da linguagem: se, de um lado a língua é sempre um veículo para as paixões e, por isso, nunca poderá captá-las por completo, de outra forma, nada mais existe para ser dito senão as mesmas paixões. Todo meio de expressão é um meio, um intermediário: toda linguagem se mostra **insuficiente** perante aquilo que pretende dizer. É preciso, então, admitir essa insuficiência que caracteriza as línguas – a linguagem indireta, uma imitação de um original inatingível. Então, Bento Prado observa que, "perguntar pela relação entre interpretação e fantasia é perguntar pela relação entre linguagem e imaginação, ou ainda, pela relação entre sentido e imagem."[966]

Não existe solução para o problema: as paixões não podem ser ditas com a mesma intensidade com que são sentidas – dizê-las significa perdê-las e, entretanto, são elas que exigem uma **voz** que as diga. Afinal, "a letra mata e o espírito vivifica"[967], afirma Rousseau. Então, ao que tudo indica, sua proposta parece ser, de fato: a de retornar às origens da linguagem. Se no início, ele nos disse que, **falar** e **cantar** não eram coisas distintas, as palavras não possuíam um sentido preciso e *podiam significar o conteúdo de toda uma frase*. Também, apontou que, nos primórdios, a linguagem era mais ***poética*** e ***livre***, por isso mais próxima das ***paixões***. Porém, Rousseau sabe que não se pode mais recuperar inteiramente a pureza e a leveza das primeiras vozes: o estado de **corrupção das línguas** atuais, e, a **degeneração das paixões** não mais permite que se

[966] PRADO JUNIOR, Bento. **Imaginação e interpretação: Rousseau entre a imagem e o sentido**. 2º Colóquio UERJ/A INTERPRETAÇÃO. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 16.
[967] **Emílio**, Livro III, op. cit., p. 215.

possa fundir o canto e palavras. No entanto, as **coisas** levam a crer que existe uma saída. Como? Buscando encontrar melhores meios para se expressar e maneiras mais eficazes para **a mimesis das paixões**, pois, como bem observa Bento Prado, "*se é verdade que um véu esconde as evidências do coração inocente*, é preciso fugir, esconder-se sob a máscara do **Autor**: assim, a **escrita** é o meio que suprimindo o imediato torna possível o futuro retorno à imediação."[968]

E, como há uma enorme variação da linguagem, que é oferecida pelo *corpus* total da literatura **escrita –** nesse sentido, "os *diálogos* de Platão são eles próprios evidência da tendência geral da escrita"[969] –, em sua totalidade altamente complexa, acaba sendo derivada, da escolha literária do "indivíduo que foi também envolvido", pois, "foi-lhe permitido objetivar a sua própria experiência e procurar algum controle nas transmutações da memória sob a influência de eventos subsequentes". Gerando uma consciência das diferenças individuais; ou melhor, conforme Sartre, "uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, ou seja, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio."[970] Porém, Ian Watt destaca que para a consciência dessa individualização, "outros fatores indubitavelmente contribuíram", desde o simples ato de escrever cursivamente, até a necessidade da escrita por fazê-la disponível para um "escrutínio muito mais prolongado e intensivo do que oralmente seria possível"[971], encorajou o pensamento individual, substituindo "as representações coletivas do mito e da epopeia" pelo "**romance** que participa da direção **autobiográfica** e **confessional** de escritores, como Santo Agostinho, Pepys e Rousseau, e que pretende retratar o interior, como também a vida exterior de indivíduos no mundo real."[972]

Dessa forma, ainda com Watt, é observado que, mesmo havendo um contraste significativo entre cultura oral e cultura letrada, contudo, é perceptível uma certa identidade entre o espírito dos ***diálogos platônicos*** com os ***romances*** no seu surgimento, pois, 'os diálogos e as memórias' eram escritas comentadas por vários membros do círculo de Sócrates, como *'novas formas literárias inventadas'*, para recriar não só a incomparável personalidade de Sócrates, bem como, sua oralidade; em outras proporções, o **romance** e a **autobiografia**, em substituição ao mito, na modernidade.

---

968 PRADO JUNIOR, Bento. **Imaginação e interpretação: Rousseau entre a imagem e o sentido**, op. cit., p. 20.
969 WATT, Ian; GOODY, Jack. **As consequências do letramento**, op. cit., p. 68.
970 SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?**, op. cit., p. 28.
971 **As consequências do letramento**, op. cit., p. 68.
972 Ibid., p. 68-69.

> Os dois tipos de escrita expressam o que é um esforço intelectual característico da cultura letrada e apresentam o processo pelo qual o indivíduo faz a sua própria seleção, rejeição e acomodação, mais ou menos conscientes, mais ou menos pessoais, entre as ideias e as atitudes contraditórias de sua cultura.[973]

Assim, um autor, ao participar de uma cultura da escrita, só alcançaria alguma coerência a partir de sua própria seleção, nem sempre coerente; então, se um "livro em si mesmo" não vale nada, como disse, ironicamente, Sartre, mesmo não comovendo nem convencendo mais, pode-se entregar à contemplação de algo mais voluptuoso, de uma obra-livro "incoerente", porém, mais ***poética***, também, mais ***livre***, pois é fruto da proximidade das ***paixões*** de um autor como Rousseau, "um pensamento que se contesta a si mesmo", um escritor que já afirmava, e, já observava na invenção da **imprensa** a constituição de um flagelo (antecipando nesse sentido, as críticas de Nietzsche[974] aos *filisteus da cultura* e à cultura jornalística, e, Walter Benjamin[975] à

---

[973] Ibid., p. 69. É interessante perceber que um dos contrastes mais visíveis entre os diálogos platônicos e a arte literária característica da cultura letrada, o Romance, é o contraste adicional entre sociedade oral e sociedade letrada, enquanto na primeira há uma homeostática transmissão da tradição cultural, na outra, por ser menos homogênea em sua tradição cultural, acaba permitindo mais liberdade de ação na escrita, mas também, "um repositório cultural altamente diferenciado" com inúmeras expressões, que muitas vezes "sai finalmente como mais uma expressão individual". (Ibid., p. 69.).

[974] Nietsche, na primeira secção das ***Considerações Intempestivas***, empreende uma crítica feroz à ciência, cujos métodos de estudo se aplicam em tudo conhecer, acabam dessa forma, criando o homem teórico, o *"**filisteu da cultura**"*, contribuindo assim, para o enfraquecimento da cultura; segundo Nietzsche, o *filisteu da cultura* nada mais é do que um ser empanturrado de mil impressões de segunda mão, sempre disposto a discorrer sobre absolutamente tudo; aliado a isto, na segunda secção, encontra-se a *"**cultura jornalística**"*, que vai substituindo aos poucos a verdadeira cultura, segundo o filósofo, *'o **jornalista** é o "mestre do instante", o "escravo dos três M: o momento presente, as maneiras de pensar e a moda.'*; além disso, o jornalista passa com pressa e ligeiramente sobre todos assuntos, sem nada aprofundar, sem contar que escreve sobre o gênio e vem tomando o seu lugar. (NIETZSCHE, Friedrich. **David Strauss crente e escritor**; **Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida**. In: **Considerações Intempestivas**. Tradução: Lemos de Azevedo. Portugal/Brasil: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1976. p. 07-100; 101-206.).

[975] No texto, ***O Narrador***, em que Walter Benjamin faz ***observações sobre a obra de Nikolai Leskow***, o filósofo faz um diagnóstico do fim **da arte de narrar**, isto "porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando", contudo, destaca "que este é um processo que vem de longe", e ressalta que "nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele apenas um 'fenômeno da decadência' – muito menos ainda 'moderno'. Ele é antes uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, ao mesmo tempo em que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia." É então que o autor cita o ***Romance*** e a ***Imprensa*** como dois fatores responsáveis pelo declínio da ***Narrativa***. "O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é **o advento do romance** no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro." Paralelamente a isso, "a difusão do romance só se torna possível com **a invenção da imprensa**. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue, sobretudo, da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem suas histórias. O romancista segregou-se. **O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão**." Além disso, Walter Benjamin percebe, por outro lado, como se dá o surgimento da **imprensa**, de acordo com o domínio consolidado da burguesia, "forma de comunicação que pertence aos seus instrumentos mais importantes no capitalismo

imprensa e ao romance), ressaltando-se que, nessa criação, obviamente estão inseridos os **jornais**[976]**,** mas também, os **livros**, e, certamente, entre eles, os **romances**, transparecendo daí, a ***degeneração das paixões***, ou seja, a própria demonstração dolorosa, da "grande dificuldade" da conversão pública, à escrita do **Romance**, "uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno", por meio da **escrita** sempre muito bem-vinda, desde sempre, **Autobiográfica**, "um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam."[977]

avançado e que – por mais distante que sua origem possa recuar no tempo – nunca antes influenciou a forma épica de modo determinante. Mas agora ela o faz, e evidencia-se que se antepõe à narrativa de um jeito não menos estranho, mas muito mais ameaçador do que o romance – ao qual, de resto, leva, por sua vez, a uma crise. Esta nova forma de comunicação é a **informação**", que acaba colocando "a exigência de uma pronta verificabilidade", dessa maneira, "mostra ser incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação decisiva." (BENJAMIN, Walter. **O Narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-61.).

[976] Desde a carta XIV até a carta XVII da *Nova Heloísa*, pode se perceber o filósofo tecendo alguns comentários sobre um tipo de escrita que está em grande conta naquele tempo; essa escrita aparece nas **"gazetas"**, obviamente que em conjunto com o **"romance"**, pois, nesse período, vários romances são publicados primeiramente, por essa via. Porém, esses escritos, diz o autor, "não são dissertações nem epigramas, raciocina-se sem argumentar, graceja-se sem jogos de palavras, associam-se com habilidade o espírito e a razão, as máximas e os ditos, a sátira aguda, a sagaz adulação e a moral austera." Na cultura dessa escrita, "fala-se de tudo para que cada um tenha alguma coisa para dizer, não se aprofundam as questões por medo de entediar, elas são propostas como por acaso, são tratadas com rapidez, a precisão leva à elegância" (**Júlia**, Segunda Parte, Carta XIV, op. cit, p. 211.); mas, o que esperar desse tipo de **escrita**, em que "cada um diz sua opinião e a fundamenta em poucas palavras?" Rousseau por Saint-Preux, responde à sua amada: "Nada de tudo isso, minha Júlia. Aprende-se a advogar com habilidade a causa da **mentira**, a abalar, à força de filosofia, todos os princípios da virtude, a colorir com sofismas sutis as próprias paixões e os próprios preconceitos e a dar ao erro uma certa feição que está na **moda** segundo as máximas do **dia**." (Ibid., p. 212.). E continua: "assim, nunca alguém diz o que pensa, mas o que lhe convém fazer pensar aos outros e o zelo aparente da verdade nunca é neles senão a máscara do interesse", pois não há imparcialidade, nem mesmo "espírito próprio; absolutamente; são outras máquinas que não pensam e que se fazem pensar por impulsos. Basta informar-se sobre seus círculos, seus grupos, seus amigos, sobre as mulheres que veem, sobre os autores que conhecem: então, pode-se de antemão estabelecer seus sentimentos futuros sobre um livro prestes a ser publicado e que não leram, sobre uma peça prestes a ser representada e que não viram, sobre tal ou tal autor que não conhecem, sobre tal ou tal sistema de que não tem nenhuma ideia." (Ibid., p. 212-213.).

[977] **Que é literatura?**, op. cit., p. 28.

2.4. A DESCONCERTANTE CONVERSÃO PÚBLICA À ARTE DO ROMANCE *Júlia ou A Nova Heloísa* E O ENTRELAÇAMENTO PELO *'mito heróico da herança de um coração sensível'* ORNATO NAS *Confissões*.

> **O discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso é talvez falado por milhares de pessoas (quem sabe?) mas não é assumido por ninguém; é completamente abandonado por elas.**
>
> ***(Roland Barthes)***

> ***Tudo o que podemos dizer é que, na arte, um ideal de simplicidade requer sempre uma intenção fixa. Por isso, podemos colocar no centro do romance francês uma certa obstinação.***
>
> ***(Albert Camus)***

Starobinski rememora que há uma ***gênese do romance*** elaborada pelo próprio Jean-Jacques Rousseau, e, o percurso a ser seguido é fornecido, obviamente, em seu "mito romanesco confessional". "*As Confissões* nos ajudam a identificar os diversos momentos e as motivações múltiplas que presidiram à construção do romance."[978] No entanto, mesmo Rousseau não tratando da origem da cultura do romance, mas, do conjunto dos fatos e os elementos que contribuíram para a sua produção desse tipo de escrito, se percebe, nas entrelinhas, um certo roteiro desse cultivo, pois, o romance ainda é, no século XVIII, algo bastante novo. Desde o livro I, das *Confissões*, o genebrino vai mencionando vários atos, ampassã, de algumas características facilmente identificáveis e efetivadas em seu romance *Júlia*, que são entrelaçadas à sua autobiografia. No livro IV das *Confissões*, o autor pontua a fantasia romanesca do lugar, da *Nova Heloísa*: "Fui a Vevey alojar-me em la Clef; e, durante os dois dias em que passei ali, sem ver ninguém, tomei por aquela cidade um amor que me seguiu em todas as minhas viagens e que me fez criar finalmente os **heróis de meu romance**. De boa vontade diria aos que têm gosto e que são sensíveis: Ide a Vevey, visitem a região, examinem os lugares, passeiem pelo lago e me digam se a **natureza** não fez mesmo aquele encantador sítio para uma **Júlia**, uma **Clara** e um **Saint-Preux**; porém, não os procurem ali. **Volto à minha história**"[979], ao ornamento do seu romance, talvez, onde realmente se deva procurá-los; e, no livro IX, considerado o livro em que se entrega intensamente às *ideias românticas*, faz absoluta questão de pormenorizar aspectos, que

---

[978] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**. (5º *Ensaio sobre Rousseau* – Texto publicado para servir de prefácio para *La nouvelle Heloïse* (Lausanne, Rencontre, coleção 'La Suisse el l'Europe', 1970)). In: **Jean-Jacques Rousseau: a Transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**, op. cit., p. 350.

[979] **Confissões**, Livro IV, op. cit., p. 143.

vão da inspiração à composição, da publicação ao enorme sucesso. São singularidades que auxiliam o leitor na identificação dos variados momentos vivenciados desse caminho, e, os inúmeros "motivos" que guiaram à composição dessa obra a uma conversão tão aparentemente "dramática" do romance. Há, nessa preocupação extremada do filósofo, e desde então, também romancista, uma importância fundamental, "já que o próprio Rousseau marca-lhe nitidamente a cronologia", ressalta Starobinski, dessa forma, "seguir as fases dessa gênese, não por simples curiosidade erudita, mas porque está aí um meio de reconhecer as potências de **desejo** que foram mobilizadas"[980] para o conjunto dos diversos elementos estruturadores nessa obra. Além do que, Starobinski percebe que *Júlia ou A Nova Heloísa* (um romance prolongado) ou, como diz, "o devaneio prolongado"[981] se origina, exatamente no **meio** daquilo que se iniciou nossa pesquisa – (como se fosse o ponto de equilíbrio) –, entre **o sonho de Rousseau**, ou, em palavras do Starobinski, "o devaneio esperançoso", e o pressentimento daquilo que poderá vir a ser o final desse trabalho, uma espécie de: **sonho nostálgico de Rousseau** (*uma busca do tempo perdido,* parafraseando Marcel Proust), ou, utilizando novamente as palavras do teórico, uma espécie de "devaneio nostálgico".

> *A Nova Heloísa*, em seu conjunto, aparece-nos com um sonho acordado, em que Rousseau cede ao apelo imaginário da limpidez que **já não encontra no mundo real** e na sociedade dos homens: um céu mais puro, corações mais abertos, um universo ao mesmo tempo mais intenso e mais diáfano.[982]

Mas, somente mesmo na Terceira Parte, essa desconfiança pode ser argumentada, ou ao final, poderá ser desvendada, pois, ainda há outras suspeitas relacionadas com a própria questão da **verossimilhança**, e, as chamadas **Revoluções** de Jean-Jacques, talvez, **Revelações**, pois, na medida em que os anos vão passando e o autor escrevendo, entre uma e outra narrativa, o filósofo vai enumerando e pontuando esses momentos de "revolução ou revelação".

O ano de 1756 é marcado pela saída do filósofo de Paris e o simbólico **retorno à natureza**, instala-se no Ermitage: "quanto a mim, que há quinze anos me via fora do meu **elemento**, achando-me prestes a volver ao campo, nem prestava atenção às

---

[980] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 350.
[981] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**. (Cap. 5). In: **Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo**, p. 91.
[982] Ibid., p. 94.

zombarias"[983]; e nem podia ser diferente, afinal, segundo Rousseau, todos os seus projetos, seus grandes feitos, tudo que o havia entusiasmado, havia sido ambicionado, a partir desse acesso à natureza. Viver em Paris, para o amante da natureza, significava viver em meio da sociedade mais artificial do mundo, mas, naturalmente, isto seria visto como mais um paradoxo, se o próprio Jean-Jacques não questionasse pelo seu personagem Saint-Preux, *sobre que outro lugar poderia viver tão só, senão Paris*? E, ao mesmo tempo explicasse:

> Entro com um secreto horror neste vasto deserto do mundo. Este caos oferece-me apenas uma solidão horrível onde reina um triste silêncio. Minha alma aflita procura expandir-se nele e por toda a parte sente-se comprimida. Nunca estou menos só do que quando estou só, dizia um antigo; quanto a mim, somente estou só na multidão, onde não posso pertencer nem a ti nem aos outros. Meu coração desejaria falar, sente que não é ouvido; desejaria responder, nada lhe dizem que possa chegar até ele. Não compreendo a língua do país e ninguém aqui compreende a minha.[984]

Por essa confissão de Saint-Preux à Júlia, pode-se perceber como Rousseau se sentia nesse turbilhão, pois "a efusão simples e tocante de uma alma sincera", ainda com Saint-Preux, "tem uma linguagem muito diferente das falsas demonstrações da polidez e das aparências enganadoras que o hábito da sociedade exige."[985] Dessa forma, Rousseau revela que era impossível alcançar seus "trabalhos", submetendo-os "em Paris, no turbilhão da grande sociedade, na sensualidade das ceias, no esplendor dos **espetáculos**, cercados pelos fumos da glória."[986] Os suspiros e anseios de Jean-Jacques eram retirados em seus bosques, seus regatos e suas caminhadas solitárias. O autor

---

[983] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 364. As **zombarias** a que o autor se refere, são as reações quanto às suas obras na agitada Paris, no "Mundo da República das Letras", pois, nesse período, Rousseau já havia escrito os dois *Discursos* e *A Carta sobre a Música Francesa*, a composição de duas óperas: *Musas Galantes* e *O Adivinho da Aldeia*, além da sua peça teatral da juventude, uma comédia intitulada: *Narciso ou O Amante de si mesmo*, e, *O projeto para uma nova notação musical*, que resultaria na *Dissertação Sobre a Música Moderna*. Também, havia retocado o texto de uma ópera de Voltaire e Rameau: *As festas de Ramiro*. As outras **zombarias**, que ele não se refere nas *Confissões*, somente nos *Devaneios*, ou seja, 20 anos mais tarde (uma verdadeira espera de Penélope), são referentes às suas atitudes, que ocorrem nesse exato momento: Fazer uma reforma quantos aos seus ornamentos, que já se comentou no capítulo **1.4. Paradoxos do pensador: *Literatura, uma paixão errante***, e no capítulo **2.2. *Poética* Tribunícia no *silêncio das paixões*: o caráter insurgente das obras de Rousseau no iluminismo**, a partir de ângulos diferenciados. Essa reforma está referendada na simplicidade e na autenticidade, quando o cidadão resolve se desfazer da espada, do relógio, dos enfeites dourados, das meias brancas e da peruca. Ao tomar essa atitude exterior, remete-a diretamente à reforma interior, ao **Ser**, posto que seja uma "renúncia ao mundo e aos insensatos julgamentos dos homens", ou seja, às **aparências**. (**Devaneios**, Terceira Caminhada, op. cit., p. 44.).

[984] **Júlia**, Segunda Parte, op. cit., Carta XIV, p. 210.

[985] Ibid., p. 211.

[986] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 364.

confessa que tinha vários escritos guardados na gaveta[987], porém, só começados, precisavam de ampla revisão. Seus "**livros**", segundo conta, serviam de pretextos para as zombarias (refere-se, principalmente, ao *Segundo Discurso*), o "**autor**" também, mas era na imagem da pessoa "**Jean-Jacques"**, conforme destaca, que objetivavam atingir os princípios de sua "**escrita"**, pois, bastou **mudar o tom**, variar a escrita e orná-la, para os "ditos povos civilizados" pensarem que se tratava de algo diferente do que sempre vinha escrevendo.

Dessa forma, "Livros", "Autor", "Jean-Jacques", "Escrita", a partir da elevação desses elementos, tudo leva a crer que a intenção de Rousseau com seu **romance**, não é simplesmente a solicitação enquanto mais um "escrito controverso", mas, principalmente, um escrito que possa instruir. Nesse sentido, Starobinski esclarece que Jean-Jacques ainda está na linhagem dos autores de um século, que fazem da escrita "um recurso ao princípio clássico do útil (do edificante): nenhuma obra nesse século, e entre as mais gratuitas e mais perversas, que não se justifique pela instrução que proporciona..."[988]

Rousseau por Saint-Preux, ao tratar do novo plano de estudos para Júlia, traz algumas observações sobre isso, no sentido de que os conhecimentos devem ser aproveitados, não "para revendê-los, mas para revertê-los para o nosso **uso**, nem para com eles nos sobrecarregar, mas para nos alimentarmos"[989]; mas, o que se encontraria nesses livros, só ocorre quando se encontra por si mesmo, pois é como se as ideias apenas fossem fornecidas sob uma forma diferente da que o leitor possui, ou seja, o segredo seria saber moldá-las. Assim Jean-Jacques alerta: "somos mais ricos do que pensamos, mas, diz Montaigne, 'ensinam-nos a pedir emprestado, de esmola'; ensinam-nos a nos servirmos antes do bem alheio do que do nosso"[990]; por isso, as ideias

[987] Dentre os escritos guardados, Rousseau cita *As instituições políticas*, futuro *Contrato Social*, seu projeto educacional, futuro *Emílio*, e, certamente, entre eles, estava *A Nova Heloísa*. "Tinha muitos escritos começados; passei-lhes uma revista." (Ibid., p. 367.). Ressalta-se que, nas ***Confissões***, ao narrar o momento de publicação de suas grandes obras em Montmorency, local que ficaria até junho de 1762, pois, dividindo-se entre o Petit Chateau e Mont-Louis, acaba ***A Nova Heloísa*** em Mont-Louis, publicada em 1761, o ***Emílio*** foi parcialmente composto no Petit Chateau e o ***Contrato Social*** construiu-se juntamente com o *Emílio*. Ambos deveriam aparecer quase ao mesmo tempo, em 1762, provocando mais uma tempestade na vida do autor. Dessa forma, ainda que a meditação das grandes produções e, às vezes, mesmo que suas redações sejam anteriores, é possível, caso se leve em consideração somente as datas de publicação, estabelecer que os anos de Montmorency tenham sido dos mais fecundos para o autor, onde há uma definição do corpo de suas grandes ideias.

[988] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 358.

[989] **Júlia**, Primeira Parte, Carta XII, op. cit., p. 66.

[990] Id.

precisam ser comunicadas e trocadas, diz Saint-Preux, "após a lição, sairei mais instruído do que vós."[991]

Além de ser *valor de ação moral*, Rousseau aproveita para justificar as quimeras que não sentimos, mas que podem ser representadas nos livros, pois, essa pretensa impossibilidade surge, pelo fato de não se ver todos os dias, logo, se pensaria: *'não se vê nunca'*. O filósofo levanta a possibilidade da ***mimesis romanesca***, ao dizer que precisa destruir esse erro, pois "são estes grandes objetos que é preciso habituar-se a sentir e a ver a fim de retirar de si qualquer pretexto para não **imitá-los**"[992], porém, retorna a ação moral, pois, como "a alma eleva-se, o coração inflama-se na contemplação desses divinos modelos"[993], o homem procura se assemelhar, à força de não suportar nada mais de diferente e medíocre, eis a questão, o ser esquece de procurar dentro de si mesmo.

Ora, isto é a própria **estética rousseauniana**, em que "o bom, não é senão o belo em ação, pois um está intimamente ligado ao outro e que ambos tinham uma fonte comum na natureza bem ordenada"[994], em que o gosto se aperfeiçoa da mesma maneira que a sabedoria, e uma alma marcada pelos encantos da virtude, será proporcionalmente sensível a todos os tipos de belezas. Essa é a figura do artista, segundo Rousseau, em que uma vista refinada é antes, um sentir, um sentimento. Conforme o filósofo:

> É assim que um **pintor**, diante do aspecto de uma bela paisagem ou diante de um belo **quadro**, extasia-se com coisas que nem são notados por um **espectador** comum. Quantas coisas nós percebemos somente com o sentimento e de que é impossível explicar a razão? Quantos desses não sei 'o quê', que voltam tão frequentemente e de que só o gosto decide? O gosto é, de algum modo, o microscópio do julgamento, é ele que coloca os pequenos objetos ao seu alcance, e suas operações começam onde se detêm as do último. Que é necessário então para cultivá-lo? Exercitar-se para ver assim como para sentir e para julgar o belo por inspeção como o bom por sentimento.[995]

Daí a necessidade de livros de "bom gosto", mas, principalmente, de "bons costumes", ou seja, pinturas virtuosas; mas, obviamente, o leitor atento irá perceber que, em tantas páginas de um romance tão intenso, tão abrangente, e, por vezes, bastante lento, "acaba pecando", em palavras do Starobinski, "por um excesso de moralismo"[996], mas isso pode ser perfeitamente sanado quando se consegue discernir que Rousseau

[991] Id.
[992] Ibid., p. 67.
[993] Id.
[994] Id.
[995] Id.
[996] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 358.

resolve aproveitar esse momento romanesco da escrita, com objetivos explícitos de transformação dos corações que resolve acompanhar para denunciar as contradições de uma sociedade tão hipócrita, como era a do período setecentista. Ainda mais, quando se percebe Rousseau afirmando que a única diferença desse escrito, será quanto à **variação da linguagem** utilizada, mostrando inclusive a grande coerência dos seus princípios, que são o reflexo resultante de sua filosofia, conforme afirma:

> *A Nova Heloísa* apareceu ainda com a mesma facilidade, ouso dizer com o mesmo aplauso; e, o que parece quase incrível, *a profissão de fé* daquela mesma *Heloísa* moribunda é exatamente a mesma *do vigário saboiano*. Tudo o que há de atrevido no *Contrato Social* já surgira antes no *Discurso sobre a desigualdade*; tudo o que há de audacioso no *Emílio* já o era em *Júlia*.[997]

Além dessa exaltação de sua **singularidade**: dizer o mesmo, apenas variando na escrita, o autor narra que não estava interessado em simplesmente publicar um "livro útil em si mesmo"[998] (como seus contemporâneos haviam sugerido), pois, tinha *'preguiça de pensar'* e o seu gênio não lhe permitia escrever por ofício, se sentia um autor levado pelo seu próprio gosto, "liberto das luzes" e guiado por suas paixões. O que pode ser mais um profundo paradoxo, para alguém que, ao mudar a escrita, isso representava uma trégua, ou seja, "mudar de trabalho é um verdadeiro descanso."[999] Que escrever era um tédio para Jean-Jacques isso já se disse na primeira parte, mas que mudar o tipo de escrita e estudo lhe causassem felicidade, parece uma novidade, pois, de alguma forma, isso parece ser mais uma justificativa para permanecer no vício da escrita, como o momento em que o autor se refere à mudança para a botânica.

> Depois de almoçar, ia depressa **escrever**, agastado, algumas cartas infelizes, aspirando com ardor ao **feliz momento** em que **não mais precisasse escrever**. Durante alguns instantes mexia em meus livros e papéis, para desembrulhá-los e arrumá-los, e não para lê-los; e aquela arrumação, que para mim se transformava num trabalho de **Penélope**, dava-me o prazer de cismar por alguns instantes, depois me aborrecia e os abandonava para passar três ou quatro horas, que me restavam da manhã, no estudo da botânica.[1000]

---

[997] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 369. Rousseau narra que no *Segundo Discurso*, o assunto discutido tinha um tom abstrato e pedia atenção para ser compreendido, ao passo que na *Nova Heloísa*, tudo era apresentado sob a forma **romanesca**, e saia da boca de uma personagem do romance (Júlia). Dessa forma, podia-se duvidar que o autor quisesse fazer desse romance, uma doutrina, ou mesmo, que aquelas doutrinas fossem suas. Enquanto que no *Emílio*, tudo era esclarecido. (Id.).
[998] Ibid., p. 370, passim.
[999] Ibid., p. 372.
[1000] Ibid., Livro XII, p. 583.

Além do mais, afirmava: "eu sabia que todo o meu talento vinha dum certo entusiasmo pelas matérias que tinha a tratar e que só o **amor** ao que fosse **verdadeiro** e **belo** podia animar meu **gênio**."[1001] Ora, *A Nova Heloísa* abre o modelo do ***Romance Enciclopédico***[1002] em toda a sua duração, "daí o papel capital que Rousseau faz o tempo desempenhar" na obra, pois "seu romance deve, com toda a necessidade, estender-se por uma duração considerável, e essa importância concedida à 'grande duração' é significativa em um autor que passa, com justa razão, por ter sido o poeta do instante extático"[1003]; por isso também, a solicitação de Jean-Jacques em "considerar seu romance como um todo"[1004], pois, trata de várias questões, a partir de muitas "metamorfoses", se utilizando de expressões religiosas[1005] sim, pelo próprio ímpeto ascensional da energia desejante dos heróis, assim como, expressões filosóficas e didáticas, com a intenção de demonstrar a manifestação elevada da comoção dos sentimentos de seus personagens, porém, como adverte Starobinski:

> Assim nasce uma filosofia, uma teologia, uma pedagogia que já não querem ser a vã ciência dos livros, mas que, depois de ter combatido a moral convencional, a restauram sobre uma nova base: pensamento que, por haver passado pela prova do sentimento, leva a chancela da autenticidade; filosofia que não é mais o estéril murmúrio da escola, mas que tem sua fonte em consciência de elite; teologia cujas certezas nascem de um impulso de amor.[1006]

É um romance aonde as personagens podem até mudar de conduta, em muitos momentos, a partir das forças que direcionam seus desejos e suas recusas, mas, capaz de reunir o que foi separado diante dos obstáculos sociais; à medida que a obra vai avançando, "a confiança aumenta, as personagens se conhecem de uma maneira cada vez mais perfeita"[1007]; variam nas expressões, contudo, não mudam a linguagem romanesca dos sentimentos, que é a transparência principal da linguagem edificante do mito heróico de um coração sensível, como o de Rousseau.

[1001] Ibid., Livro X, p. 465.
[1002] Franklin de Matos (Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração**: **Sobre o Romance**, ministrado no dia 07. 10. 2009, FFLCH-USP.).
[1003] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 97.
[1004] STAROBINSKI, Jean. **O percurso do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 360.
[1005] Mauzi, em conformidade com Bernard Guyon, assinalam que o problema religioso, ou melhor, "sentimentos religiosos", só serão abordados na Quinta e na Sexta Parte do romance, pois, ao que tudo indica, essas duas partes foram compostas, de forma sábia, por último. (MAUZI, R. ***Le problème religieux dans la Nouvelle Héloïse***. In: ***Jean-Jacques Rousseau et sonoeuvre***. Paris: Klincksieck, 1964. p. 159-170.); (GUYON, Bernard. ***Introductions***. In: ***Jean-Jacques Rousseau***. *Oeuvres Complètes*, t. II. Paris: Galimmard, 1964, p. XXXIX-XLI.).
[1006] STAROBINSKI, Jean. **O percurso do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 359.
[1007] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 94.

Objetivo utópico? Talvez sim, pela própria pretensão de um autor em transformar seu ***mito pessoal*** em ***mito coletivo***, a partir de imagens que no fundo, acabam sendo representações de uma herança poética e intimista como modelo para outros tempos.

Mas também, é uma "singularidade", pois, é uma das aberturas, ou, um dos filões que o **romance** possibilita à figura de um homem, que num determinado momento apresenta uma certa devoção individualista, e encontra em mais um outro "tom" da escrita: numa **autobiografia romanceada**, um outro motivo para continuar se expressando, pois, ao abrir suas *Confissões* diz: "Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem. Somente eu."[1008] Inevitavelmente, o individualismo de Jean-Jacques é perceptível, ainda mais por parecer esquecer, ou querer esquecer, sua eminente ascendência, ao rejeitar, de maneira um tanto provocativa, *'somente eu'*, *As Confissões* de Santo Agostinho e os *Ensaios* de Montaigne. Contudo, o *herói* Rousseau, "paladino da verdade", novamente, se interessa por dizer mesmas coisas com mais uma variante da linguagem; Assim, retomando "o fio da narrativa" (como poucas vezes o autor nos fornece de forma linear) é que Jean-Jacques anteviu o que um coração sensível é capaz de criar:

> Estas reflexões tristes, mas ternas, me obrigavam a uma introspecção com um pesar a que não faltava certa doçura. Parecia-me que o destino me devia alguma coisa que não me tinha dado. De que me adiantava ter nascido com **faculdades delicadas**, para deixá-las sem emprego até o fim? O **sentimento** de meu valor íntimo, dando-me o desta injustiça, me compensava de qualquer modo e me fazia verter lágrimas que gostava de deixar correr.[1009]

E, em instantes prévios da criação da *Nova Heloísa*, a narrativa confessional de Rousseau é tomada por uma extrema carência, principalmente, de uma verdadeira amizade e de um amor que possa engajar o ser inteiro e transformar sua vida. Citando-o:

> Julgara que de **constituição diferente** de qualquer outro homem, fui incapaz de sentir o **amor**, já que ele não estava absolutamente nos sentimentos que me prendiam às mulheres que me foram mais queridas. (...) Repito-o, já o sabem, mas é preciso. O primeiro de meus anseios, o maior, o mais forte, o mais inextinguível, residia inteiramente em meu **coração**: era a necessidade duma afeição íntima e a mais íntima que pudesse haver; era principalmente por isso que sentia a necessidade duma mulher de preferência a um homem, uma amiga e não um amigo. (...) Eis como, numa amizade sincera e recíproca, na qual pusera toda a ternura de meu coração, o vazio deste nunca se sentiu perfeitamente preenchido.

[1008] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 7.
[1009] Ibid., Livro IX, p. 387.

> (...) Por falta dum amigo que fosse inteiramente meu, precisava de amigos cujo impulso dominasse a minha inércia. (...) Como podia acontecer que com uma **alma naturalmente expansiva**, porque **viver é amar**, não tivesse encontrado até então um amigo inteiramente meu, um verdadeiro amigo, eu, que me sentia tão perfeitamente **talhado para sê-lo**? Como podia acontecer que com sentidos tão inflamáveis, com um coração todo cheio de amor, não tivesse, nem uma só vez ardido em chamas por um objeto determinado? Devorado pela necessidade de amar sem jamais a ter satisfeito plenamente, eu me via quase às portas da velhice e via que ia morrer sem ter vivido. Estas reflexões tristes, mas ternas, me obrigavam a uma **introspecção** com um pensar a que não faltava certa doçura. Parecia-me que o **destino** me devia alguma coisa que não me tinha dado. De que me adiantava ter nascido com faculdades delicadas, para deixá-las sem emprego até o fim? O sentimento de meu valor íntimo, dando-me o desta injustiça, me compensava de qualquer modo e me fazia verter lágrimas que gostava de deixar correr.[1010]

Esse é o **quadro** de Rousseau, analisado com grande penetração, o estado de sua alma, que, levando-o do desassossego afetivo à ficção lírica e, depois, a mais violenta das paixões. É nesse estado de espírito, nessa tempestade afetiva, que se preparava no autor uma grande **revolução**, a obra-prima lírica de Rousseau. Lançou-se, por completo, às compensações do **sonho**. A natureza, tendo-lhe fornecido os primeiros elementos, possuído por uma embriaguez sem objetivos presentes, e, como uma espécie de ***frenesi***, pôs-se a prová-la de imaginações. E quanto mais Rousseau se sentia arrastado para baixo, mais a sua capacidade de formar imagens exaltadas, procurava libertar-se pelas ficções, dando à sua estrela, *'o fatal presente do céu'*[1011]. Citando-o:

> O que fiz eu nesta ocasião? O meu leitor já adivinhou, por pouco que me tenha seguido até aqui. A impossibilidade de atingir os seres reais lançou-me no **país das quimeras** e nada vendo realmente que fosse digno de meu delírio, alimentei-o num mundo ideal que minha imaginação criadora em breve tinha povoado segundo os desejos de meu coração. Nunca tal recurso me veio mais a propósito e nunca se mostrou mais fértil. (...) Todas estas distrações deveriam ter me curado radicalmente de meus amores fantásticos, e era talvez um meio que o **céu** me oferecera para impedir consequências **funestas**; porém a minha má **estrela** foi mais forte; e mal recomecei a sair, o meu coração, minha cabeça e meus pés retomaram os mesmos caminhos. Digo os mesmos, a certo respeito; porque minhas ideias, um pouco menos exaltadas, desta vez ficaram na terra mesmo, porém com um discernimento tão delicado de tudo o que se podia encontrar de amável em todo gênero, que tal distinção era pouco menos quimérica do que o fantasioso mundo que eu tinha abandonado.[1012]

O autor estava vivendo um devaneio doce e louco, e, no ano de 1757, tempo em que Rousseau tenta voltar às suas atividades normais e caseiras, é tomado por um turbilhão de acontecimentos; o gênio do filósofo foi arrebatado por um "ímpeto

[1010] Ibid., Livro IX, p. 376-377; 386-387.
[1011] Ibid., p. 390.
[1012] Ibid., p. 388; 390.

tempestuoso" de puro **delírio**, e "o ideal romanesco procura tornar-se realidade, ei-las aí, fantasmas obsedantes, sedutoras insistentes"[1013], ajudando Rousseau a fugir da realidade sempre decepcionante e direcionando-se no país das quimeras. Começou a ver fantasmas circulando por todos os cantos da casa:

> Por toda parte só via as duas amigas encantadoras e seu amigo, o ambiente que as cercava, o país em que habitavam, os objetos criados ou embelezados por elas por meio de minha **imaginação**. Não mais me sentia eu mesmo, o **delírio** não mais me abandonava.[1014]

Rousseau confessa que, muito se esforçou para afastar de si esses ***seres ficcionais***, mas ficou completamente seduzido. Esses fantasmas "o reconduzem ao estado de efervescência confusa: ele volta a ser 'pastor extravagante' (o termo que utiliza pertence ao universo, do romance da época barroca)"[1015] e, já que não conseguia conter essa emoção, só lhe restou pôr uma certa ordem e uma sequência nessa **criatividade romântica** que, resultou no romance *Júlia ou A Nova Heloísa*. Poderia parecer estranho o aparecimento de um romance entre os escritos do Rousseau, principalmente, porque até aquele momento era conhecido como alguém que tinha ojeriza aos romances, inclusive, o autor assume mais essa posição nas *Confissões*:

> Sentia tal **inconsequência** em toda sua força, censurava-me por ela, **envergonhava-me** dela, indignava-me comigo mesmo: porém nada disso foi suficiente para me levar à razão. Completamente subjugado, foi preciso me submeter a todo risco e resolver-me a enfrentar o que diriam; salvo deliberar depois se me resolveria ou não a mostrar minha obra: pois ainda não fizera suposições sobre a possibilidade de publicá-la.[1016]

Mas, a resolução estava tomada, Jean-Jacques se lançou em mais um **sonho**. O interessante é que, desde esse **"louco posicionamento"**, pois é assim que se refere constantemente a essa atitude, o escritor não irá parar de repetir que isso se trata de pura **loucura**; Starobinski assevera que "o mundo romanesco aparece, portanto, como a expressão de uma **revolta incompleta**, como uma formação de compromisso entre recusa das sujeições da aprendizagem e a aceitação, se não mesmo o reforço de uma censura moral"[1017], inclusive, no livro IX isto é bastante acentuado. Mas, o que fazer? E o próprio Jean-Jacques identifica que essa ação romanesca, "era certamente o melhor partido que podia tirar de [suas] loucuras: o amor ao bem, que nunca saiu de [seu]

[1013] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 350.
[1014] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 394.
[1015] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 350-351.
[1016] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 394.
[1017] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 348.

coração, transformou [suas] fantasias em objetos úteis de **moral** proveitosa."[1018] Portanto, a crítica interpreta: "O romance , tal como Rousseau o vive, é essencialmente ambíguo: corresponde a um voo ilícito do desejo, mas implica uma derivação, uma suspensão, uma retenção indefinidas desse mesmo desejo na região das imagens."[1019]

Essa é a trilha, por vezes dolorosa e paradoxal do pensador "inimigo dos romances", que, "considerando como um 'crime'", esse tipo de leitura, acaba desafiando a regra e "substitui o princípio de realidade pelo livre jogo do desejo."[1020]

Mesmo *A Nova Heloísa* sendo considerada a maior expressão do romance sentimental francês, a moral convencional do puritanismo não encontrou lugar e foi quase invertida. O romance que foi um *succès de scandale*, capaz de agitar o mundo burguês da época, ao invés de uma virtude ofendida e depois premiada, apresentou os direitos da paixão amorosa contra a moral convencional. Foi um marco na história do empenho artístico, preâmbulo para que tivesse início muito do que se conhece como romantismo. Assim, *Júlia ou A Nova Heloísa*, considerado pela crítica como o maior romance do século XVIII, ao utilizar-se do método epistolar, de eficiência comprovada no esboço de um **quadro dramático**, será o modelo de muitos romances subsequentes, a começar pelo *Werther* de Goethe, publicado em 1774[1021], obra que utiliza o mesmo processo, influenciando o poeta alemão profundamente, em palavras do próprio Goethe: "hei de ser compreendido por aquele que ainda recorde a predição do **feliz infortunado**, amigo da *Nova Heloísa*."[1022]

Mas, antes de chegar a todo esse esplendor, qualificado pelos leitores de "obra arrebatadora"[1023], Rousseau informa que é preciso "saber analisar perfeitamente o coração humano para ali distinguir os verdadeiros sentimentos da natureza. É preciso

---

[1018] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 395.
[1019] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 348.
[1020] Id.
[1021] Segundo Fúlvia Moretto, *A Nova Heloísa* foi um *Best-seller* da época, "de 1761 a 1800 teve cem edições ou contrafações, número enorme para o século XVIII". (MORETTO, Fúlvia. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 18.). O próprio Rousseau abre o livro XI das *Confissões*, narrando o sucesso que ***A Nova Heloísa*** já estava fazendo, antes mesmo de ser impresso, pois, a notícia havia se espalhado por pessoas que tiveram acesso antes da publicação, como madame de Luxemburgo, madame d'Houdetot, Saint-Lambert, o rei da Polônia, Duclos etc. "Paris inteira estava impaciente pelo romance; as livrarias da rua de Saint-Jacques e a do Palais-Royal estavam cheias de pessoas que queriam saber notícias do livros. Finalmente ele surgiu e seu sucesso, contra o comum, correspondeu à expectativa." (**Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 495.). O romance somente apareceu no começo do carnaval. Rousseau também conta que nos primeiros dias de publicação, o romance estava sendo alugado pelo valor de doze soldos por hora. (Id.). Mas, a melhor das opiniões estava sendo das mulheres, que "se entusiasmaram tanto pelo livro como pelo autor"; inclusive, conta a história de uma princesa que acabou perdendo a hora "num dia de baile da Ópera", pois passou a noite toda lendo seu romance. (Ibid., p. 497.).
[1022] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 412.
[1023] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 495.

uma delicadeza de tato, que só se adquire na educação da sociedade, para sentir, se assim ouso dizer, as sutilezas de coração de que está cheia aquela obra."[1024] Mas, onde o filósofo foi buscar tanta inspiração? Ao que tudo se leva a "crer", há um encadeamento de uma série de acontecimentos "reais ou imaginários", porém, expostos pelo autor, à disposição dos leitores nas *Confissões*, sobre as suas primeiras leituras, dentre elas, demarca ***o Romance***, antevendo as críticas e justificando suas afinidades eletivas nem tanto secretas, de um lado, e, de outro, suas leituras nem sempre escolhidas, mas, herdadas, pois, esses livros faziam parte da **herança** da biblioteca de sua mãe, dessa forma, influenciando para sempre sua escrita, ou seja, esses livros prefiguram não só um legado material, mas, uma espécie de herança genética, logo, do coração, pois, **afetiva**:

> Minha mãe deixara **romances**. Meu pai e eu começamos a lê-los após o jantar. A princípio pensou-se apenas em exercitar-me a leitura através de livros divertidos, mas em breve o interesse tornou-se tão vivo que líamos alternadamente sem parar e passávamos as noites nessa ocupação. Só podíamos parar ao final do volume. Às vezes, meu pai, ouvindo as andorinhas pela manhã, dizia todo envergonhado: vamos deitar, sou mais criança do que tu. Em pouco tempo adquiri, com esse **método perigoso**, não somente uma extrema facilidade para ler e ouvir, mas uma compreensão das paixões em minha idade. Não possuía nenhuma ideia sobre as **coisas**, mas todos os sentimentos me eram conhecidos.[1025]

Ao narrar sobre a herança da **virtuosa** e bondosa Susanne, Rousseau se transforma no próprio **Telêmaco**, filho de **Ulisses e Penélope**[1026]; primeiramente, porque seu pai, "Isaac-Ulisses", não podendo obter a amada, foi aconselhado pela própria que viajasse para esquecê-la, porém, voltou mais apaixonado, encontrando-a ainda mais terna e fiel. Uniram-se, porém, houve uma outra separação, seu pai partiu para Constantinopla onde foi chamado (quase como uma convocação a uma batalha!),

[1024] Ibid., p. 496.
[1025] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 10.
[1026] Em nenhum momento Rousseau faz esse cruzamento de sua vida com a dos personagens da ***Odisséia***, essa é uma interpretação inteiramente original, porém, é assim que o autor narra a sua herança autoral. Na mitologia grega, **Penélope** é a **virtuosa** esposa de **Ulisses**, tiveram um único filho chamado **Telêmaco**. É narrado na ***Odisséia*** de **Homero** que, Penélope aguarda por Ulisses durante todo o seu retorno da **Guerra de Troia**, pois, enquanto Ulisses guerreava em outras terras e seu destino era desconhecido, não se sabia se ainda estaria vivo; portanto, o pai de Penélope sugeriu que sua filha se casasse novamente, mas ela, uma mulher apaixonada e fiel ao seu marido, recusou, dizendo que o esperaria até a sua volta. No entanto, diante da insistência de seu pai, para não desagradá-lo, Penélope resolveu aceitar a corte dos pretendentes à sua mão. Para adiar o máximo possível o novo casamento, estabeleceu a condição de que se casaria somente após terminar de tecer uma colcha de tricô. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia a colcha, e à noite secretamente ela a desmanchava. E foi assim até uma de suas servas descobrir o ardil e contar toda a verdade. Ela então propôs outra condição ao seu pai. Conhecendo a dureza do arco de Ulisses, ela afirmou que se casaria com o homem que o conseguisse encordoar. Dentre todos os pretendentes, apenas um camponês humilde conseguiu realizar a proeza. Imediatamente este camponês revelou ser Ulisses, disfarçado após seu retorno. (HOMERO. **Rapsódias**: I, XIX E XXIV. In: **Odisséia**. Introdução e notas : Méderic Dufour e Jean Raison. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 11; 172; 206.).

não para uma guerra, mas, a serviço da relojoaria do Serralho, deixando a doce "Penélope-Susanne Bernard". "Na ausência dele, a beleza de minha mãe, seu espírito, suas prendas atraíram-lhe homenagens"[1027], vários pretendentes apressaram em lhe cortejar, mas, continua "Rousseau-Telêmaco", *'minha mãe, para se defender, tinha mais do que virtude: amava ternamente o marido'*[1028], apressou seu marido a voltar; este, tudo deixou e regressou, resultando daí, *'o triste fruto dessa volta'*[1029]: Rousseau. Eis aí, os verdadeiros **autores desse escritor**, pois, segundo narra, "de todos os **dons** com que o céu os animou, o único que me deixaram foi um **coração sensível**: e isso, entretanto, que fez a felicidade deles, fez todas as desventuras da minha vida."[1030]

Com a morte de Susanne, Isaac Rousseau, revivia sua falta no próprio Jean-Jacques, resultando daí, leituras vagarosas e nostálgicas, proferindo lentamente as palavras dos infindáveis **romances** do século anterior, aquelas imensas fantasias, acerca de pastores e ninfas escritas, provavelmente por Madame de La Fayette, Mademoiselle de Scudéry e Honoré d'Urfé, obras tais como *A Princesa de Clèves*, *Clélie*, *Ástrea*, *O Grande Ciro*, que haviam constituído o divertimento dos seus primeiros dias de namoro com Susanne Bernard. São os exemplos de uma vida, leituras decisivas, "toda inebriada de antigos romances, torna-se o material de um novo romance."[1031] Segundo Jean-Jacques, aprendeu a ler aos poucos, e nem recorda como isso aconteceu, de toda forma, **insensivelmente**, sem que jamais alguém o ensinasse. Em seu pequeno aposento, situado na parte baixa de Genebra, se dissipava numa névoa de guerreiros e dragões, mágicos e castelos assediados, onde havia sempre uma **princesa** cuja vida corria perigo, à espera de um **príncipe** para salvá-la, "**príncipe Rousseau**", claro, afinal, era assim que se via: "e os filhos de **rei** não podem ser criados com mais zelo do que fui ***eu*** nos meus primeiros anos, idolatrado por todos que me cercavam, e sempre, o que é mais raro, tratado como filho querido"[1032]; Jean-Jacques *'não sonhava senão com princesas'*, eram essas suas fantasias íntimas, como narra, a caminho de Annecy, onde cogitava encontrar uma princesa, parava diante de toda casa campestre de aspecto agradável, na expectativa de a qualquer momento, uma porta se abrir e uma princesa convidá-lo a entrar. Acabou encontrando, pois, seu sonho de uma princesa, numa bela casa campestre, ali estava, e a chamá-lo, "ora, o privilégio inaudito de Rousseau é ter

[1027] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 8-9, passim.
[1028] Ibid., p. 9.
[1029] Id.
[1030] Id.
[1031] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 353.
[1032] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 11.

encontrado na Sra. De Warens, o ser que seu desejo romanesco esperava"[1033], mulher ainda jovem, rosto cheio de doçura e compadecida com o jovem Jean-Jacques, já sem um lar e a vagar sozinho, pela vida; deixando-o mais perturbado em seus intensos sentimentos, emocionando-o tanto, que ele não conseguiu conter suas lágrimas. Um sonhador, ora a chorar, ora a suspirar, ora a ansiar não sabia o quê; mas, com desejos a encher-lhe o espírito de necessidades desencadeadas, desde o momento da sua tomada de consciência. Conforme Starobinski, "o ímpeto desejante, que fomenta o sonho romanesco, aí não encontra ainda o repouso: exige a realização do sonho, aspira a 'mudar a vida'. (...) A quimera, que apenas queria 'enganar', faz-se, por acréscimo de energia, o agente de uma mudança mais profunda."[1034] Com variações de emoções, que nem mesmo entendia, antes de finalmente, sucumbir a uma sombria e misteriosa **revolução** íntima, em que cedia apenas à sua **imaginação**, provando a sua fecundidade romanesca à custa de sua *conversão à linguagem dos romances*.

Mais tarde, Rousseau diria que não fazia nenhuma ligação desses acontecimentos com as suas imaginações, pois, nada percebia do que lia, embora tudo sentisse. Assim, aquelas grandes paixões, com emoções exageradas, situações impossíveis e coincidências extravagantes, foram-se tornando, aos poucos, parte de sua própria vida. *'Eu perdera minha identidade'*, explicaria Rousseau mais tarde, *'convertia-me cada vez num dos personagens do livro que acaso estivéssemos lendo';* eis aí, as forças que, segundo o próprio escritor, moldaram e fizeram se sentir confuso quanto à sua **identidade**, pois, se tornava o personagem do livro que lia e isso mudava constantemente. Mas, dentro de toda essa confusão, se desenvolveu uma armadura interna feita de aço e forjada nessas mesmas narrações clássicas, de modo que, apesar da falta de identidade, Rousseau se achava, de certa maneira, preparado para a grandeza que viria acontecer. Essas histórias agiram de forma poderosa sobre sua imaginação, pois, os acontecimentos de sua vida converteram-se numa espécie de estratagemas e evasões. Jean-Jacques aprendeu a ser reservado, a viver uma vida toda sua, a ocultar seus verdadeiros sentimentos. Contudo, descobriu que a melhor fuga dentre todas era se perder em sua própria **imaginação**, onde lhe era possível fugir para um "mundo" onde a perseguição era coisa proibida e a liberdade seria possível, como a simbólica narrativa do **episódio da suspensão das pontes**, em que se iniciou o percurso desse trabalho. Por isso, a criança Rousseau, fez o aprendizado "não do mundo, não dos recursos infinitos

[1033] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 348.
[1034] Ibid., p. 348-349.

do sentimento, do espaço fictício em que se movem livremente os impulsos do coração"[1035], observa Starobinski.

O curioso disso tudo, é que mesmo Rousseau não recordando como aprendeu a ler, mas, é a própria leitura que configura o seu próprio viver: "lembro-me apenas das minhas primeiras leituras e do efeito que me fizeram: é o tempo de onde marco, sem interrupção, a **consciência** de mim mesmo"[1036], ou seja, a leitura o situa e confirma **o mito da herança de um coração sensível**, pois é, como "um leitor de romances" que a consciência de si mesmo é configurada, "é um singular voo do sonho acordado", ressalta Starobinski, "em que Rousseau perde sua identidade, mas experimenta plenamente (ele no-lo diz em outra parte) a felicidade de ser ele mesmo."[1037] Longe de ser condenável, esse desgosto pelo real nos é apresentado aqui como um caminho de salvação, por isso, "Rousseau vê aí um método legítimo (ele preconizará mesmo expressamente no *Emílio*) para prevenir os perigos de uma descoberta precoce."[1038] E é assim que Rousseau ratifica: "Senti antes de pensar: é a sorte comum da humanidade."[1039]

Nesse relato, Rousseau já nos informa que, primeiramente, surgiram os **sentimentos**, depois as ideias (a razão). Logo, essas leituras despertaram desde novo a apreciação pelas sensações dos enredos românticos. Segundo Jean Starobinski:

> O encontro de si coincide com o encontro do imaginário: eles constituem uma mesma descoberta. Desde a origem, a consciência de si está intimamente ligada à possibilidade de tornar-se um outro. (...) Porém, por mais perigoso que Rousseau considere esse método de educação – que desperta o sentimento antes da razão, o conhecimento do imaginário antes do das coisas reais –, o parecer não se impõe como uma influência maléfica. A ilusão sentimental, despertada pela leitura, comporta certamente um risco, mas o risco, nesse caso particular, está acompanhado de um privilégio precioso: Jean-Jacques se forma como um ser diferente. (...) A singularidade de Jean-Jacques tem sua fonte nos fantasmas fascinantes suscitados pela ilusão romanesca."[1040]

Foi a partir desse "método perigoso", que pôde compreender as paixões, mesmo sem a completa noção, pois, **os sentimentos já existiam**, a razão ainda não; atribuindo a esses motivos, o surgimento de suas bizarrices e o fato da reflexão não ter sido o seu guia inicial. Mas, 'o*s romances terminaram com o verão de 1719'*; Jean-

[1035] Ibid., p. 346.
[1036] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 15.
[1037] Ibid., **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco** (*ensaio*), p. 347.
[1038] Id.
[1039] Id.
[1040] Ibid., **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, p.18-19.

Jacques, inicialmente, reconhece nos romances, livros bons, logo em seguida, um vício, pois, ao passar dos romances para outras leituras como, os *Homens Ilustres* de Plutarco, as *Metamorfoses* de Ovídio, os *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samosata, alguns volumes do Molière etc., confirma: *'felizmente também eram bons livros'*, ademais, com as leituras incessantes dessas outras obras se *'curou um pouco dos romances'*[1041]; apenas um pouco, pois, não é de se "espantar, assim, que o exame de sua correspondência revele que, até uma idade bem avançada, Jean-Jacques continua a ler romances 'romanescos', tantos os bons (como a *Astrée*, de d'Urfé) como os maus"[1042]. Dessa maneira, o **romanesco**, de fato ficou instalado enquanto um **mito** para o cidadão de Genebra que se considerava uma alma expansiva para a arte do amor e da amizade, com sentidos inflamáveis, esperando arder em chamas por um objeto determinado; apesar de, num tempo muito breve, recear o fato de ter feito da amizade o ídolo de seu coração, pois, isso ocasionara o sacrifício de sua vida a quimeras:

> Imaginava o **amor** e **amizade**, os dois ídolos de meu coração, sob as imagens mais deliciosas. Agradava-me orná-las com todos os encantos do sexo que sempre adorei. Imaginava duas amigas, e não dois amigos, porque se o exemplo é mais raro é também mais encantador. Dotei-as com características análogas, mas diferentes; com dois rostos, não perfeitos, mas ao meu gosto, que animavam a bondade e a sensibilidade. Uma era loura, a outra, morena; uma viva e a outra doce; uma prudente e a outra franca, mas duma franqueza tão comovente que a **virtude** parecia triunfar. Dei a uma delas um amante de quem a outra era a terna amiga e até mesmo alguma coisa mais; porém não admiti nem rivalidade, nem brigas, nem ciúmes, porque todo sentimento penoso me é difícil de imaginar e porque não queria empanar aquele **risonho quadro** com nenhuma das coisas que degradam a natureza. Enamorado de meus dois modelos encantadores **identifiquei-me** com o amante e o amigo [Saint-Preux] tanto quanto me era possível; porém eu o criei amável e jovem, dando-lhe, além disso, as virtudes e os defeitos que em mim reconhecia.[1043]

Assim, *A Nova Heloísa*, é um romance que surge da sensibilidade e do lirismo de Rousseau, conservando do romance tradicional, segundo o próprio autor, apenas "sua quintessência emotiva, seu impulso sentimental", no qual, já havia iniciado a composição, quando o **sonho** se animou e tomou corpo na virtuosa pessoa da senhora d'Houdetot, cunhada da senhora d'Epinay - era casada, mas tinha um amante, a quem era fiel, senhor de Saint-Lambert, com quem trava conhecimento e contribuiu na sua inspiração, em palavras do autor: "teve o ar de começo de **romance**"[1044]; dessa forma,

[1041] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 10, passim.
[1042] MATOS, Franklin de. **Três romancistas tardios**. In: **A cadeia secreta**, op. cit., p. 25.
[1043] Ibid., livro, IX, p. 390.
[1044] Ibid., p. 392.

era algo surpreendente o que Madame d'Houdetot e o Marquês de Saint-Lambert estavam vivendo, *'servia como contraste'*, afirma Rousseau nas *Confissões*, por isso, não podia deixar de se envolver com o "casal" no momento em que estava fixando no papel suas impressões, pois, já romancista, encontra os fiadores de suas próprias ficções. Fúlvia Moretto destaca: "estão, portanto, instalados o conflito e a paixão que inspirarão o gênio de Rousseau e transfigurarão seu romance."[1045] Em madame d'Houdetot, viu a sua JÚlia, que logo, só via madame d'Houdetot, e assim, entremeadas sucessivamente, "porém revestida com todas as perfeições com que acabava de adornar o ídolo de [seu] coração."[1046] Há até um momento de completo embaralho entre Júlia e madame d'Houdetot, tanto nas *Confissões* como na *Nova Heloísa* em que diz:

Nas *Confissões*, no que se refere à madame d'Houdetot:

> Eu disse não sei onde que ***é preciso nada esconder aos sentidos quando se quer recusar-lhes alguma coisa***.[1047]

Na *Nova Heloísa*, por Júlia, ao explicar que amor só é amor quando existe o reconhecimento (igualmente a dialética do senhor e do escravo que mais tarde Hegel utiliza):

> O amor que conheci só pode nascer de uma conformidade recíproca e de uma harmonia de almas. Não se ama se não se é amado, pelo menos não se ama por muito tempo. (...) *'Aprendi no bosquezinho de Clarens que contara demais comigo e* ***que nada se deve conceder aos sentidos quando se lhes quer recusar alguma coisa***. Um instante, um único instante inflamou os meus com um fogo que nada pode extinguir e, se minha vontade resistia ainda, desde aquele momento meu coração foi corrompido.'[1048]

Essa perfeição na vida real, dificilmente existiria, e foi, caminhado pela floresta (como fizera na elaboração do *Segundo Discurso*)[1049] da propriedade da senhora

---

[1045] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 13.
[1046] **Confissões**, Livro IX, p. 400.
[1047] Ibid., p. 403.
[1048] **Júlia**, Terceira Parte, Carta XVIII, op. cit., p. 301-302.
[1049] **Elaboração do *Segundo Discurso* na natureza**: Essa obra é fruto de um novo concurso proposto pela Academia de Dijon em 1753, sobre a origem e desigualdade entre os homens. Rousseau narra que foi levado a compor essa obra com **método**, e isso acabou impelindo-o a procurar as condições mais favoráveis para a sua inspiração, encontrando-as na floresta de Saint-Germain. Ficou lá durante uma semana, procurando na **natureza** os segredos do homem da floresta. Conforme o filósofo: "todo o resto do dia, metido pela floresta, procurava e encontrava as imagens dos primeiros tempos cuja história traçava altivamente. Carregava a mão sobre as pequenas mentiras dos homens; ousava mostrar a nu a natureza deles, seguir o progresso do tempo e das coisas que o desfiguraram, e comparando o homem do homem com o homem natural, mostrar-lhe na sua pretensa perfeição a verdadeira fonte das nossas misérias. Minha alma, exaltada por essas contemplações sublimes, elevava-se aos pés da Divindade. E

d'Epinay que Rousseau sonhava com tal mulher. Considera o primeiro e verdadeiro amor de sua vida, como jamais sentira antes posto que se torne sempre memorável, pois mesmo já tendo conhecido a senhora de Warens e Thérèse Levasseur e alguns amores passageiros, segundo o autor, não deixaram nenhum traço em seu coração e em sua **memória**, capaz de transformações em sua vida (não por acaso, Sophia *'era esse um dos nomes de madame d'Houdetot'*, é o nome da mulher por quem o seu Emílio se apaixonará). Para uma figura como Rousseau é bem nítido o motivo de Sophia d'Houdetot, ser o mais verdadeiro amor, pois, irrealizável, mas, sempre imaginado. Como ele mesmo diz: "quando essas afinidades são quiméricas ele dura tanto quanto a ilusão que no-las faz imaginar."[1050] O filósofo descreve como um amor em toda a sua força e em todo o seu frenesi elementares, pois, era acometido por uma sucessão de momentos de agitação, de estremecimentos, de palpitações e de desmaios do coração, de fluxos súbitos de palavras interrompidas por suspiros sem sentido e estranhos movimentos convulsivos. Mas, afirma o autor, *'algo inocente. Tudo completamente inocente. E, por conseguinte, nada havia a ocultar. Nem presunções a tomar. Nem truques a praticar.'* Afinal, o **amor** é um exemplo a ser admirado. Além disso, Rousseau trava uma **amizade** com madame d'Houdetot e Saint-Lambert, na qual realizavam passeios a pé, ocasião oportuna para falar de sua Júlia d'Étange e do amor irrealizável que a ligava a Saint-Preux, revelava toda a sua maneira de pensar, sua grande piedade pelo ser humano, nascido livre em toda a parte e, em toda parte acorrentado. Acorrentado aos maus governos, às leis ilegítimas, às más religiões, aos maus sistemas de educação, maus costumes. Seu ardor e ímpeto enchiam de lágrimas não só os olhos dos "amantes", mas também, o próprio Rousseau se emocionava; pois estava preso a esses momentos, vivia e respirava em meio daquela loucura, continuando a escrever o seu romance e a copiá-lo todo para dá-lo de presente à sua amada. Por toda

---

vendo de lá meus semelhantes prosseguirem na cega senda de todos os seus preconceitos, dos seus erros, das suas desgraças, dos seus crimes, gritava-lhes com voz fraca que eles não poderiam ouvir: 'Insensatos, que vos queixais eternamente da natureza, vede que os vossos males provêm de vós mesmos!'. Dessas meditações resultou o '*Discurso sobre a desigualdade'*." (**Confissões**, Livro VIII, p. 352-353.). **Elaboração do Livro V do *Emílio***: Também narra nas *Confissões* esse momento de elaboração na Natureza exterior: "foi naquela solidão profunda e deliciosa, no meio dos bosques e das águas, ouvindo o concerto dos pássaros de toda espécie e sentindo o perfume da flor da laranjeira, que compus num contínuo êxtase o quinto livro do ***Emílio***, cujo **colorido** tão fresco devo, em grande parte, **à viva impressão do local em que o escrevia**." (Ibid., livro X, p. 473.). Sem contar com o ***Primeiro Discurso***, na estrada de Vincennes, entre as árvores e a natureza. (Livro VIII.).

[1050] **Júlia**, nota de rodapé "editor", Terceira Parte, Carta XVIII, op. cit., p. 301. Rousseau informa que os sentimentos já estavam lá. Só faltava serem despertados, e foi o que aconteceu ao primeiro olhar com Júlia (na *Nova Heloísa*) e madame d'Houdetot (nas *Confissões*). Ocasião em que Rousseau aproveita para se referir a **Richardson**, com certa ironia, pois, o romancista inglês zombava desses amores "à primeira vista", ao "primeiro olhar". (Id.).

essa narrativa, de extremada inspiração romanesca, não é estranho que Rousseau tenha descrito como os meses mais felizes de sua vida, em companhia de Júlia e Clara na imaginação e, de madame d'Houdetot e Saint-Lambert, na realidade, não vendo ao seu redor senão objetos risonhos e doces, seu coração se entregava a sentimentos amáveis e legítimos de um ***mito romanesco***. O romancista estava tão inebriado com a *Nova Heloísa* que se preocupou de forma detalhada com as estampas (os desenhos e as chapas) que iriam orná-la. "Finalmente à força de **ruminar**, eis o que imaginei."[1051]

Por isso, *A Nova Heloísa* é um romance que trata do **amor** e da **amizade**, mas, principalmente do **amor** e da **virtude** que, para Rousseau, são inseparáveis. São ***fragmentos de um discurso amoroso***, pois, "há um proferimento" em palavras do Roland Barthes "do grito de amor", mesmo não dito oralmente e em voz alta, mas esse pronunciamento é publicado e decretado com um *'Eu te amo'* que retorna na forma de um *'Eu também'*. Sobre isso Roland Barthes destaca ainda, "*Eu também* não é uma resposta perfeita, porque o que é perfeito tem que ser formal, e a forma" esboçada nesse romance "é defeituosa, porque ela não retoma literalmente o proferimento – e é próprio do proferimento ser literal. Entretanto, essa resposta, pelo modo como ela é fantasiada é suficiente para pôr em movimento todo um discurso do júbilo: júbilo ainda mais forte quando surge de uma reviravolta, [e destaca]: Saint-Preux descobre de repente, depois de algumas orgulhosas negativas, que Julie o ama. É a louca verdade que não vem pelo raciocínio, lenta preparação, mas pela surpresa, pelo despertar (*satori*), pela **conversão**."[1052] É dessa conversão que Roland Barthes alude, que também ocorre o rompimento com o **convencional**, por isso, esse romance acaba ainda nos tocando, seja pela **simplicidade** da história, seja pela "**cadeia** de interesses que, concentrados entre três pessoas, mantêm-se durante os seis volumes, sem episódios, sem aventuras romanescas, sem maldade de nenhuma espécie"[1053], assim nos diz Rousseau. "No início havia apenas três", adverte Starobinski, logo depois, "Seis pessoas!", a quantidade dos iniciados aumenta à medida que os heróis sofrem com a prova da separação, principalmente, pelo fato do amor de Saint-Preux ir se sublimando, portanto, vai se tornando "transparente ao olhar dos outros"[1054]; mas, a história nos toca também, com o surpreendimento dos atos dos personagens, que:

[1051] Ibid., Livro X, p. 462.
[1052] BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990. p. 99-100, passim.
[1053] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 496.
[1054] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op., cit., p. 95.

> São **seres de exceção**, de alta generosidade e muito longe estão do homem comum e de suas intrigas. Têm eles uma grandeza e uma elevação que, mesmo em sua simplicidade (ou talvez por isso mesmo), nos lembram os personagens cornelianos. Assim, para fazer avançar a ação o autor, não querendo apelar para atos maus e condenáveis, apela frequentemente para os mal-entendidos que o obrigam a abrir novas perspectivas no romance.[1055]

Rousseau explica que seus personagens são **especiais** pelo simples fato de que seres completos não existem; e, ao ser indagado por N. no "prefácio dialogado" sobre os traços essenciais "dessas espécies", esclarece a pintura utilizada para cada um, por meio de R.:

> Nem traços nem corpo? Sois justo? Não há pessoas perfeitas: eis a quimera. Uma jovem que ofende a virtude que ama e que é trazida de volta ao dever pelo horror por um crime maior [**Júlia**], uma amiga por demais conciliatória punida [**Clara**], enfim, pelo próprio coração por seu excesso de indulgência, um jovem honesto e sensível, cheio de fraquezas e de belos discursos [**Saint-Preux**], um velho fidalgo orgulhoso de sua nobreza que sacrifica tudo à opinião [**Senhor de Wolmar**], um inglês generoso e valente sempre apaixonado por sabedoria [**Milorde Eduardo**], sempre raciocinando por capricho...[1056]

Destarte, seus exemplos são raros, e em seus contínuos êxtases, Rousseau acabou embriagando-se com os sentimentos que jamais haviam entrado num coração humano. Entregando-se com o zelo necessário, do motivo que lhe inspirava para esboçar as características do senhor de Wolmar e Júlia de forma precipitada, esperando torná-los amáveis e talhando um para o outro. Citando Jean-Jacques:

> Esquecendo completamente a raça humana, criei a companhia de **criaturas perfeitas**, tão celestiais por suas virtudes quanto por suas belezas, criei amigos sinceros, ternos, fiéis, tais como nunca havia encontrado aqui na terra. Tomei tal paixão por planar desse modo no empíreo, no meio de objetos encantadores com que me cercara que ali passava horas, dias sem conta; e perdendo a lembrança de qualquer outra coisa às pressas, ardia para ir refugiar-me em meus bosques.[1057]

Albert Camus se referindo à simplicidade dessas histórias, à perfeição dos personagens de diversos romances, percebe, na ação conduzida, logo de saída pelo romance, "questões de arte", pois, os romancistas desse período demonstram "que o romance, ao contrário do que se pensa, dificilmente pode abdicar da perfeição"[1058]; mas

---

[1055] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 14.
[1056] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 26.
[1057] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 388.
[1058] CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso** (*Posfácio*). Tradução: Manuel da Costa Pinto. In: ***A princesa de Clèves***. Madame de Lafayette. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 190.

não é qualquer perfeição, é "uma perfeição singular, que nem sempre é formal"[1059]; evidente que ao conduzir a obra dessa forma, o romance está exigindo, "na verdade, o estilo mais difícil, aquele que se submete"; pois, "nas questões que nossos grandes romancistas se colocaram não interessava a forma pela forma, mas somente a relação precisa que eles queriam introduzir entre seu **tom** e seu **pensamento**."[1060] Ora, Rousseau não foge à essa regra, ao se converter ao romance, afinal, tinha "que encontrar uma linguagem para sua obstinação."[1061]

Por isso, sua Júlia viveria numa propriedade rural, que não seria apenas um dispêndio, mas, também, serviria de renda.[1062] É um mundo unânime, em que essa pequena comunidade tem o seu centro na própria Júlia, "cuja alma se comunica com todos aqueles que a cercam", e, apesar de "nenhuma vontade particular poder isolar-se da vontade geral", igualmente à sociedade do *Contrato*, ainda está bastante longe de assemelhar-se ao "aspecto igualitário e viril do *Contrato*", adverte Starobinski, porém, essas duas obras gozam do fato de que os "privilégios da pureza e da inocência encontram-se reconquistados em consequência da confiança absoluta que abre as almas umas às outras."[1063] Uma propriedade rural na Suíça, um pedaço de terra junto da aldeia de Clarens, às margens do lago Genebra. Uma região mais bela, pois, mais natural, mais pitoresca, com seus ribeiros selvagens a rolar, pelos montanhosos penhascos alpinos. Uma propriedade enraizada em solo honesto, em trabalhos agrícolas, em vinhedos e numa boa administração. Sem ninfas de bronze a esguichar água em meio de canteiros traçados em desenhos inconcebíveis à natureza. Frisando que, mesmo Rousseau tendo consciência da impossibilidade de retorno do homem à natureza, mas, na ficção, põe os personagens em contato direto com a **natureza externa**, inserindo-os nessa atmosfera camponesa, na qual, a integração desses personagens promove um enriquecimento da natureza e não à sua destruição, provocando o amor e a deferência pelo mundo exterior,

[1059] Id., passim.
[1060] Id.
[1061] Id.
[1062] Essa é a forma como Rousseau **pensa** a sua existência, a sua sobrevivência. "Para viver é preciso ter meios de existência. Para viver livre, é preciso que esses meios não obriguem a nada." Por isso, o melhor trabalho será o mais indiferente, "aquele ao qual jamais se terá a tentação de entregar-se, aquele, ao contrário, do qual se poderá sempre se recompor para se redescobrir intacto". Essa é uma pontuação significativa. Igualmente à filosofia, à literatura, à música, à botânica, que são paixões do genebrino. Acaso é possível telas por profissão, se se tem paixão? Daí a sua escolha: "Na independência em que eu queria viver, era preciso, no entanto, prover minha subsistência. Imaginei um meio muito simples, que foi o de **copiar** música a tanto a página. Se qualquer ocupação mais sólida tivesse preenchido o mesmo fim, eu a teria tomado; mas sendo aquela do meu gosto e a única que, sem sujeição pessoal, podia dar-me o pão de cada dia, satisfiz-me com ela. Crendo não mais ter necessidade de previdência e fazendo calar a vaidade, de caixa de um financista me fiz copista de música." (**Confissões**, livro VIII, p. 329.).
[1063] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op., cit., p. 95.

com **o anúncio romântico dessa natureza**[1064], descoberta significante, após a já revelada arte psicológica da literatura do século XVII; e, dialogando com a tradição dos românticos, seus correligionários, pois, embora sendo um tema já insinuado na literatura, com Rousseau, esse tema é acentuado. Lecercle enfatiza a novidade rousseauniana, mas também o tom poético, ao narrar essa descrição da natureza em tom de oratória:

> Uma vez que o romance do século XVIII antes de Rousseau não contém descrições de paisagens, a técnica da descrição está por se criar. E Rousseau utiliza pra esse efeito uma língua oratória que não foi criada para isso. É como orador que ele compõe seu quadro.[1065]

Sem falar na "guinada final", que é de extrema modernidade, pois, "a obra não repousa sobre a tônica final"[1066], então, Fúlvia Moretto questiona: "haverá realmente catarse na *Nova Heloísa*?"[1067] Pelo tom que Rousseau abre a obra – "É preciso fugir-vos, Senhora, sinto-o bem: deveria ter esperado bem menos ou. Antes, teria sido preciso nunca vos ter visto. Mas que fazer hoje? Como agir?"[1068] –, e pelo tom que perpassa por todo o texto, como nesse momento, em que já se percebe como um dos futuros românticos:

> Nos violentos arrebatamentos que me agitam, não poderia permanecer imóvel; corro, subo com ardor, lanço-me sobre os rochedos, percorro a grandes passos todos os arredores e encontro por toda a parte, nas coisas, o mesmo horror que reina dentro de mim. Não se percebe mais verdura, a erva está amarela e murcha, as árvores perderam as folhas, o *séchard* [vento do nordeste] e o vento do norte acumulam a neve e os gelos e toda a natureza está morta a meus olhos como a esperança no fundo do coração.[1069]

E ainda passando por essa simbólica constatação: "enfim, eis-me inteiramente dentro da torrente"[1070]; até chegar ao final em que é respondida a frase catártica inicial, com a catarse de Saint-Preux no pesado silêncio, exigindo a perspicácia

---

[1064] Lecercle ressalta que, ao todo, Rousseau somente apresenta cinco cartas com descrições da natureza, mas, isso não ofusca a beleza e o significado profundo do tema, pois a natureza não aparece na *Nova Heloísa* apenas como cenário, mas, antes de tudo, há uma amplitude na comunicação que é formada entre os estados de alma daqueles que contemplam e a descrevem e a própria natureza. (LECERCLE, J.-L. ***Rousseau et l'art du Roman***. Paris: Armand Colin, 1969. p. 215.).
[1065] Ibid., p. 219.
[1066] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 17.
[1067] Id.
[1068] **Júlia**, Primeira Parte, Carta I, op. cit., p. 44.
[1069] Ibid., Carta XXVI, p. 93.
[1070] Ibid., Segunda Parte, Carta, XVII, p. 222.

e a sensibilidade do leitor: "Acabou. Homem insciente, homem infortunado, infeliz visionário! Nunca mais a verei... o véu... Júlia não existe..."[1071]

Dessa maneira, em sua profunda criatividade romântica, Rousseau já inflamava toda a literatura posterior, procurava "a imagem nova e surpreendente, a metáfora ou a comparação inesperadas", destaca Fúlvia, com o genebrino, é chegado "o momento em que o *eu* lírico invade a prosa, considerada até então domínio da razão. A *Nova Heloísa* revela uma das mais belas prosas poéticas da língua francesa, mesmo se um certo preciosismo, aliás não de todo deslocado no romance, vem por vezes invadir o texto rousseauniano.[1072] Assim, Jean-Jacques encontra um público preparado e aberto para receber toda a sensibilidade "ao extravasamento do *eu* lírico" que despontava na *Nova Heloísa*; conforme observa Fúlvia Moretto:

> Os temas que serão mais tarde retomados por Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo e outros já se encontram todos na *Nova Heloísa*: a alma sensível que Rousseau chama *'o fatal presente do céu'*, a melancolia, o gosto pela solidão, a presença da natureza como confidente e cúmplice do *eu*, até mesmo o exotismo, que desponta na narração da viagem de Saint-Preux ao redor do mundo. Além disso, no romance, o tema do amor tem uma dimensão inesperada para a sociedade do século XVIII. Em primeiro lugar, a união do amor físico e do amor espiritual foi uma novidade para um mundo que valorizava, de preferência, a sensualidade; em segundo lugar, este amor vem envolto em ternura, sentimento novo em literatura e que não é encontrado nem mesmo nas grandes paixões racinianas. Mas há ainda uma nova constatação no amor-paixão-ternura na *Nova Heloísa*: o ser amado é ao mesmo tempo o melhor amigo do amante, fato que a língua francesa ajuda a pôr em relevo pelo emprego corrente e amplo de *mon ami* e *mon amie* (uma constante no romance) para as diferentes nuanças do amor e da amizade.[1073]

Assim, ao desejar adaptar seus personagens num lugar conveniente, passou sucessivamente em revista os mais belos sítios por onde havia visto em suas viagens[1074], mas também, por onde imaginou passar.

> Os vales da **Tessália** ter-me-iam contentado se eu os tivesse visto; porém minha imaginação, cansada de inventar, **queria algum lugar real** que pudesse servir-lhe de apoio e me dar uma ilusão sobre a realidade dos habitantes que ali queria colocar. Muito tempo sonhei com as ilhas de Borromeu, cujo aspecto delicioso me havia enlevado; mas nelas encontrava arabescos demais e muita coisa artística para as minhas personagens. Faltava-me, principalmente, um **lago** e acabei por escolher aquele em volta do qual o meu **coração** nunca deixou de vagar. Fixei-me sobre as bordas desse lago, sobre as quais há muito os meus desejos colocaram minha residência na **felicidade imaginária** que o destino me concedeu. O lugar em que

[1071] **Júlia**, Sexta Parte, Carta X, op. cit., p. 603.
[1072] Fúlvia, p. 17.
[1073] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 18.
[1074] **Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 390-391.

> nascera a minha pobre **mamãe** ainda tinha para mim um **motivo** de predileção. O contraste das posições, a riqueza e a variedade dos sítios, **a magnificência, a majestade do conjunto que perturba os sentidos, abala o coração**, eleva a alma, acabaram de me resolver e estabeleci em Vevey as minhas jovens pupilas. Eis tudo o que imaginei no primeiro salto; o resto só foi acrescentado depois.[1075]

Esse é o cenário da "extrema periferia do domínio linguístico francês", ressalta Starobinski; o autor das *Confissões* escolhe exatamente o lugar da virtuosa "Susanne-Penélope", o lugar de sua mãe (Vevey), ou seja, há uma continuidade que não é rompida, "mas vê-se aqui como a repercussão prolongada do romance de uma época anterior [que] leva Rousseau a inventar um tipo de romance inteiramente novo"[1076], para seus heróis conviverem, voltando assim, não só a origem de sua herança genético-afetiva, mas dando ênfase ao **prolongamento poético desse mito**; pois, essa época anterior é realçada ao se referir à Tessália[1077], precisamente uma periferia da Grécia, localizada na parte central do país, que é uma das importantes passagens, onde ocorre notáveis episódios nas duas epopeias de Homero.

No entanto, Jean-Jacques pensa nos homens do mundo na sua contemporaneidade, evidentemente "nos parisienses que lerão seu livro", fazendo-os "entrever a beleza perturbadora de um mundo que não é o deles"; esse mundo é diferente, pois, conforme Starobinski, preservado pelo impulso da ficção, não enquanto "cena fabulosa", "contradições da realidade", "perfeições sobre-humanas" e "aventuras prodigiosas", mas, por que é capaz de demonstrar a "verdade do coração em seu ardor da paixão", principalmente, por encontrar uma "virtude autêntica"[1078]; por isso, o afastamento em que foca sua narrativa na região suíça de Vaud, entre Vevey e Clarens, "lugares afastados no tempo e no espaço"; que além de medir um certo grau de ficção, consequentemente, de "crítica implícita"[1079], onde essa fantasia retrospectiva do lugar "se implanta em um cenário capaz de satisfazer a exigência de realidade cotidiana, pela qual o público, instruído por Richardson, doravante tomou gosto."[1080] Mas, que fique claro, é a relação do meio, ou seja, entre Vevey e Paris, revelando contrastes, principalmente, no modo de amar, na antítese das linguagens, assinalando, a disposição

---

[1075] Id.
[1076] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 353.
[1077] HOMERO. **Odisseia**, op. cit., p. 5.
[1078] Ibid., p. 355, passim.
[1079] Starobinski ressalta que os prefácios e as cartas sobre Paris, na Segunda Parte do romance, se encarregam de explicitar a crítica implícita proporcionada pelas distâncias entre as grandes cidades, pois "são os homens do mundo, os parisienses, que vivem na ilusão, na mentira, na vã aparência"; provocando um contraste essencial entre as evidências dos sentimentos sinceros e os sentimentos factícios. (Id.).
[1080] Ibid. p. 352.

para o ***sentir*** que o homem civilizado ou da cidade grande perdeu, e "deve saber reconhecer que perdeu o segredo"[1081], ainda conservado, pelo seu oposto; pois, não é Vevey que o autor deseja comover, mas sim a própria Paris, como será enfatizado no próximo capítulo.

Na Segunda Parte do Romance, quando o herói "Rousseau-Saint-Preux" observa todo esse **quadro** das "civilizadas" cidades do período setecentista, dentre elas, Paris, diz: "o primeiro inconveniente das grandes cidades é que nelas os homens se tornam diferentes do que são e que a sociedade lhes dá, por assim dizer, um ser diferente"[1082]; pois, os homens não percebem mais o sentido real das coisas, tudo é visto por uma aparência enganosa, nem mesmo é possível uma comunicação real.

> Assim os homens com os quais se **fala** não são aqueles com os quais se **conversa**; seus sentimentos não partem do coração, suas luzes não estão em seu **espírito**, suas palavras não representam seus pensamentos, deles somente se percebe a figura e está-se, numa reunião, mais ou menos como diante de um **quadro movediço** em que o **espectador** tranquilo é o único que se move por si mesmo.[1083]

A partir dessa constatação, Starobinski observa que é necessário um apelo às **consciências**, para se transformar o verdadeiro estado das coisas, para que não se recorra mais aos "princípios literários"; e, se nem mesmo é possível uma *comunicação **real***, é preciso interceder por outra via, por meio de "razões psicológicas", e acrescenta, pois, "a uniformidade do estilo não é o resultado de uma exigência de arte, mas a assinatura da transparência das consciências, da influência mágica exercida por Júlia"[1084]; como o próprio Jean-Jacques declara, no *Segundo Prefácio* da *Nova Heloísa*:

> Onde está aquele que não teria começado por dizer a si mesmo: é preciso fixar com cuidado os caracteres, é preciso variar os estilos com cuidado? Infalivelmente, teria, com este projeto, trabalhado melhor do que a Natureza. Observo que num grupo muito íntimo, os estilos se aproximam assim como os caracteres, e que os amigos, confundindo suas almas, confundem também suas maneiras de pensar, de sentir e de dizer. Esta Júlia, tal como é, deve ser uma criatura fascinante, tudo o que dela se aproximar deve a ela assemelhar-se, tudo deve tornar-se Júlia ao seu redor, todos os seus amigos devem ter apenas um tom, mas tais coisas se sentem e não se imaginam.[1085]

[1081] Ibid., p. 357.
[1082] Ibid., Segunda Parte, Carta XXI, p. 245.
[1083] Ibid., Carta XIV, p. 214.
[1084] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 96.
[1085] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 40.

Obviamente, o autor não deixa de pesar mais uma vez a pena do moralismo, pois, ao contrário de uma justificativa estética, nesse momento, aproveita para invocar o seu princípio moral de comunicação das almas.

♣ ♣ ♣

É importante ressaltar também que as personagens do romance de Rousseau se dispersam algumas vezes pelo Valais, Genebra, Paris, Londres, Roma etc. Aliás, Jean-Jacques abrange, praticamente, toda a terra, pois o seu herói, nesse momento "Saint-Preux-Ulisses", após o casamento virtuoso de sua Júlia com o senhor de Wolmar, é conduzido a afastar-se em suas explorações por novos horizontes, percorre os dois hemisférios, vê as quatro partes do mundo, ou seja, dá "a volta inteira do globo"[1086] de navio, como partícipe da expedição do almirante George Anson[1087], e nessa longa viagem, passa por vários lugares desconhecidos, e, dentre eles, passa pelo **Brasil**[1088]. Conforme "Saint-Preux – Rousseau – Ulisses":

> Vi, primeiramente, América meridional, esse vasto continente que a falta de ferro submeteu aos Europeus e do qual fizeram um deserto para assegurar seu domínio. Vi as costas do **Brasil** de onde Lisboa e Londres extraem seus tesouros e cujos povos miseráveis caminham sobre o ouro e diamantes sem ousar tocá-los. Atravessei calmamente os mares tempestuosos que se encontram sob o círculo antártico, encontrei no mar pacífico as mais assustadoras tempestades.[1089]

O mais interessante disso é que, essa "*odisseia* sem combate" de Saint-Preux, porém com retorno – sim, pois Ulisses, além de ser o modelo de desbravador dos

---

[1086] Ibid., Quarta Parte, Carta III, op. cit., p. 361.

[1087] De fato, esse almirante deu a volta ao mundo de 1740 a 1744. Rousseau aproveita o acontecido para inserir seu "Saint-Preux- Ulisses" nessa jornada. Milorde Eduardo narra essa aventura à Saint-Preux no final da Terceira Parte, avisando-o que teria inscrito o seu nome, como "Engenheiro das tropas de desembarque", para que tivessem mais consideração entre os tripulantes da equipe. A nau estava sendo preparada em Plimouth, onde seria armada uma Esquadra de cinquenta Navios de Guerra para navegar à vela. Quem deveria comandar é o "**Sr. George Anson**, hábil e valente Oficial, meu antigo amigo. Seu destino é o mar do Sul para onde dirigir-se pelo estreito de Le Maire e voltar pelas Índias Orientais. Assim, vedes que não se trata de nada menos do que **dar a volta ao mundo**, expedição que se estima dever durar mais ou menos três anos." (Ibid., Terceira Parte, Carta XXVI, op. cit., p. 346.).

[1088] No romance do inglês Daniel Defoe, o seu herói *Robinson Crusoé*, também passa pelo Brasil, mais precisamente, pela Bahia de todos os Santos. Evidentemente que essa passagem não teve o mesmo objetivo de Saint-Preux, pois, Crusoé submete todos os seus valores morais em busca da realização do *homo economicus*, ou seja, de consumar mais uma conquista e romper com os laços tradicionais da pátria e da família. Além do mais, não é essa parte do *Robinson*, que interessa ao "romântico Rousseau", e, principalmente, ao *Emílio*, que é onde mais o filósofo se refere a esse romance, mas sim, o momento de Robinson na sua **ilha deserta**, ou seja, na sua relação com as ***coisas***. Conforme já se disse, todo o resto é abstraído por Jean-Jacques. (WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé**, op. cit., p. 15.).

[1089] **Júlia**, Quarta Parte, Carta III, op. cit., p. 362.

mares, é também o paladino do retorno –, representa uma troca do seu idílico "lago de Genebra" onde se sentia "feliz e calmo", por um alvoroço marítimo, pois, estava à **deriva**, solto no **mar**[1090], sob o efeito das **paixões**; mas também serve de mais um recurso à natureza, e, à lembrança da imaginária Idade de Ouro que já se reportara em outras obras, com uma nostálgica ilusão, pois, como descreve, permaneceu "três meses numa ilha deserta e deliciosa, doce e comovedora imagem da antiga beleza da natureza e que parece estar confinada nos limites do mundo para servir de asilo à inocência e ao amor perseguido: mas o ávido Europeu obedece a seu humor selvagem impedindo que o Índio tranquilo a habite e se vinga não morando nela."[1091] É preciso lembrar que isso é um projeto de Rousseau, tanto de crítica das sociedades quanto do conhecimento, como o próprio relata na carta XVI da Segunda Parte: "se quiserdes estudar um povo, é nas províncias longínquas, onde os habitantes têm ainda suas inclinações naturais, que iria observá-los. (...) Meu objetivo é conhecer o homem e meu método o de estudá-lo em suas diferentes relações"[1092] Como pode se observar, nessa autêntica descrição épica, Rousseau não deixa de aproveitar o ensejo para contrastar a natureza à civilizada Europa, e, avaliar a quantas anda a degeneração, não só da natureza exterior, mas também da natureza humana. E acrescenta:

> Vi, nas margens do México e do Peru, o mesmo espetáculo do **Brasil**: vi seus raros e infelizes habitantes, tristes restos de dois poderosos povos esmagados por grilhões, opróbrios e misérias em meio a seus ricos metais, explorar ao Céu, chorando, os tesouros que lhes prodigou. Vi o horrível incêndio de uma cidade inteira sem resistência e sem defensores. Esse é o direito da guerra entre os Povos sábios, humanos e polidos da Europa. Não se limitam a fazer ao inimigo todo o mal

[1090] Walter Benjamin, no texto ***Crise do romance***, ressalta que "a existência, no sentido épico, é um **mar**. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podem-se ter os mais variados comportamentos em relação ao mar. Por exemplo, deitar na praia, escutar o rebentar das ondas, e apanhar as conchas arrojadas à areia. É o que faz o poeta épico." Diferentemente do romancista, pois, conforme o filósofo, "também se pode navegar o mar. Com muitas finalidades ou sem objetivos. [Como Saint-Preux] Pode-se fazer uma viagem marítima, e, lá entre céu e mar, sem terra à vista, percorrê-lo. **É o que faz o romancista**. Ele é o verdadeiro **solitário**, o autêntico mudo. (...) O romancista separou-se do povo e daquilo que cultiva. A célula máter do romance é o **indivíduo** em sua **solidão**, o homem que já não pode mais falar de modo exemplar sobre seus desejos, porque ele próprio está perplexo, incapacitado de aconselhar. Escrever um romance significa, na apresentação da existência humana, levar o incomensurável às últimas consequências." Ademais, "o romance eleva-se acima das demais formas da prosa – pelo fato de não nascer da tradição oral e de não a alimentar." Dessa forma, em sua observação crítica, Walter Benjamin diz: "nada contribui tanto para o perigoso emudecimento do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narração, do que a expansão cada vez mais atrevida da leitura dos romances em nossa existência." (BENJAMIN, Walter. **Crise do Romance**. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro Sousa, et al. São Paulo: Cultrix – USP, 1986. p. 126.).

[1091] **Júlia**, Quarta Parte, Carta III, op. cit., p. 362.

[1092] Ibid., Segunda Parte, Carta XVI, p. 219. Rousseau desenvolve um método comparativo, que é típico da taxionomia das ciências naturais do seu tempo. Mas, prefigura o princípio do estruturalismo do século XX, com Claude Lévi-Strauss.

> de que se pode extrair algum proveito, mas considera se um proveito todo o mal que se lhe pode fazer sem proveito nenhum. Costeei quase toda a parte ocidental da América, não sem ter ficado impressionado vendo mil e quinhentas léguas de costas e o maior mar do mundo sob o poder de uma única potência que tem, por assim dizer, na mão, as chaves de um Hemisfério do globo.[1093]

É, de fato, um novo estilo literário que o autor está revelando, pela escrita do romance, ao homem europeu do século XVIII, são os relatos de viagens que proporcionam um distanciamento crítico e uma apreciação precisa de vários aspectos do seu próprio mundo; segundo Constança Pissarra, esses relatos despertaram:

> A curiosidade decorrente da variação dos costumes e das diferentes formas de pensar. Não apenas o mundo físico era passível de reflexão, mas também o homem e a diversidade do mundo moral: a unidade da natureza humana fica cada vez mais insustentável - o que, de certa forma, explica a procura daquele século pelo homem universal.[1094]

E ainda na Primeira Parte da *Nova Heloísa*, Rousseau já assinala que irá esboçar esse quadro de viagens, tendo consciência, que essa é uma nova maneira de expressão literária, pela via do romance: "o relato de vossa viagem é encantador, far-me-ia amar aquele que o escreveu [o próprio Rousseau], ainda que não o conhecesse. (...) Ora, como não sentistes que há muita diferença entre escrever ao público ou à própria amante?"[1095]

Jean-Jacques revela também, com o seu romance, o interesse pelas montanhas[1096], pois, segundo a crítica literária ressalta a montanha nunca havia figurado de forma positiva na literatura nem na vida cotidiana, passando a invadir dessa maneira o século XVIII:

[1093] **Júlia**, Quarta Parte, Carta III, op. cit., p. 362.

[1094] PISSARRA, Maria Constança Peres. **A natureza como indagação inicial**. In: **História e ética no pensamento de Jean-Jacques Rousseau**. Tese de Doutorado em Filosofia – FFLCH, USP, São Paulo, 1996. p. 18-19.

[1095] **Júlia**, Primeira Parte, Carta XXV, op. cit., p. 90. Exatamente sobre esse trecho, Bernard Guyon ressalta: "ele [Rousseau] exprime, de passagem, esta verdade vivida por ele e que será retomada mais tarde, desenvolvendo-a por Gide, em *Journal de Faux monnayeurs*, e, sobretudo por Proust, em *Contre Sainte Beuve*, isto é, que o **romancista** ao falar *'ao público'* revela maiores segredos sobre si mesmo do que o faz em seus textos, à primeira vista, mais confidenciais. Autoriza-nos assim a procurá-lo mais em seu *romance* do que em sua correspondência ou mesmo em suas *'Confissões'*." (GUYON, Bernard. **Notes et variantes**. In: ROUSSEAU, J.-J. ***OC***. T. II. Paris: Gallimard, 1964. p. 1394. (Bibliothèque de la Pléiade.).

[1096] O filósofo **Friedrich Nietzsche**, no final do fragmento 427, intitulado *O embelezamento da ciência*, que consta no livro V da obra *Aurora*, ressalta: "somente a partir de **Rousseau** descobriu-se o senso da beleza para as **montanhas** e os desertos." (NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução, notas e posfácio: Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 224.). Advertindo-se que isso não significa dizer, que Nietzsche compartilhava dos posicionamentos de Rousseau, como se poderá perceber num outro trabalho. Mesmo havendo uma semelhança de temas, Nietzsche é impiedoso para com Rousseau, esquecendo-se, por muitas vezes, que "a vida sem música seria um erro" para essas duas dinamites do pensamento ocidental.

> Ao revelar ao mundo a Suíça, Rousseau revela não só o valor estético dos Alpes, mas também o bem-estar físico e espiritual proporcionado pela montanha, perspectiva absolutamente nova para a época. São temas fundamentais para a literatura posterior e cuja importância somente hoje é possível compreender em toda a sua extensão.[1097]

A "simplicidade" da história consistia no seguinte: Saint-Preux – personagem com quem Rousseau se identificava seu *alter-ego* –, age a partir de uma imaginação dramática, sensível, melancólica, movido pelas emoções, e preceptor de Júlia, uma bela jovem que mora num idílico *château*. Saint-Preux, jovem e belo, mas, pobre de nascimento, bastante abaixo da família d'Étange quanto à linhagem nobre, porém, redimido por uma nobreza interior que provinha da elevação de seu pensamento e de seus sentimentos; segundo o autor, *'um aristocrata do espírito'*. Portanto, conflito armado no impedimento social; desejo recusado pela possibilidade de persistência legal em "inscrever-se em uma *ordem real*."[1098] Ocasião propícia para Rousseau trazer à tona o preconceito que havia no antigo regime, quanto à oposição de uma ordem social, crédula em se estruturar a partir de estratificações fechadas, que não admitia o *parvenu*; além de expor a consciência moral se elevando acima dos dogmas de uma religião oficial pautada nas convenções desse regime. Nesse sentido, ao trocar as convenções vigentes do século XVIII por um modelo cívico ideal em Clarens, o filósofo não deixa de sugerir, mesmo que brevemente, sua inspiração na *República* idealizada por Platão. "Uma espécie de república privilegiada, superior, por suas instituições, ao mundo que precedia e que a cerca", seguindo Starobinski, "essa república não passa da expansão 'política' das *belas almas* que decidiram colocar seu destino em comum."[1099] Obviamente que esse preceptor se apaixonaria por sua pupila, Júlia d'Étange, mas, de forma alguma deixou que algum suspiro de paixão modificasse sua fisionomia, e a transparência de seus sentimentos viesse à tona. Até que, finalmente, numa noite, Saint-Preux não se controlou e foi tomado por uma efusão sobre o papel. "Orgulhoso por ornar com algumas flores um tão belo natural"[1100], que deixou todo o calor vulcânico de suas emoções explodir subitamente, numa **carta**, deixada estrategicamente num lugar em que Júlia seguramente observasse. Pensava nas possibilidades do Céu, em ter

[1097] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 16. Além de algumas outras descrições, na carta XXIII da primeira parte, Rousseau se detém de forma pormenorizada sobre as montanhas. (**Júlia**, Primeira Parte, Carta XIII, op. cit., p. 81-88.).
[1098] STAROBINSKI, Jean. **O percurso do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 358.
[1099] Ibid., p. 359.
[1100] **Júlia**, Primeira Parte, Carta I, op. cit., p. 44.

colocado *'uma certa conformidade entre* [suas] *afeições'* e divagava: "oh! Júlia! Se esta harmonia viesse de mais longe... se o Céu nos tivesse destinado..."[1101] Em seguida, a ansiosa espera, tomada de uma agitação que ele precisou se esforçar para conter e ocultá-la. "Vosso silêncio, vosso ar frio e reservado anunciam-me bem demais minha infelicidade. Se acolhestes favoravelmente, em parte, meu pedido, foi somente para melhor me punir."[1102] Enquanto isso, não percebia nada estranho em Júlia, nem sequer a mais ligeira expressão em seu belo rosto, que pudesse sugerir que alguma coisa diferente e nova perturbava sua vida.

Ora, Jean-Jacques não poderia permitir, e nem pretendia permanecer, fora de seus próprios sonhos, e, como numa "operação de extrema sedução", então, de súbito, Rousseau entra no romance, por meio de outro "romance", *As Confissões*, narrando que perambulava pelas matas, à espera de alguma resposta de Júlia. "Mas, como toda operação de sedução, esta só aproxima um rosto atraente tornando-o inatingível, oferece-se insinuando uma recusa."[1103] Nesse ínterim, Rousseau narra de uma forma tão convincente que copiou a carta de amor do preceptor, achando-a tão bela, tão comovente, que se sentiu impelido a transcrevê-la em sua melhor caligrafia. Starobinski observa ainda, "cartas são esboçadas, efusões inscrevem-se na página, ditadas pelo sentimento, de modo que Rousseau possa não ser inteiramente de má-fé quando fingir lhes ser somente o transcritor, o editor."[1104] Rousseau conta como as duas primeira partes foram elaboradas:

> A princípio lancei sobre o papel algumas cartas esparsas, sem sequência e sem ligação; e quando quis reuni-las fiquei muitas vezes embaraçado. O que há de pouco crível e de muito verdadeiro é que **as duas primeiras partes** foram escritas, quase que por inteiro, desta maneira, sem que eu tivesse algum plano bem formado e mesmo sem prever que um dia eu seria tentado a delas fazer uma obra em regra. Desse modo veem que aquelas duas partes, formadas segundo golpes de materiais que não tinham sido talhados para o lugar que ocupavam, estão cheias dum recheio prolixo que não se encontra nas outras.[1105]

Segundo o genebrino, durante o inverno, trabalhou com prazer imenso na *Nova Heloísa*, redigindo essas **duas primeiras partes** (unindo mais o terceiro livro, a

[1101] Ibid., p. 45.
[1102] Ibid., Carta II, p. 47.
[1103] STAROBINSKI, J. **O apelo do romance**, op. cit., p.354.
[1104] Ibid., p. 352.
[1105] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 391.

que crítica intitula "paixão e separação")[1106], com a voluptuosidade de um "romântico", num "delírio contínuo" ou como o próprio denomina, sob o ***'devaneio da febre'***. Usava o mais caro e belo papel de margens douradas, pó de ultramarino e de prata para secar a tinta e torná-la cintilante, finalmente juntou as folhas, atando-as com uma estreita fita azul para coser os cadernos, e, suspirando *como um novo* ***Pigmalião'***.[1107] Aceno primoroso e fundamental à sua própria **estética**, tão admirada pelos românticos do *Sturm und Drang*, como Goethe, e pelo filósofo Kant, talvez, a grande revelação de toda a Segunda Parte desse trabalho (ainda voltaremos a esse ponto). As últimas partes da *Nova Heloísa* (os três últimos livros), a "virtude triunfante" é enaltecida na imagem de Júlia. Conforme destaca Jean Rousset:

> Deste modo, a segunda parte do romance quer substituir a paixão que era outrora desordem e anarquia, mas alimentada pela paixão anterior. Ao universo da culpa e da infelicidade deverá suceder um universo da inocência e da felicidade.[1108]

Retornando à *Júlia*, lendo e relendo a carta, Rousseau percebeu que ali havia amor, e, continuava a caminhar pelas matas, tomando notas para mais duas cartas que deveriam ser escritas por Saint-Preux. Mas ainda nenhuma resposta, o preceptor chorava e com ele, evidentemente, Jean-Jacques. E no papel, deixou todo o seu coração repleto de amor extravasar. Solicitava que aliviasse da angústia, pois isso seguramente lhe custaria a vida. "Ah! Se pudésseis saber quanto esta frieza me é cruel! Ver-me-íeis por demais punido. Com que ardor não desejaria voltar atrás e fazer com que não tivésseis visto essa fatal carta!"[1109] Após oito dias de langor, finalmente algum sinal de Júlia, apenas um bilhete, *'porém, frio e filosófico'*, imbuído da própria filosofia estoica que ele havia ensinado, e que percebia: *'ela havia aprendido demasiado bem'*, pois o tom! O bilhete:

> Não leveis convosco a opinião de ter tornado vosso afastamento. Um coração virtuoso saberia vencer-se ou calar-se e talvez tornar-se-ia respeitado. Mas vós... vós podeis **ficar**.[1110]

[1106] Aliás, o próprio Jean-Jacques sinaliza que *A Nova Heloísa* é dividida em duas partes. A primeira parte correspondendo aos três primeiros livros e a segunda, aos últimos três. Conforme o romancista: "o final da coletânea torna o início ainda mais repreensível; dir-se-ia que são dois livros diferentes que as mesmas pessoas não devam ler." (**Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 30.).
[1107] Ibid., p. 396.
[1108] ROUSSET, Jean. ***Rousseau romancier: La Nouvelle Heloïse***. In: ***V.A., Jean-Jacques Rousseau***. Neuchâtel: La Baconnière, 1962. p. 72.
[1109] **Júlia**, Primeira Parte, Carta II, op. cit., p. 47.
[1110] Ibid., Bilhete I, p. 49.

Se evidenciado, nesse momento a lembrança da ***herança afetiva*** de seus pais, também, o ***mito*** de Ulisses e Penélope, Rousseau faz com que Saint-Preux responda imediatamente à Júlia, na persistência de partir:

> Calai-me por muito tempo, vossa frieza fez-me finalmente falar. Se podemos vencer-nos pela virtude não suportamos o desprezo de quem amamos. É preciso **partir**.[1111]

E num segundo bilhete, Júlia enfatiza que Saint-Preux fique:

> Não Senhor, após o que parecestes sentir, após o que ousastes dizer-me, um homem como fingistes ser **não parte**, faz mais do que isto.[1112]

De forma desesperada, Saint-Preux replica:

> Nada dissimulei a não ser uma paixão reprimida num coração desesperado. Amanhã estareis contente e, o que quer que possais dizer, terei feito menos do que **partir**.[1113]

E na tréplica de Júlia, além das inquietações sobre o futuro de Saint-Preux, ordena que fique, é a ratificação da paixão:

> Insensato! Se meus dias te são caros, teme atentar contra os teus. Estou ocupada e não posso falar-vos nem escrever-vos até amanhã. **Esperai**.[1114]

Assim, como pode se perceber, o romancista faz da troca de "cartas" entre os personagens, o elemento constitutivo do romance, ou seja, "indício de uma subjetividade apaixonada, que sofre com as distâncias"; pois, o caráter epistolar da *Nova Heloísa*, permite ao autor assumir um enganoso foco para o qual a narrativa converge. Ao se reportar ao romance que permite uma correspondência epistolar, Goethe narra que esse tipo de "diálogo" é baseado numa **confiança** estabelecida por meio de **cartas**, "pois uma expansão escrita, esteja a pessoa alegre ou pesarosa, não encontra nenhum contraditor direto; uma resposta em que sejam apresentadas as razões contrárias dá ao solitário a ocasião de confirmar-se nos seus devaneios um motivo para obstinar-se mais e mais."[1115] Isto possibilita não só o aprofundamento no tema das relações humanas, mas também, o exame ou a exposição dos episódios sob vários pontos de vista.

[1111] Ibid., Resposta, p. 50.
[1112] Ibid., Bilhete II, p. 49.
[1113] Ibid., Resposta, p. 50.
[1114] Ibid., Bilhete III, p. 50.
[1115] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 437.

"Amplia-se assim o espaço, mas também o tempo interior, e os sentimentos têm mais tempo para ser elaborados. E esse ponto de vista que se desloca continuamente apreende os fatos com maior realismo, talvez, do que o teria feito a técnica do narrador onisciente."[1116] Na literatura moderna, mesmo sendo dominante o gênero do romance e seus similares, o romance epistolar de Rousseau, ocupa-se, em muitos momentos, de forma realística com muitos fenômenos da vida e da convivência humana, ou seja, não só a partir das técnicas para esse gênero, mas também, a partir da imaginação criativa, pela representação de acontecimentos, dos personagens especiais e até sentimentos que não existem assim, mas poderiam existir na realidade; portanto, de acordo com critérios estéticos escolhidos e, talvez, nem sempre apropriados para um romance que seguiu o caráter epistolar. Mas, era a moda de seu tempo, conforme se perceberá no próximo capítulo.

Destarte, acrescenta Starobinski, a confiança depositada na troca de cartas "representa uma profundidade moral, uma seriedade ética", além de ser um ato que não "teme expor-se a si mesma", pois, "a carta pode opor o testemunho das *'belas almas'* à moda de um mundo composto de círculos brilhantes em que se esquece sua alma."[1117] E nas *Confissões*, Jean-Jacques faz questão de enfatizar o recurso:

> A volta da primavera tinha redobrado o meu terno delírio e, em meus transportes eróticos, tinha composto para as últimas partes de *Júlia* várias **cartas** que traem o enlevo durante o qual as escrevi. Posso citar entre outras, a do Eliseu e a do passeio no lago que, se me lembro bem, estão no fim da quarta parte. Quem ao ler aquelas duas cartas, não sentir o coração enternecer-se e mergulhar na ternura que me ditou, deve fechar o livro: não foi feito para julgar coisas do sentimento.[1118]

Tudo estava sacramentado pelas cartas, os jovens heróis se apaixonaram de verdade. Júlia e Saint-Preux isoladamente confiam na amiga de Júlia, Clara, e ela se encarrega de que os dois logo descubram que a paixão é recíproca. Não podendo resistir aos sentimentos, Júlia se entrega a Saint-Preux. Eles se amam. Porém, sem escapar a característica de que não existe romance conflituoso, Júlia sofre com a culpa do arrependimento. Ela se afasta de Saint-Preux, e se casa com um senhor esquisito e mais velho, chamado barão de Wolmar, personagem racional do romance (o escolhido do Barão d'Etange, pai de Júlia, que é uma figura discordante, e é quem acaba decidindo a estrutura do romance, o juiz absoluto desse tribunal). Paixão legítima em sua essência,

---

[1116] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 17.
[1117] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 355, passim.
[1118] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 398.

porém, criminosa, pela desordem social que ocasiona. Mas, do desafio inicial com a entrega dos jovens heróis, logo em seguida, consentimento à ordem social "correta".

Excesso de Moralismo novamente? Sem dúvida, mas num sentindo inverso, pois, se a **linguagem** moral da **convenção** social triunfa, de modo algum, os heróis deixam de se amarem, mesmo interiorizando a recusa de seus desejos e sacrificando a felicidade imediata, bem pelo contrário, há uma **conversão da linguagem**, e a paixão é intensificada, pois, sempre esperada, mas, esse é o preço de um retorno, tornando a "paixão livre" mais forte do que a "paixão convencional". Saint-Preux, com disposição melancólica, mergulha nos prazeres de Paris. Desesperado, ele decide acabar com a própria vida quando recebe uma carta de Júlia dizendo que, embora casada, Saint-Preux sempre estará em seu coração. A recusa da paixão da linguagem moralizante da convenção, nesse sentido, é a própria garantia da paixão, pois é sempre o sinal de uma possibilidade de um eterno retorno da conversão da linguagem dos sentimentos, portanto, linguagem mais verdadeira. A crítica observa que esse é o momento propício para Jean-Jacques desenvolver novamente, no **Romance** a sua famosa concepção de **Natureza**, e, o encarregado dessa árdua tarefa é o Senhor de Wolmar, homem prudente e sagaz, um *'filósofo do espírito'*, que tem conhecimento do antigo relacionamento de Júlia com seu preceptor, convida Saint-Preux, que está a um passo de um colapso nervoso, para vir morar com eles, com um "único" objetivo: "curá-los". Senhor de Wolmar não acredita em Deus (segredo que Júlia carrega até a Quinta Parte do romance), mas, se pretende de forma semelhante a Deus. "O Sr. de Wolmar, educado no rito grego, não era feito para suportar o absurdo de cultos tão ridículos. Sua razão, por demais superior ao jugo imbecil que lhe queriam impor, sacudiu-o cedo com desprezo e, rejeitando ao mesmo tempo tudo o que lhe vinha de autoridades suspeitas, forçado a ser ímpio, tornou-se ateu."[1119] E que não se estranhe em encontrar essa personagem numa obra rousseauniana, afinal, como observa Yvon Belaval por Starobinski, "não há nada aí que seja incompatível com as tendências (confessas ou implícitas) da "filosofia das luzes"[1120]; principalmente, em se tratando de Jean-Jacques, pois isso acaba funcionando como uma espécie de teste, pois o senhor de Wolmar é constantemente ameaçado e experimentado "pelas ambiguidades psicológicas" representadas de forma romanesca, por Júlia e Saint-Preux.

[1119] **Júlia**, Quinta Parte, Carta V, p. 508.
[1120] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 122.

E o senhor de Wolmar diz: "meus sucessos encorajaram-me e quis tentar vossa **cura** como obtivera a dela, pois eu vos estimava e, apesar dos preconceitos do vício, sempre reconheci que não há nenhum bem que não se obtenha das belas almas com confiança e sinceridade."[1121] É uma provocação profunda e tormentosa, mas Júlia e Saint-Preux se mantém virtuosos. Comportamento estranhíssimo de um marido, que "choca todas as máximas comuns, mas as máximas tornam-se menos gerais à medida que se lê melhor nos corações."[1122] O barão de Wolmar anuncia então que vai partir numa longa viagem e os deixa sozinhos. Júlia e Saint-Preux sofrem uma terrível tortura de tentação e frustração, mas Júlia não cede. Conforme Starobinski, "a 'falsa sabedoria' do mundo, que a paixão negara, dá lugar a uma sabedoria superior, saída da própria paixão e purificada pela disciplina 'repressiva' dificilmente consentida."[1123] Ela continua fiel, nesse sentido, parece que a **virtude** é muito mais importante do que o amor. Assim, "Penélope – Susanne Bernard – Sophia d'Houdetot – Júlia", ou seja, ***A Nova Heloísa***[1124] completamente entrelaçadas, ou, nas palavras do Starobinski, "Júlia amorosa e virtuosa é tanto uma nova Diotima quanto uma nova Heloísa (ou uma nova Laura)"[1125], ou ainda, como a prima de Júlia diz numa das cartas enviadas: "prima, fostes amante como **Heloísa**, agora és devota como ela, queira Deus que seja com maior sucesso!"[1126] Portanto, são modelos de virtuosidade, algo bastante novo para a sociedade libertina do seu tempo, principalmente, numa época em que "as uniões obedeciam a interesses e quando amor e casamento e casamento e fidelidade raramente andavam juntos"[1127], ressalta Fúlvia Moretto. Ademais, era uma forma de ocasionar o "retorno", mesmo que momentâneo, ao estado de natureza, ainda não corrompido.

Sobre isso, Deleuze observa que na *Nova Heloísa*, Rousseau constrói um método com todos os rigores e fundamentos necessários para exorcizar o perigo de

---

[1121] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XII, op. cit., p. 430.
[1122] Id.
[1123] Ibid., **O percurso do romance**, p. 359.
[1124] Na Primeira Parte do romance, é o momento que Saint-Preux reflete sobre a troca de cartas entre **Pedro Abelardo e Heloísa**, ao enviar uma carta À Júlia: "quando as cartas de Heloísa e de Abelardo caíram em vossas mãos, sabeis o que vos disse dessa leitura e da conduta do Teólogo. *Sempre lamentei Heloísa*; *possuía um coração feito para amar, mas Abelardo sempre me pareceu um miserável digno de sua sorte e com tão pouco conhecimento do amor quanto da virtude*. Após tê-lo julgado, devo imitá-lo? infeliz daquele que prega uma moral que não quer praticar!" (**Júlia**, Primeira Parte, Carta XXIV, op. cit., p. 89.). A história de Abelardo e Heloísa trata do amor entre o teólogo (Pedro Abelardo) e a sua pupila (Heloísa), talvez, por esse motivo, Rousseau queira mostrar o amor entre Júlia (a nova Heloísa) e seu preceptor Saint-Preux. Lembrando que Alexander Pope, também retoma o amor de Abelardo e Heloísa na *Epistle from Eloisa to Abelard* (1717).
[1125] Id.
[1126] **Júlia**, Quarta Parte, Carta, XIII, op. cit., 433.
[1127] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 15.

diversas situações, pois, "uma situação não nos tenta unicamente por ela mesma, mas devido a todo o peso de um passado que nela se encarna."[1128] Esse método utilizado no ***romance***, Rousseau irá denominá-lo nas *Confissões*, de ***"materialismo do sábio"***[1129], em que se pode cobrir o passado com o presente. É segundo Rousseau, a inspiração das paixões, e, que, Deleuze descreve como "a procura do passado nas situações presentes, ou seja: a repetição do passado provocando, também, nossas tentações mais violentas. É sempre no passado que amamos, e as paixões são doenças próprias à **memória**."[1130] Assim, Rousseau observa e diagnostica a doença de Saint-Preux, e para curá-lo, ou mesmo trazê-lo ou convertê-lo à virtude, o Senhor de Wolmar "emprega um **método** pelo qual ele conjura os prestígios do passado."[1131] Tudo é preparado minuciosamente, por uma alma tranquila de coração frio, leva os amantes para passear nos "bosquezinhos"; Júlia intensifica, "a esse mesmo bosquezinho onde começaram todas as infelicidades de minha vida. Ao aproximar-me desse lugar fatal senti meu coração bater horrivelmente e teria recusado entrar se a vergonha não me tivesse retido e se a lembrança de algumas palavras que foram ditas no outro dia no Eliseu não me tivessem feito temer as interpretações."[1132]

O Senhor de Wolmar, de uma forma quase inesperada, "força" Júlia e Saint-Preux a se beijar no mesmo lugar em que se beijaram no início, numa outra época; período marcado pelo fato de que Júlia ainda não era casada, esse lugar é numa **Natureza simbólica**, é num bosque onde essas personagens viram e sentiram os seus primeiros amores.

> Ao levantar-se beijou-nos e quis que nos beijássemos também, nesse lugar... nesse mesmo lugar em que outrora... (...) Esse beijo nada teve daquele que me tornara

[1128] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]"**, op. cit., p. 76.
[1129] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 371. Nas *Confissões*, Rousseau conta sobre o projeto de uma obra que seria intitulada de ***A moral sensitiva ou materialismo do sábio***. Fundamentação para os amantes sinceros da virtude. O destino desse esboço acabou sendo *a profissão de fé do vigário de Saboia* e a atitude de um *filósofo do espírito*, como o Senhor de Wolmar, homem que não acreditava nos rituais cristãos, nem na ideia de representação de Deus, porém, acreditava nos bons atos da humanidade e nos estímulos que os cristãos, mesmo iludidos pela fé resultante de suas religiões, poderiam proporcionar algo positivo e virtuoso para a moral. (Id.). É digno de atenção o fato do senhor de Wolmar dissimular que é cristão, pois oculta seu ateísmo aos olhos da comunidade, cometendo todos os atos exteriores da religião, vai ao templo, conforma-se aos usos estabelecidos, ou seja, evita qualquer escândalo quanto a sua "bela alma", pois sabe que não teria apoio do povo miúdo. "Assim, as 'aparências' estarão 'bem salvas'. A bela alma tornou-se hipócrita." (STAROBINSKI, Jean. "**A Nova Heloísa**", op. cit., p. 126.).
[1130] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]"**, op. cit., p. 76.
[1131] Id.
[1132] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XII, op. cit., p. 425.

> esse bosquezinho assustador. Felicitei-me tristemente pelo fato e soube que meu coração estava mais mudado do que ousara acreditar até então.[1133]

Conforme Rousseau, por meio do senhor de Wolmar, ao sair, apontou com a mão e mostrou o "bosquezinho" em que tudo acabara de acontecer, e disse rindo: "Júlia, não mais temais este asilo, ele acabara de ser profanado".[1134] Júlia atônita com essa ação, conta à sua prima sobre o senhor de Wolmar: "juro-te que ele possui algum dom **sobrenatural** para ler no fundo dos **corações**: que o Céu lhe conserve sempre! Com tantos motivos para desprezar-me é sem dúvida a essa **arte** que devo sua indulgência."[1135] Deleuze ainda destaca que, para Rousseau, há uma necessidade de "fazer da virtude o interesse presente de Saint-Preux"[1136], pois é preciso fazer com que ele entenda os tempos corretos de cada momento (igual havia dito no *Emílio*), mas, principalmente, os sentimentos de cada instante.

> Não é por Júlia de Wolmar que está apaixonado, é por Júlia d'Etange; não me odeia por ser o possuidor da pessoa que ama, mas por ser o que lhe roubou aquela que amou. A mulher de um outro não é sua amante, a mãe de dois filhos não é mais sua antiga aluna. É verdade que se parece muito com ela e que dela lhe traz frequentemente a lembrança. Ele a ama no tempo passado, **eis o verdadeiro fundo do enigma. Retirai-lhe a memória, não terá mais amor**.[1137]

Dessa forma, antecedendo a justificação dada no seu *Emílio*, Rousseau demonstra que é, de fato, na relação com as ***coisas***, ou seja, a ***linguagem das coisas*** mencionada no ***Emílio*** e referendada no ***Robinson Crusoé***, também, com os lugares, como nesse exemplo do bosque (na Natureza exterior), que segundo Deleuze, conheceremos, "a fuga do tempo e que saberemos, enfim, querer no futuro, em lugar de nos apaixonarmos no passado."[1138] Segundo Jean-Jacques, *'isto não é uma vã sutileza'*, mas, *'uma observação bastante sólida'*, pois, as transformações ocorridas na passagem do tempo sempre ocasionava a lembrança do que foi e não mais do que é. "O erro que o engana e o perturba é o de confundir as épocas e o de censurar-se, muitas vezes, como

[1133] Ibid., p. 430.
[1134] Id.
[1135] Id.
[1136] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]"**, op. cit., p. 76.
[1137] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XIV, op. cit., p. 440-441.
[1138] DELEUZE, Gilles. **"Jean-Jacques Rousseau – Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge [1962]"**, op. cit., p. 76.

sendo um sentimento atual o que é apenas o efeito de uma recordação por demais terna."[1139]

Experiência vivenciada por Rousseau, também, nas *Confissões*, pois, ao narrar o auge de sua paixão pela senhora d'Houdetot, quando a mesma partiu, e o deixou *'sentindo a sua infelicidade'*; o autor, então, escolheu a **natureza externa**, *'um jardim sob um lindo luar'* para arrancar algumas confissões, e, principalmente, para revelar seu mal a quem tinha ocasionado o seu amor; pois, seu coração, *'transparente como cristal'* não podia esconder por muito tempo *'um sentimento um pouco mais ardente que ali se refugiasse'*, expressando-se na mistura de um intenso sensualismo do *mundo exterior* com seu *mundo interior*:

> No fundo desse **jardim** havia um lindo corte por onde fomos até descobrir um encantador **bosquezinho** com uma cascata cuja ideia eu lhe dera e que ela mandara executar. Imortais **recordações de inocência** e prazer! Foi naquele bosquezinho que sentado com ela numa elevação coberta de relva, debaixo duma acácia toda coberta de flores, encontrei, para traduzir as emoções de meu coração, **uma linguagem verdadeiramente digna** delas. Foi esta a primeira e única vez em minha vida; mas foi sublime, se assim se pode chamar a tudo o que o amor mais terno e mais ardente pode ter de amável e sedutor num coração de homem.[1140]

Essa experiência da **natureza exterior**, na *Nova Heloísa* e nas *Confissões*, além de servir como **recurso à memória dos sentimentos**, constituindo-se uma "reserva de lembranças"[1141], também, serve de recurso à sua crítica à sociedade corrompida, fundada na desigualdade, como demonstrada no *Segundo Discurso*, e nos relatos de viagem de Saint-Preux, por isso, essas obras servem também de espelho da sociedade do século XVIII, afinal, uma ficção não deixa de ser também a história secreta das sociedades, além de ser uma oportunidade de inseri-las "no âmago do pensamento rousseauniano, segundo o qual o homem é intrinsecamente bom e a sociedade é corrompida."[1142] É um **recurso**, porque voltar à mesma, claro, será sempre de uma forma **metafórica** e **figurativa**, tendo como intuito interrogá-la para conhecer a verdadeira influência sobre a alma humana, ou seja, mais que uma simples **divagação pitoresca**, é uma oposição da "natureza à sociedade", "amor à inocência", "arte à natureza", "solidão à comunidade". Tendo a intenção de fazer com que se perceba a grande distância do nosso estado original em sua manifestação **passional**. Starobinski

---

[1139] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XIV, op. cit., p. 441.
[1140] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 404.
[1141] LECERCLE, J.-L. ***Rousseau et l'art du Roman***, op. cit., p. 217.
[1142] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 14.

denomina de "reflexos da Unidade", pois o valor simbólico desses lugares que Rousseau proporciona, como as paisagens do Valais, os Bosques, o Chalé, o Eliseu de Júlia, as festas das Vindimas, remetem ao mito da plenitude, pois estão demasiadamente repletos do poder de sedução por um reminiscência da "transparência paradisíaca". Continua Starobinski, "Rousseau projetou nas paisagens da Suíça romanda uma prefiguração do céu, uma lembrança da origem", enxertando nos lugares atravessados "uma significação escatológica".[1143]

♣ ♣ ♣

Destarte, Rousseau aproveita para apresentar sua ***Estética*** em alguns momentos do romance, momentos misteriosos, como a **fabricação dos vinhos** e a **composição do *Eliseu*** de Júlia. A partir de algumas premissas, por meio de Milorde Eduardo, inicia sua explicação; este alertara Saint-Preux do "sono da razão"; pois percebe que durante muito tempo seu **coração** "vos enganou quanto a vossas luzes". E adverte-o:

> Quisestes filosofar antes de ser capaz de fazê-lo, confundiste o **sentimento** com a **razão** e, satisfeito em avaliar as coisas pela **impressão** que vos deram, sempre ignorastes seu **verdadeiro** preço. Um **coração** íntegro é, confesso-o, o porta-voz da **verdade**, aquele que nada sentiu nada sabe aprender, apenas flutua de erro em erro, apenas adquire um vão saber e estéreis conhecimentos porque a verdadeira **relação das coisas com o homem**, que é sua principal ciência, permanece sempre escondida para ele.[1144]

Toda essa explicação da personagem, também está contida no *Emílio*, pois é preciso estudar *as relações que as coisas têm entre si*, para dessa forma, observar *as relações das coisas conosco*. Daí a lição: "é pouca coisa conhecer as **paixões humanas** se não soubermos apreciar seus objetos e este segundo só pode ser feito na calma da meditação."[1145] Por isso, Júlia sempre teve como regra, seu *coração*. "Criou para si mesma, regras das quais não se afasta. Sabe conceder ou recusar o que lhe pedem, sem que haja fraqueza em sua bondade nem capricho em sua recusa."[1146] Rousseau acaba enveredado pela questão do **gênio**, e ratifica que até para criticar algo, é preciso antes conhecer, da mesma forma que "para conseguir seu próprio talento é preciso conhecê-

[1143] STAROBINSKI, Jean. **O percurso do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 360, passim.
[1144] **Júlia**, Quinta Parte, Carta I, op. cit., p. 454.
[1145] Id.
[1146] Ibid., Carta II, p. 462-463.

lo"[1147]; mas, nem sempre a própria propensão anuncia a disposição; então, constata que nisso há bastante dificuldades para saber distinguir os talentos, "nada é mais incerto do que os sinais das inclinações", pois, há sempre "o espírito da imitação", que frequentemente nos acompanha. Assim, os talentos "dependerão antes de um encontro fortuito do que de uma propensão definitiva."[1148] E faz a indicação:

> O **verdadeiro talento**, o **verdadeiro gênio** tem uma certa **simplicidade** que o torna menos inquieto, menos irrequieto, menos pronto a mostrar-se do que um aparente e falso talento que tomamos por verdadeiro e que é apenas uma vã vontade de brilhar, sem meios para consegui-lo.[1149]

Ademais, não é suficiente sentir o próprio **gênio**, é preciso, na mesma intensidade, querer se entregar a ele. Porém, surge daí, questionamentos instigantes: "temos talentos apenas para nos elevarmos, ninguém os tem para descer; pensais que isso responda a uma ordem da natureza?"[1150] O próprio filósofo se insere no contexto, e, elabora questões que poderiam ser enviadas a ele diante de suas suposições do *Primeiro Discurso* e da *Carta à d'Alembert*, como esta: "Não me dissestes cem vezes vós mesmo que tantas instituições em favor das **artes** apenas as prejudicariam?"[1151] Certamente, diria Rousseau. "Sim", diz a personagem de Milorde Eduardo ao fazer a seguinte constatação; "mas é preciso guiar-se por regras mais seguras e renunciar aos valores dos talentos quando o mais vil de todos é o único que leva à fortuna."[1152] Para bem se observar essa equação, basta prestar atenção aos povos bons e simples, "não precisa de tantos talentos, mantêm-se melhor somente com sua **simplicidade** do que os outros com toda a sua habilidade. Mas, à medida que se **corrompem**, seus talentos se desenvolvem como para servir de suplemento às **virtudes** que perdem e para forçar os próprios maus a serem úteis mesmo sem querê-lo."[1153] Dessa forma, percebe-se que a **simplicidade** que o filósofo tanto reivindica representa um ***ideal estético***, pois será essa sua postura na sua criação artística do romance, da mesma forma que surge nas **fabricações** artísticas que começa a apresentar.

Percebe-se que Jean-Jacques, nessa parte da *Nova Heloísa*, está dando um encaminhamento com todos os argumentos necessários para anunciar aquilo que está

[1147] Ibid., 465.
[1148] Id.
[1149] Id.
[1150] Ibid., p. 466.
[1151] Id.
[1152] Id.
[1153] Id.

por vir, mais um mistério que começa a ser instalado. A partir de uma "sala particular", canto especial da casa, **iluminada** por dois lados, sendo que um dá para o jardim e o outro para uma "grande encosta de **vinhedos** que começa a oferecer aos olhos as riquezas que se colherão em dois meses."[1154]

Finalmente, o anúncio é desvendado: é uma obra de arte, melhor dizendo, é a ***Sala de Apolo***[1155]. "Esta peça é pequena, mas **ornada** por tudo o que pode torná-la agradável e alegre." Nesse lugar, Júlia oferece seus *festins*, porém, com suas ***regras do coração***, estabelece que estranhos não sejam admitidos, pois, "é o asilo inviolável da confiança, da amizade, da liberdade", além de ser uma "espécie de iniciação à intimidade e nela somente se reúnem, sempre, pessoas que gostariam de nunca se separarem."[1156]

Na ***Sala de Apolo*** foi que Saint-Preux foi convidado a não ter mais reservas no fundo de seu coração, "e foi então que, por solicitação de Júlia", retomou um costume, que diz ter abandonado há muitos anos, "de **beber** com seus hospedeiros **vinho puro** ao final das refeições." Ora, se a sala é de Apolo, o convite a Dioniso estava formado e sua entrada havia sido permitida, pois nisso havia um "sentido escondido", era a "arte de temperar os prazeres".

A obra ganha uma embriaguez formidável, pois, se inicialmente era Apolo que conduzia o *asilo*, agora o *festim* era embalado por Dioniso, com uma dubiedade de palavras e sentidos metafóricos para aquilo que Saint-Preux conseguia enxergar por não perceber a "**simplicidade**" das "guirlandas" de sua Júlia, característica que só os que possuem talento e gênio verdadeiro são capazes de transmitir.

Essa "guirlanda" é a vestimenta de Júlia, pois, Saint-Preux observara "que ela se arruma com maior cuidado do que o fazia outrora", além de sentir que "o **encantamento** era forte demais para parecer-lhe natural."[1157] Mas, qual a causa desse novo cuidado? Foi quando descobriu que se tratava de "uma certa modéstia que fala ao coração através dos olhos, que somente inspira respeito e que **beleza** torna mais importante."[1158] Era a inspiração do lugar, e da sensação de provar da pureza do **gosto**; isto, sem dúvida, teria dado o **talento** à Júlia, de "transformar, algumas vezes, nossos

[1154] Ibid., 471.
[1155] Nesse momento, Rousseau evoca a luminosidade **Apolo**, *Deus das formas*, pois, enquanto deus da Luz, da Beleza, das Artes e da Razão, desempenha o papel de fonte da iluminação, dissipador da ignorância, mais que isso, do erro. Instaurador da Harmonia. (BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico – etimológico da mitologia grega**. Vol. I: de A – I. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1991. p. 87-94.).
[1156] **Júlia**, Quinta Parte, Carta II, op. cit., p. 471.
[1157] **Júlia**, Quinta Parte, Carta I, op. cit., p. 472.
[1158] Id.

sentimentos e nossas ideias, por um traje diferente, por um toucado de outra forma, por um vestido de outra cor e de exercer sobre os corações ***o império do gosto***, fazendo alguma coisa partindo do nada."[1159]

Daí consiste o verdadeiro gênio, "esse gosto pelo preparo", melhor dizendo, nisso consiste a "magnificência", e "se for verdade que ela consiste menos na riqueza de certas coisas do que numa bela ordem do conjunto, que indica a harmonia das partes e a unidade de intenção do organizador."[1160] Assim, consultando apenas a impressão mais natural, precisa-se menos de moderação do que de **gosto**, pois o gosto, parece não se relacionar "nem com a ordem nem com a felicidade", seu objetivo visa impressionar o espírito do **espectador**. E é com a ideia de gosto, que retoma a sua ideia central de arte, com o seguinte questionamento: "O gosto não parece cem vezes melhor nas coisas simples do que nas que são ofuscadas pela riqueza?"[1161] E mais na frente diz: que importa a eficácia de "cada coisa", da sua concordância com o resto, pois "o gosto prefere criar, ser único a dar valor às coisas", não segue a lei da moda; " o que o bom gosto aprova uma vez é sempre bem; se raramente está na **moda**, em compensação nunca é ridículo e, em sua modesta **simplicidade**, extrai da conveniência das coisas regras inalteráveis e seguras que permanecem quando as modas não mais existem."[1162]

É dessa forma que Júlia começa a explicar o **princípio de suficiência** que há em Clarens, que não está em acordo com a moda, e, "como tudo que vem de longe está sujeito a ser desfigurado ou falsificado, limitamo-nos, tanto por delicadeza quanto por moderação à escolha do que há de melhor perto de nós e cuja qualidade não é suspeita"[1163]; é uma condição em pleno acordo com a própria natureza (em plena coerência com o pensamento de Rousseau), onde tudo é feito lá, na "voluptuosidade temperante" oferecida na ***Sala de Apolo***, com ar de festa **dionisíaca**, porém, com deleites de pequena sensualidade, aguçados pelo *Império do Gosto*, ao "servir uma garrafa de **vinho** mais delicado, mais velho do que o comum."[1164]

Júlia proporciona todo esse deleite, com o exemplo da "**arte**", ou melhor, do "**segredo de fabricação**", dos "**mistérios**" em que se transforma a uva local em um **vinho** que ocasiona a ilusão da bebida de vários lugares. Explicação da mais ***pura mimesis*** **rousseauniana**, e é Saint-Preux quem expõe:

[1159] Id.
[1160] Ibid., p. 472-473.
[1161] Ibid., p. 473.
[1162] Ibid., p. 476.
[1163] Id..
[1164] Ibid., p. 478.

> Fui a princípio enganado pelos nomes pomposos que se davam a esses **vinhos** que, de fato, acho excelentes, bebendo-os como se proviessem dos lugares de que traziam os nomes, ralhei com Júlia por causa de uma infração tão manifesta às suas máximas; mas ela lembrou-me, rindo, uma passagem de Plutarco em que Flamínio compara as tropas asiáticas de Antíoco, com mil nomes bárbaros, aos diferentes temperos com os quais um amigo lhe dissimulara a mesma carne. Acontece o mesmo, disse ela, com estes vinhos estrangeiros que me censurais. O ***rancio***, o ***xerez***, o ***málaga***, o ***chassaigne***, o ***siracusa*** que bebeis com tanto prazer são, na realidade, apenas vinhos de Lavaux diferentemente preparados e podeis ver daqui o vinhedo que produz todas essas bebidas longínquas. Se são inferiores em qualidade aos vinhos famosos de que trazem os nomes, não possuem seus inconvenientes e, como temos certeza do que os compõe, podemos pelo menos bebê-los sem riscos[1165]

Todos esses vinhos citados são fabricados com a qualidade das uvas colhidas em cada região de origem. E, Júlia afirma ter razões para acreditar que esses vinhos são apreciados *'tanto quanto os vinhos mais raros'*, pois, além do prazer de prepará-los, sempre serão refinados. Júlia, "*superintendente* dessa ação", fornece uma explicação para essa criação de maneira formidável, é uma verdadeira conversão, pois, "é preciso, para isso, forçar um pouco a natureza, violentá-la com a ajuda de uma *'parcimoniosa habilidade'*"; é evidente que se trata de uma **mentira**, de uma **convenção**, mas, uma pequena mentira, pois, tem **efeitos criativos**, portanto, **artísticos**, além de suprir, tudo que seja necessário no próprio lugar e não no exterior. Starobinski esclarece, "assim, a arte supre os limites inevitáveis da natureza"[1166], o **vinho** fica perfeito, não parece que é ***mimesis***; daí a possibilidade de Clarens poder se dispersar de todo o mundo.

Dessa mesma forma, funciona com a ***Estética* rousseauniana *do Eliseu***[1167], ou, a feitura do "**mistério do bosque"**. Precisamente, Saint-Preux se reporta a esse lugar na Quarta Parte do romance, dizendo que observou *'um local retirado'*, que parece ser *'agradável e útil'*, mas, constitui uma mancha; é onde Júlia "faz o seu passeio favorito e que chama seu Eliseu." E continua: "havia vários dias que ouvia falar desse

[1165] Id.
[1166] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 120, passim.
[1167] Sobre isso, Bernard Guyon ressalta que, esse tema aparentemente menor, representa a grandeza, senão a unidade e coerência do pensamento de Rousseau, com todo o seu rigor filosófico. "Sobretudo, nós o vemos, sobre um tema aparentemente 'frívolo', se 'engajar' a fundo, como sempre! Tudo é posto em questão pelo filósofo: o ser e o parecer, a natureza e a arte, a riqueza e a simplicidade, o barulho do mundo e a solidão, a vaidade dos proprietários, aquela do artista, e a contrariedade do espectador." (GUYON, Bernard. ***Notes et variantes***. In: ***Jean-Jacques Rousseau***. *Oeuvres completes*, t. II. Paris: Galimard, 1964. p. 1609.).

Eliseu como uma espécie de **mistério**."[1168] Saint-Preux descreve esse misterioso lugar, de forma precisa:

> Esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma **escondido** pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave. Mal entrei, por estar a porta escondida por amieiros e aveleiras que somente deixam duas estreitas passagens de ambos os lados, ao voltar-me não vi mais por onde entrara e, não percebendo nenhuma porta encontrei-me lá como se tivesse caído das nuvens"[1169]

Ao mesmo tempo em que Saint-Preux tem uma agradável *'sensação de frescor'*, percebe *'obscuras sombras'*. Esse lugar foi elaborado e pensado pela heroína, como um espaço fechado, *'um hortus clausus'*, *'um lócus amoenus'*. Mas, mesmo contendo tudo que Saint-Preux descreve de forma detalhada, levando-o à **imaginação** quanto aos seus sentidos, julgando ser, inclusive, "o lugar mais selvagem", um "deserto", é um "jardim artificial", ou, um "deserto artificial", conforme Starobinski, "uma **obra de arte** que dá a ***ilusão*** da natureza selvagem", surpreendendo até a ingenuidade de Saint-Preux que ao permanecer imóvel durante esse espetáculo, exclama: "Ó Tinia, ó Juan Fernandes! [ilhas desertas do mar do Sul] Júlia o limite do mundo está ao vosso alcance! (...) Este lugar é encantador, é verdade, mas agreste e abandonado, nele não vejo trabalho humano."[1170] Porém, a própria Júlia ri da ingenuidade de Saint-Preux: "muitas pessoas também pensam como vós, disse ela com um sorriso, mas vinte passos os levam de volta bem depressa a Clarens."[1171] Starobinski adverte: mas, exatamente o contrário é a verdade, pois, "o trabalho humano foi tão perfeito que se tornou invisível. Não há nada nesse santuário da natureza que não tenha sido desejado e disposto por Júlia"[1172], pois, ela assume que direcionou todos os passos, mesmo quando a natureza fazia tudo: *'sou sua superintendente'*, diz Júlia, não há absolutamente nada que ela não "tenha organizado"; assim, tem-se uma obra da natureza, mas também, obra de arte de Júlia, pois, esta obra se constitui simultaneamente a partir de uma concepção estética e moral. O grande brilho dessa informação parece não vir então da natureza, mas do primor do homem, que teve o cuidado em não deixar nenhum rastro de suas mãos e oferecer a grande ilusão da

[1168] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XI, op. cit. p. 409, passim.
[1169] Ibid., p. 409-410, passim.
[1170] Ibid., p. 410, passim.
[1171] Id.
[1172] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 120.

natureza, com a sua perfeição. "Em parte alguma o menor traço de cultivo. Tudo é verdejante, fresco, vigoroso e a mão do jardineiro não aparece: nada desmente a ideia de uma ilha deserta que me veio à mente ao entrar e não percebo nenhum passo humano"[1173], pois, tudo foi apagado, esclarece senhor de Wolmar. Até as irregularidades encontradas são provindas da simulação, "são feitas com arte"; logo, não se pode julgar a arte pelos seus efeitos, esse é o grande engano da procedência, pois, é necessário o mínimo de ilusão.

Saint-Preux não conseguia compreender esse **enigma** que Júlia prontamente decifrava, solicitando ao seu amante que retornasse desse encantamento e voltasse do fim do mundo. Tirava-o de seu *devaneio*, à medida que revelava: "tudo o que vedes é apenas natureza vegetal e inanimada."[1174] Mas, Saint-Preux confessa que "tinha mais vontade de ver as coisas do que examinar suas impressões e gostava de entregar-se a essa encantadora contemplação sem ter o trabalho de pensar."[1175]

O "encantador asilo" só possuía quatro chaves, uma inclusive cedida por uma "extrema circunspecção", que Júlia logo tratou de oferecer ao amante. Essa talentosa heroína, ao perguntar a Saint-Preux se ele ainda estava no fim do mundo. Este responde: "não, eis-me completamente fora dele e, de fato, transportastes-me ao Eliseu."[1176] De fato, o Eliseu não era desse mundo, pois, Júlia explica de forma bastante comovida que, os "dias vividos dessa maneira parecem felicidade de outra vida", e não sem razão, é que deu "a este lugar o nome de Eliseu."[1177] Momento este, ou *Estado*, que não há como se deixar de remetê-lo ao *Segundo Discurso*, pois, da mesma forma, os homens viviam felizes em contato imediato com a natureza, antes da civilização corrompida.

O "jardim ou deserto artificial" tem a finalidade de oferecer à civilização, à "família civilizada", uma suposta imagem da natureza como era antes das transformações da sociedade. É a suficiência de Clarens reproduzindo "a perfeita imagem da origem", mais uma **mimesis perfeita**; porém, não é mais a natureza em que viviam os primitivos, tocados de forma imediata pela simples sensação. A natureza "redescoberta" é de outra fonte: "o Eliseu é uma natureza **reconstruída** por seres

[1173] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XI, op. cit., p. 416.
[1174] Ibid., p. 413.
[1175] Id.
[1176] Ibid., p. 415-416.
[1177] Ibid., p. 422.

racionais que passaram da existência sensível à existência moral."[1178] Starobinski lembra Schiller[1179], para quem *A Nova Heloísa* seria *'puro clima do idílio'*, sem mais ofertar uma natureza ingênua, '*mas um simulacro de natureza suscitado pela nostalgia sentimental da natureza perdida*'[1180], que é a proposta da arte rousseauniana, levando seus personagens, seus leitores, a se interrogarem sobre o quanto custa ser virtuoso e de como estamos degenerados e corrompidos. Até a natureza não é mais obtida de forma natural, mas também, como produto do homem[1181]. Ora, isso nos remete a Primeira Parte desse trabalho, quando se assinalou a importante observação de Kant quanto aos fins questionadores de Rousseau ao propor o retorno à natureza, mas também, à observação do Starobinski na percepção kantiana da *Nova Heloísa*: *'a arte consumada se torna novamente natureza'*, desse modo, "apenas na arte *consumada* o trabalho se apaga e o *objeto obtido é uma nova natureza*. A obra é mediata, mas a mediação se esvaece e o gozo é novamente imediato (ou provoca a ilusão de ser imediato)."[1182] Isto não é, pela segunda vez, a estética do ***Pigmalião***, a estética do "escultor-autor" Jean-Jacques? A natureza aqui, sendo o "jardim artificial" ou "vinho" não pode permanecer de forma artificial, ou seja, não pode permanecer "obra de arte**", não pode simplesmente parecer que é**, mas é preciso que obtenha uma existência natural, sem deixar traços e rastros do escultor, do autor, do fazedor, como se nunca tivesse acontecido algo de artificial, "**Ser perfeita**", do contrário, já não é mais arte. É a solicitação da **verossimilhança** dentro do romance rousseauniano, onde a arte precisa

[1178] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 121, passim.

[1179] **Schiller**, ao tratar dos poetas modernos no gênero **elegíaco**, menciona o genebrino, pois, segundo o autor, "tanto como filósofo como poeta, Rousseau não tem outra tendência senão a de buscar a natureza ou a de vingá-la da arte. Conforme seu sentimento se detenha numa ou noutra, encontramo-lo ora comovido elegiacamente, ora entusiasmado pela sátira juvenaliana, ora, como em sua ***Julia*, enlevado no campo idílico**." (SCHILLER, Friedrich Von. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 71.). A sátira juvenalina a que Schiller se refere é atribuída ao poeta Juvenal, do fim do primeiro século e, provavelmente, começo do segundo, cujas sátiras são plenas de energia e de indignação contra os vícios da Roma imperial, caracteriza-se por um exagero surpreendente. Rousseau toma a máxima *'Vitam impedere vero'* (*'Consagrar a vida à verdade'*) de Juvenal, como referência em grande parte dos seus textos. Ressalta-se apenas que Schiller muitas vezes oscila entre duas ideias contraditórias sobre o **idílio**, pois, se por um lado descreve-o como uma "classe do gênero elegíaco", logo em seguida, o idílio aparece como uma "terceira espécie da poesia sentimental", ao lado da sátira e da elegia. (Id.).

[1180] Id.

[1181] Basta observar a premonição rousseauniana sobre os jardins artificiais: "Estou persuadido de que está perto o momento em que não mais se desejará, nos jardins, o que se encontra no campo; não se suportarão mais nem plantas, nem arbustos, somente desejar-se-ão flores e figuras de porcelana, gradeamentos, areia de todas as cores e belos vasos cheios de nada." (**Júlia**, Quarta Parte, Carta XI, **"Comentários do Editor na nota de rodapé"**, op. cit., p. 417.).

[1182] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 121.

ficar escondida, não precisa vir à tona, conforme essa sábia explicação do senhor de Wolmar:

> As flores são feitas para distrair nossos olhares, de passagem, e não para serem tão curiosamente analisadas. Vede brilhar sua Rainha em toda parte neste pomar. Ela perfuma o ar, ela encanta os olhos e quase não custa nem cuidados nem cultivo. É por isso que os floristas a desprezam; a natureza a fez tão bela que eles não lhe poderiam acrescentar **belezas de convenção** e, não podendo fatigar-se em cultivá-la, nada encontram nela que os deleite. O erro das pretensas pessoas de gosto é o de querer arte por toda a parte e o de nunca estar contentes enquanto a arte não se mostrar, enquanto o verdadeiro gosto consiste em escondê-la, sobretudo quando se trata das obras da natureza.[1183]

Aí está a grande reconciliação ou acordo da **natureza** com a **cultura** na **estética rousseauniana**, muito parecida com a forma que o *'romancista Rousseau'* opera na própria obra, entre a realidade e a ficção; talvez difícil de ser percebida, daí o seguimento "da indicação" e "do conselho" do próprio filósofo, de que leiam sua obra no todo. Evidentemente que se deve questionar essas afirmações, afinal, não é tão simples seguir alguns passos de um autor que confessa o surgimento de suas obras por meio de sonhos, e que assegura que o seu romance se deu a partir de um sonho, pois sonhos não são sistemas, bem lembrado, mas *poéticas*.

♣ ♣ ♣

No entanto, Saint-Preux censura algo no Eliseu. De forma séria, olhando fixamente para Júlia, acrescenta algo que parece grave: "é de ser um divertimento supérfluo"; o amante não entende, à primeira vista, o motivo de se criar um novo passeio, se do outro lado da casa há outros bosquezinhos encantadores e desprezados. Diante dessa especulação, Júlia completamente embaraçada, percebe que seu mistério pode vir à tona. Mas, o senhor de Wolmar intercede de forma brusca, "se tivésseis bem pensado em vossa pergunta, antes de fazê-la (...) ela seria deslocada." E enfatiza que, desde o casamento, Júlia nunca mais "pôs os pés nos **bosquezinhos** de que falais. Conheço a razão, embora ela sempre me tenha calado. Vós, que não ignorais, aprendei a respeitar os lugares em que vos encontrais, eles são plantados pelas mãos da virtude."[1184]

[1183] **Júlia**, Quarta Parte, Carta XI, op. cit., p. 418-419.
[1184] Ibid., p. 421.

Ora, o "Recurso poético do Bosque" (ou da natureza), além de ser um Recurso estético e moral, bastante significativo, porém, não se pode deixar de assinalar, que é um "sacrifício virtuoso", às vezes traumático (com suas inflexões masoquistas), pois, trazer à tona a essência das **coisas** mesmas, pode ser algo cruel, tanto para a sociedade hipócrita que não percebe mais as grades e os ornamentos da polidez da civilização quanto para os corações esquecidos, que não perceberam as mudanças do tempo, com o arrebatamento dos corações, ditando suas revoluções, suas revelações. Saint-Preux pensava ainda na Quarta Parte: *'pode-se substituir o tempo...'*[1185] E antes, na carta XIV, da Primeira Parte da *Nova Heloísa*, Saint-Preux escreve à Júlia o que percebeu ao vê-la entrar na **natureza**: "não sem uma emoção secreta vossos sinais de convivência, vossos sorrisos mútuos e o colorido de tuas faces tomar um novo brilho"[1186]; e mais na frente, de forma receosa, diz: "oh, Júlia! Seja qual for o destino que me anuncia um arrebatamento que não mais domino, seja lá qual for o tratamento que teu rigor me destine, não posso mais viver no estado em que me encontro e sinto que preciso enfim expirar a teus pés... ou em teus braços."[1187] E na carta XIII, Júlia narra o *pathos* do bosquezinho, como um recurso à memória:

> Entre os bosquezinhos naturais, formados por este lugar encantador, há um mais encantador do que os outros, no qual me deleito mais e onde, por essa razão, destino uma pequena surpresa a meu amigo. Não se dirá que terá ele sempre deferência e que eu nunca terei generosidade. É lá que desejo fazer-lhe sentir, apesar dos preconceitos comuns, como o que o coração dá vale mais do que aquilo que a importunidade arranca. Além disso, por medo de que vossa viva imaginação não se anime demais, devo prevenir-vos de que não iremos juntos ao bosquezinho sem a *inseparável prima*.[1188]

O mistério do bosquezinho é desvendado a partir do efeito de um beijo, que Saint-Preux sentiu o medo extinguindo o prazer e a possível felicidade surgindo apenas como um relâmpago:

> Que fizeste, ah! que fizeste minha Júlia? Querias recompensar-me e me perdeste. Estou embriagado ou, antes, louco. Meus sentidos estão alterados, todas as minhas faculdades estão perturbadas por esse beijo mortal. Querias aliviar meus males? Cruel, tu os agravas. Foi veneno que colhi em teus lábios; ele fermenta, inflama meu sangue, ele me mata e tua piedade faz-me morrer. Oh! Lembrança imortal desse instante de ilusão, de delírio e de encantamento, jamais, jamais te apagarás de

[1185] Ibid., p. 410.
[1186] **Júlia**, Primeira Parte, Carta XIV, op. cit., p. 71. Primeira carta acompanhada de uma gravura, pois é a primeira vez que a **natureza exterior** tem uma presença fundamental e marcante nesse romance, conforme reprodução na próxima página.
[1187] Ibid., p. 72.
[1188] Ibid., p. 70.

> minha alma e, enquanto este coração agitado me fornecer sentimentos e suspiros, serás o suplício e a felicidade de minha vida![1189]

Saint-Preux constata a proposta de Júlia, "**bárbara**", e confessa que tal sacrifício custou ao seu coração, pois, foi proporcionado pelo afastamento do artifício da paixão, mas, reparado pelo lirismo do afeto e estimulado pela percepção do **mundo exterior**, a **natureza**:

> Ah! Não tínheis necessidade da prova do **bosquezinho** para me tornar sensível! É um requinte de **crueldade** perdido para vossa alma impiedosa e posso pelo menos desafiar-vos a tornar-me mais infeliz.[1190]

Ao expor todas essas características *afetivas da natureza*, não há como deixar de perceber Rousseau "romântico", ou, um filósofo em plena "criatividade romântica", principalmente, quando se observa sua *intensidade poética* com a sua forma oratória de descrição no romance. Conforme Lecercle:

> Assim Rousseau descreve como poeta. Numa forma oratória emprestada da tradição, ele introduz uma realidade sentimental nova. Ele anima as coisas sobre as quais projeta seu eu. Tudo vive: *'Florestas de negros abetos, à direita, nos davam tristemente sua sombra'*. O advérbio reúne o espetáculo e o espectador num sentimento que pertence a ambos. Assim se misturam o objetivo e o subjetivo. Assim se exprime a unidade profunda e misteriosa do indivíduo do qual o poeta traduz as vibrações. Aí está a grande novidade; num século de análise em que o ser humano corre o risco de se reduzir a uma poeira de sensações, Rousseau encontra a vida.[1191]

♣ ♣ ♣

Contudo, tempos depois, tragicamente, Júlia sofre um acidente fatal. É o anúncio da **morte**, que não é somente a representação de uma "catástrofe enternecedora", é muito mais do que isso, pois, a morte funciona como "a única distensão possível: Júlia morrerá feliz, liberta da necessidade de agir, descobrindo na alegria que, doravante, já não tem de realizar o esforço que a lei do dever lhe impunha"[1192], apesar do remorso que carregará pela paixão deixada: "prevejo vossa dor, sinto-a: ficais e sois digno de pena! Sei-o perfeitamente, e o sentimento de vossa aflição é o maior pesar que levo comigo"[1193]; mas, o fim do romance não é a estabilidade de uma felicidade idílica de Clarens, como Rousseau chega a anunciar na carta que

[1189] Ibid., p. 70-71.
[1190] Ibid., p. 73.
[1191] LECERCLE, J.-L. ***Rousseau et l'art du roman***, op. cit., p. 221.
[1192] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 101
[1193] **Júlia**, Sexta Parte, Carta XII, op. cit., p. 634-635.

antecede e que seria a penúltima, também na Quinta Parte do romance, considerada pela crítica como a primeira conclusão da *Nova Heloísa*, ou seja, não é no equilíbrio humano dessa comunidade insular do "jardim fechado" que é Clarens. Mas talvez, seja no equilíbrio do **paradoxo**, que só a **morte** é capaz de oferecer, pois, Júlia também é levada a **contradições**.[1194] Isto até surpreende, pelo fato de Rousseau ter um desejo constante de insularidade, um sonho constante de terminar seus dias numa ilha, como narra em seu conjunto autobiográfico. A perspectiva da morte de Júlia, certamente tem uma conclusão trágica que conduz ao "amor-paixão" da Primeira Parte do romance, onde é dito por diversas vezes que a paixão é destrutiva e, na mesma intensidade com que Saint-Preux pensa em suicidar-se; Rousseau até pensa na possibilidade de que Júlia e Saint-Preux venham a sofrer um fim trágico equilibrado e "belo", no passeio noturno que resolvem fazer pelo lago, onde o barco viraria por uma borrasca e deixaria os **apaixonados** à **deriva**, dando um fim doce ao amor impossível, encontrando a realização na morte simultânea, mas, em plena "criatividade romântica" de uma narrativa esboçada no paradoxo da beleza da morte:

> Enquanto nos divertíamos agradavelmente percorrendo assim com os olhos as margens vizinhas, um forte vento, que nos impelia obliquamente para a margem oposta, elevou-se, refrescou consideravelmente e, quando pensamos em virar de bordo, a resistência foi tão forte que nosso frágil barco não mais conseguiu vencê-la. Em breve, as ondas se tornaram terríveis, foi preciso voltar para a margem da Saboia e procurar alcançar a terra na vila Meillerie que estava defronte de nós e que é quase o único lugar desse litoral em que a praia oferece um acesso fácil. Mas **o vento tendo mudado**, fazia-se mais forte, tornava inúteis os esforços de nossos barqueiros e nos fazia **derivar** para baixo, ao longo de uma fila de rochedos escarpados, onde não se encontra mais asilo. (...) Pensava ver a qualquer momento

[1194] Não é somente Rousseau que é levado a ser homem de **paradoxos**. Há um momento da última parte do romance em que Júlia se auto-analisa para Saint-Preux se descrevendo uma mulher de paradoxos: "Por toda parte vejo somente motivos de satisfação e não estou satisfeita. Um langor secreto insinua-se no fundo de meu coração; sinto-o vazio e túmido como dizíeis outrora do vosso; a afeição que tenho por tudo o que me é caro não basta para ocupá-lo, resta-lhe uma força inútil com a qual não sabe o que fazer. Esse sofrimento é curioso, concordo, mas não é menos real. Meu amigo, sou por demais feliz, a felicidade me entedia." (Ibid., Carta VIII, p. 596.); logo em seguida, Rousseau ressalta por nota de pé de página: "Como, Júlia! **Contradições também**! Ah! temo muito, encantadora devota, que também não estejais muito de acordo convosco mesma! De resto, confesso que esta carta me parece **o canto do cisne**." (id.). A expressão o "canto do cisne" é utilizada para classificar os últimos grandes momentos de alguém. Isto porque durante muito tempo acreditou-se, erradamente, que os cisnes entoavam o mais belo som produzido à face da Terra imediatamente antes de morrerem. O canto do cisne é uma crença muito antiga, segundo a qual o cisne mudo passa toda a vida sem emitir um único som. A exceção é o momento que antecede a sua morte, altura em que canta uma canção extremamente bela, capaz de provocar lágrimas em quem o ouve. O romano Plínio, o Velho, escreveu no ano de 77 d.C. que a crença era falsa, o que atesta a sua antiguidade. Antes, autores como Platão, Eurípedes, Aristóteles, Sêneca e Cícero tinham ajudado a espalhar a lenda, escrevendo que o fenômeno acontecia na verdade. Hoje se sabe que o cisne mudo não é, de fato, mudo, produzindo vários sons ao longo da vida, e que não está para cantorias quando morre. Mas a lenda é tão apelativa que ainda há quem a tome por verídica, a exemplo do cidadão genebrino.

> o barco engolido, essa **beleza** tão tocante debater-se no meio das ondas e o pavor da **morte** embaciar a cor de seu rosto.[1195]

Porém, Albert Camus adverte, a preocupação dos romancistas "parece ser a de levar suas personagens, imperturbavelmente, ao encontro do que as aguarda"[1196], e Jean-Jacques dá um tom diferente a essa **morte**, transpõe "para o plano da **virtude** um ato que, segundo o mito do amor-paixão, deveria ter sido motivado pela vontade de destruição inerente à própria paixão."[1197] A morte da heroína, como não podia deixar de ser, é por **virtude**, pois, em seu leito de moribunda, onde ela afirma que *'o coração não dissimula mais nada...'*, momento em que expressa tudo que sente, diz: "a **virtude**, que nos separou na terra, unir-nos-á na morada eterna. Morro nesta doce espera. Sou por demais feliz por comprar, ao preço de minha vida, o direito de amar-te sempre sem crime e de te dizer ainda uma vez."[1198] Júlia faz uma espécie de **transporte** da *virtude da terra* (senhor de Wolmar) para a *virtude eterna* (Deus). Afirma a Saint-Preux que sempre o amou, 'iludi-me por muito tempo', mas, apenas achou que *estivesse curada*. E que grande ilusão! Na verdade, é uma prova de que Júlia errou o seguimento, não seguiu a consciência, pois, o sentimento, o primeiro sentimento *'ele se concentrou no coração'*[1199], ou seja, a fria razão do grande sábio, senhor de Wolmar, se enganou, pois, no final do romance, Júlia e Saint-Preux não estão curados. "E a obra volta a inserir-se no âmago da filosofia rousseauniana segundo a qual a razão muitas vezes perde o rumo, mas a **consciência** (ou o instinto), impulso cego que só quer o bem, nunca se engana."[1200] A própria personagem, Júlia, declara isso num determinado momento:

> Não vejo claramente se todas essas razões são boas, tu serás o juiz, mas um certo **sentimento interior** adverte-me de que não é bom que minha prima continue a ser minha confidente nem que seja a primeira a dizê-lo. Muitas vezes senti-me errada em meus raciocínios, nunca nos **impulsos secretos** que nos inspiram e isto faz com que eu tenha maior confiança em meu instinto do que em minha razão.[1201]

Também, na Terceira Parte da *Nova Heloísa*, Júlia retoma a oposição entre a razão que pode se enganar, e expõe o ***guia do sentimento***, que além de não se enganar, dirige o homem menos erroneamente possível:

[1195] Ibid., Quarta Parte, Carta XVII, op. cit., p. 446.
[1196] CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**, op. cit., 189.
[1197] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 123.
[1198] **Júlia**, Sexta Parte, Carta XII, op. cit., p. 636, passim.
[1199] Ibid., p. 634, passim.
[1200] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 14. (Grifo nosso.).
[1201] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XVIII, op. cit., p. 232-323.

> Sim, terno e generoso amante, tua Júlia será sempre tua, ela te amará sempre: é preciso, eu o quero, eu o devo. Devolvo-te o poder que o amor te deu, ele não mais será retirado. É em vão que uma voz mentirosa murmura no fundo de minha alma, ela não me **enganará** mais. Que são os vãos deveres que ela me opõe contra os de amar para sempre o que o Céu me fez amar? O mais sagrado de todos não é para contigo? Não foi só a ti que tudo prometi? O primeiro desejo de meu coração não foi o de nunca te esquecer e tua inviolável fidelidade não é um novo vínculo para a minha? Ah! No êxtase de amor que me devolve a ti, meu único pesar é ter combatido sentimentos tão caros e tão legítimos. **Natureza**, ó doce natureza, retoma todos os teus direitos! Abjuro as bárbaras virtudes que se aniquilam. As inclinações que me deste serão mais enganadoras do que uma **razão que me enganou tantas vezes**?[1202]

É uma verdadeira recusa da linguagem da convenção, da mesma forma, como é evidenciada na *Profissão de fé do Vigário de Saboia*[1203], inserida no livro IV do *Emílio*, ao tratar da **consciência**, questão essa, desenvolvida e ampliada (como se mostrou na Primeira Parte do trabalho), na qual, Rousseau demonstra que está em perfeita sintonia com suas outras obras, pois, irá tecer um longo comentário sobre as diferenças entre os enganos da razão (ideias adquiridas) e dos sentimentos naturais (a consciência ou os instintos), afinal, para o genebrino, **'sentimos antes de conhecer'**:

> Os atos da **consciência** não são julgamentos e sim **sentimentos**. Embora todas as nossas ideias nos venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós e é unicamente por eles que conhecemos a conveniência ou a inconveniência que existe entre nós e as coisas que devemos respeitar ou evitar. Existir para nós é sentir. Nossa sensibilidade é incontestavelmente anterior a nossa inteligência, e tivemos sentimentos antes de ideias. (...) Não creio pois, meu amigo, que seja impossível explicar por consequências de nossa natureza o princípio imediato da consciência, independente da própria razão. E se isso fosse impossível, não seria, contudo, necessário: porque, desde que os que negam esse princípio admitido e reconhecido por todo o gênero humano, não provam que não existe e contentam-se com o afirmar; quando afirmamos que ele existe temos bases tão sólidas quanto eles e temos, a mais, **o sentimento interior**, e a **voz da consciência** que depõe a favor dela própria. Se as primeiras luzes do julgamento nos ofuscam e confundem de início os objetos a nossos olhos, esperamos que estes se reabram, se afirmem; e dentro em breve reveremos esses mesmos objetos às luzes da razão, tais como no-los mostrava em princípio a natureza. Ou melhor, sejamos mais simples e menos vãos; limitemo-nos aos primeiros sentimentos que encontramos em nós mesmos,

[1202] Ibid., Terceira Parte, Carta XV, p. 296.

[1203] Por sinal, o **Vigário de Saboia**, segundo Jean-Jacques, é fruto da existência e da recordação que conservara de dois padres que havia conhecido, porém, como bem observa George May, "o arcebispo de Paris, na sua carta pastoral contra o *Emílio*, considera esta personagem como 'suposta' ou 'quimérica', Rousseau protesta na ***Carta à Christophe de Beaumont*** e pergunta-lhe com que direito nega aquilo que não sabe." Rousseau se irrita com essa suposição, e, "sem afirmar que se trata de uma personagem autêntica", responde à provocação, esforçando-se "por salvaguardar a ilusão: a sua, sobretudo." (MAY, George. **Virtudes e perigos das quimeras**. In: **Rousseau: o gênio e a obra**. (*Col. Biografias*). Portugal: Publicações Europa-América, ltda. 1997. p. 75-76.).

> posto que é sempre a eles que o estudo nos traz de volta quando não nos desvia do caminho.[1204]

Nesse momento, fica evidente o encadeamento do pensamento do filósofo se relacionando e se comunicando diretamente com suas outras obras, sendo bastante claro, ao longo de todas as partes do romance. Como bem observa Fúlvia, "*A Nova Heloísa* é um todo coeso cujas diferentes partes refletem o conjunto da filosofia do autor"[1205], já expostas e teorizadas, como no final do *Discurso sobre as ciências e as artes*, em que o autor já advertira: "quanto a nós, homens vulgares, a quem o céu não concedeu talentos tão grandes e que não fomos por ele destinados a tamanha glória, permaneçamos na obscuridade"[1206]; ora, essa permanência não é precisamente o caminho proposto pelo filósofo no final dessa citação do *Emílio*, onde sugere que *limitemo-nos aos primeiros sentimentos*, pois, *é sempre a eles que o estudo* retorna, *quando não nos desvia do caminho*. Também não é esse o pedido de Júlia a Saint-Preux na educação de seus dois filhos que ficará ao seu encargo, e não do sábio Wolmar, sugerindo que os remeta aos sentimentos: *'não façais deles homes sábios, fazei homens beneficientes e justos*.'[1207] Jean-Jacques não aceita o inatismo do conhecimento, "a virtude está para a natureza humana assim como o vício está para o conhecimento"; ao condenar a conversão às artes e às ciências, o autor está afirmando que o conhecimento não é inato, diferentemente da **consciência** (do instinto): "Com efeito, quer folheando os anais do mundo, quer suprimindo crônicas imprecisas com buscas filosóficas para os conhecimentos humanos, não se encontrará origem que corresponda à ideia que se gosta de formar a seu respeito."[1208] Até se gostaria de pensar nas ciências, na razão, na linguagem convencional possuindo uma origem pura e nobre, como uma curiosidade desinteressada, porém, isso absolutamente não acontece, pois os seus móveis, segundo Jean-Jacques, "são os interesses e os vícios".

Nesse sentido, desde o início do *Primeiro Discurso*, há uma **ligação direta** entre o que é insinuado inicialmente nesse texto, quando o autor indica que: mais difícil conhecer *'a vasta extensão do universo'*, é *'penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seus fins'*[1209], remetendo-o à conclusão

---

[1204] **A profissão de fé do vigário saboiano**. In: **Do Emílio ou Da Educação**, livro IV, op. cit., p. 337-338.
[1205] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 15.
[1206] **Primeiro Discurso**, Segunda Parte, op. cit., p. 352.
[1207] **Júlia**, Sexta Parte, Carta XII, op. cit., p. 636.
[1208] Ibid., p. 342-343.
[1209] Ibid., Primeira Parte, p. 334.

do texto, afinal, os *princípios não estão gravados no coração?* Logo, a *'verdadeira filosofia'* é *'voltar-se sobre si mesmo'* e saber *'ouvir a voz da consciência'*[1210]. Esta é uma conexão direta não só entre o início e o final do *Primeiro Discurso*, como também, serve de fio condutor para outros escritos, pois, é repetido a cada passo; as questões vão sendo depuradas e vão surgindo de forma simples e espontânea, mas, explicitamente, ao cabo de cada obra, como no *Segundo Discurso*, onde o filósofo nos diz que é preciso deixar *'de lado o cientificismo do que seja o homem e observar o que veio antes da razão'*[1211], pois se as desigualdades são atribuídas aos *'progressos do espírito humano'*, o motivo é simples, *'nos distanciamos de nossa verdadeira origem'*, assim, é um projeto que já estava *concentrado no* ***coração*** do autor, é uma *solicitação poética*. Como se pode perceber na *Nova Heloísa*, na *Profissão de fé do vigário de Saboia*, e, principalmente, nas suas obras autobiográficas, em que Jean-Jacques realiza o desenvolvimento da **consciência**, ou seja, *'do bem dizer ao bem fazer'*, ao descrever as diversas faces do ***eu***, num mundo onde tudo parece ser diferente, pois, mais transparente, logo, mais próximo de si mesmo. Se nas *Cartas escritas da montanha*, o filósofo reclama da dificuldade em conciliar seu belo estilo com a *pronunciação* de verdades, ou seja, conciliar ***verdade e beleza*** – como se disse na Primeira Parte desse trabalho –, ao perceber que há algo que encobre o sentido imediato da linguagem, nos *Devaneios*, nos *Diálogos* e nas *Confissões* (segundo o autor, sua verdadeira filosofia), isso não acontece, há uma limpidez das palavras no próprio encanto literário, ou seja, é na *alegoria poética* do *eu* que a linguagem se torna imediata, pois, despertam os corações adormecidos, os sentimentos originais, como nesse momento do Primeiro Diálogo:

> Toda a natureza aí é tão bela que sua contemplação, inflamando as almas de amor por tão **comovente quadro**, inspira-lhes, com o desejo de concorrer para esse belo sistema, o temor de perturbar-lhes a harmonia, e daí nasce uma deliciosa sensibilidade que dá aos que são dela dotados gozos imediatos desconhecidos dos corações que as mesmas contemplações não avivaram.[1212]

Essa linguagem que é reanimada, mesmo poética, não é negligenciada, pois, segundo Rousseau, "os segredos são revelados", como acontece nas *Confissões*, em que comentará *A Nova Heloísa*, e aproveitará para justificar a **uniformidade do estilo**

[1210] Ibid., Segunda Parte, p. 352, passim.
[1211] **Segundo Discurso**, Prefácio, op. cit., p. 230, passim.
[1212] **Diálogos**, Primeiro Diálogo, op. cit., p. 668.

utilizado "pela presença imanente de sua fantasia e de seu próprio desejo em cada uma das personagens"[1213], ou seja, já são expressões do "eu" do autor.

Assim, o ornamento das *Confissões*, no que se refere à *Nova Heloísa*, é a ocasião mais que perfeita para Rousseau comentar livremente o que o "autor" suprimiu e incluiu no seu romance, mas também, serve de **confronto**, pois, mesmo o filósofo estabelecendo o caráter ficcional dessa obra, narrando praticamente todos os passos de sua composição no seu romance autobiográfico, relata pelo menos três fatos, *'mas poderia ser vinte'* ou mais, segundo o próprio, dos motivos que levaram a retirar algumas partes do texto, bem como omitir e incluir outras. São detalhes que Jean-Jacques já chamou atenção, em muitos momentos, nas notas de rodapé das cartas, e, nas *Confissões*, "aparentemente", são motivos reais, e não ficcionais.

Enquanto na *Júlia*, a ação do "autor – editor – narrador – transcritor, ou simplesmente, homem de letras" serve apenas para fixar o foco da narrativa, ou mesmo, manter a orientação e advertir de forma seletiva para algo, como uma espécie de função psicológica da consciência (um coro), pois o que interessa na unidade do livro é a irradiação da figura central da obra; nas *Confissões*, o "escritor-herói" justifica os sobreavisos, pois relaciona a unidade da obra ao "*eu* do autor". O primeiro motivo de supressão narrado, foi por solicitação do senhor de Malesherbes – "(primeiro presidente do tribunal dos subsídios, encarregado então da biblioteca que dirigia com tanta eficiência quanto gosto e com grande satisfação das pessoas cultas)"[1214] – pessoa por quem o filósofo tinha muito apreço, mesmo quando este o censurava, como o corte feito no momento em que o senhor de Malesherbes iria enviar uma edição da *Nova Heloísa* à Madame de Pompadour, pois, num certo trecho da obra, havia a seguinte frase: *'a mulher de um carvoeiro é mais digna de respeito do que a amante de um príncipe'*[1215]; segundo Jean-Jacques, não havia indireta alguma (quem sabe direta!), mas, para evitar problemas, ao invés de suprimir completamente a frase, trocou *príncipe* por *rei*. Porém, ela não ficou na ignorância de tal acontecimento, o que também levou outra senhora, de mesma situação, a condessa de Boufflers, amante do príncipe Conti à mesma ofensa. E como se não bastasse escrever e lembrar, de alguns detalhes da obra, Rousseau narra que cuidou de ler "um suplemento" da *Júlia* todas as manhãs para a Marechala de Luxemburgo. O efeito desse ato foi tão grande, conta Jean-Jacques, que "Madame de

[1213] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 96.
[1214] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 463.
[1215] Ibid., p. 464.

Luxemburgo tomou-se de entusiasmo por *Júlia* e por seu autor; só falava de mim, só se ocupava comigo, dizia-me coisas delicadas o dia inteiro, abraçava-me dez vezes por dia. (...) Todo o meu receio, ao ver aquela paixão, e sentindo-me com tão poucos dotes espirituais para sustentá-las, era que se transformasse em desgosto, e desgraçadamente para mim tal receio foi simplesmente bem fundado."[1216] Eis o que acabou acontecendo, outra supressão e ao mesmo tempo, inserção. Rousseau conta, mas fica bastante difícil de assimilar quanto a justificativa dada, pois, quando a marechala de Luxemburgo ficara sabendo da "**cópia**" que Jean-Jacques preparava para madame d'Houdetot, quis ter "da mesma forma", ou seja, "nas mesmas condições"; ocasionando aí uma extrema duplicidade entre os escritos: levando o leitor a pensar no ***Romance Ficcional*** como uma autobiografia, e, na ***Autobiografia***, como um romance ficcional. Segundo o filósofo, querendo "agradar" fez a "cópia" de modo distinto (logo, já não era mais cópia!). A parte que ele havia escrito sobre as aventuras de Milorde Eduardo, que inclusive, começa a advertir na Carta V da Quinta Parte da *Júlia*: *'havia uma longa carta de Milorde Eduardo a Júlia. Mais tarde, falar-se-á dessa carta, mas por suas razões justas fui forçado a* ***suprimi-la****'*[1217]; e ainda nessa parte, na Carta XII, volta a insistir:

> Para compreender bem esta Carta e a 5ª da 4ª parte, seria preciso conhecer as aventuras de Milorde Eduardo e eu resolvera a princípio acrescentá-la a esta coletânea. Pensando melhor, **não pude resolver-me a prejudicar a simplicidade da história** dos dois amantes pelo romanesco da dele. É preferível deixar que o leitor adivinhe alguma coisa.[1218]

São advertências de um autor insatisfeito, e com a intenção de despertar no leitor atento para os motivos reais dessa retirada (que não será necessário adivinhar, ele se encarregará de contar nas *Confissões*). Insiste na Sexta Parte: "pela carta de Milorde Eduardo, suprimida mais acima, vê-se que ele pensava que com a morte as almas dos maus seriam aniquiladas."[1219] Essas notas de rodapé acabam funcionando como os ecos de um "autor-narrador", ou seja, uma ***voz in off***, bastante parecida com o coro das tragédias gregas que funcionavam como uma espécie de consciência das personagens (ou uma consciência recôndita dos personagens). Mas a sonoridade da repetição dessas palavras, ocasionada pela reflexão em várias notas, que é claramente percebida como

[1216] Ibid., p. 474.
[1217] **Júlia**, Quinta Parte, Carta V, op. cit., p. 514.
[1218] Ibid., Carta XII, p. 537.
[1219] Ibid., Sexta Parte, Carta III, op. cit., p. 562.

um sinal distinto, vão ressoar exatamente, nas *Confissões*, com respostas diretas sobre a supressão de uma grande inquietação do *eu* do escritor: pois, repete e confirma na autobiografia, *'não estando de acordo com o resto, teriam perturbado a tocante simplicidade daquele trabalho.'*[1220] Nessas *aventuras de Milorde Eduardo*, reflete Jean-Jacques, voz presente o tempo todo, pois, *escrita do eu*, *'havia uma marquesa romana de gênio muito odioso, cujos traços, sem lhe serem aplicáveis, teriam podido ser-lhe atribuídos por aqueles que só lhe conheciam a reputação.'*[1221]

Mas, foi exatamente dessa parte suprimida da *Nova Heloísa*, que Rousseau resolveu fazer um resumo de forma cuidadosa, "projeto insensato, cuja extravagância só se pode explicar pela fatalidade cega que me arrastava para minha perda!" (certamente hoje, isto seria um prato cheio para a psicanálise), pois, o cidadão ainda teve o "cuidado" de advertir a marechala "do conceito que o próprio fazia sobre a atribuição dos traços que poderiam ofendê-la."[1222] Dessa forma, por essa "explicação", tornando a situação, ainda mais embaraçosa. Ora, isso seria precisamente a recompensa do "agrado" que o cidadão proporcionara à marechala. O resultado é que a marechala nunca manifestou qualquer cumprimento ou comentário sobre o caderno que Rousseau havia elaborado com tanta presteza, nem mesmo de qualquer outra parte da "cópia". Mas, o escritor afirma que somente depois de muito tempo percebeu o efeito desse "agrado".

Nesse sentido, *As Confissões* se confirmam enquanto um verdadeiro ornamento para *A Nova Heloísa*, pois, logo após esses relatos dos cortes da obra, e os resumos elaborados como "presente", feito cópias imperfeitas, pois, "**reais**", o autor confessa: "pensei em **adornar** aquele manuscrito com **desenhos** das estampas de *Júlia*, desenhos que, por acaso, eram do mesmo **formato** do manuscrito."[1223] Aumentando assim, o percurso da duplicidade nesses parágrafos, de uma forma claudicante, por ora, bastante evidente em se tratando dos desenhos mesmos, mas há outros momentos em que tudo leva a crer sobre o ***formato romanesco*** de sua *Júlia*, nas suas *Confissões*. Recurso apaixonante que, *'como um novo **Pigmalião'***, Rousseau não conseguia mais deixar. Confusão esta que o próprio autor percebe, ao dizer: "mas as consequências da

[1220] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 475.
[1221] Ibid., p. 476.
[1222] Id., passim. Jean Starobinski destaca de forma segura, que há em Rousseau, e em sua obra, mais sentido implícito do que ele próprio sabe. Sobre esses fatos que são verdadeiros para todo escritor, para Rousseau o é *eminentemente*. E acrescenta: **"era preciso Freud para pensar os sentimentos de Rousseau"**; os atos falhos, os esquecimentos, as más intenções e as "boas intenções", quase sempre. (STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p.124.).
[1223] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 476.

história da **cópia** fizeram com que eu me antecipasse aos tempos"[1224]; pois, a história de Jean-Jacques ainda o permite dizer-se, e, confirmar-se, no livro X das *Confissões*, "**eu** sempre fui romanesco"[1225] (posto que ainda não havia *romântico*), ainda por cima, *'mal curado de suas paixões'*, portanto, isso equivalia a permanecer nas evidências dos seus sentimentos. Como adverte Starobinski, "fica-se reduzido, finalmente, apenas ao problema da expressão do eu."[1226]

Com todos esses "motivos reais" de retiradas e inclusões de algumas partes da obra, também, com essas explicações dos fatos envolvendo pessoas reais; não seria de se estranhar, que isso favorecesse uma crença na **veracidade do romance**, na sua perfeição, pois os traços criativos estavam escondidos. O romance não era romance, era realidade, principalmente por parte das mulheres, que segundo o filósofo, muitas acreditavam se tratar da vida do autor: *'de que eu tinha escrito a minha própria história e que era eu mesmo o herói daquele romance'*[1227], ou seja, de que era um romance autobiográfico. Mero deslize artístico do escrever, ou recurso literário? "**Era persuasão**"[1228], Rousseau confessa no livro XI, era precisamente isso que queria ocasionar. *'Tal crença ter-se-ia fixado tão bem, que madame de Polignac escreveu a madame de Verdelin, para pedir-lhe que me convencesse a mostrar-lhe o **retrato** de Júlia'*.[1229] Trazer à tona toda essa empolgação de Jean-Jacques nas *Confissões* é fundamental para se entender a descoberta da **Autobiografia** como um dos frutos essenciais que o romance proporcionara, mas também, para se perceber o posicionamento e a movimentação da figura do **Autor**, e de quais artifícios ou representações, era capaz, em pleno século do "esclarecimento".

Por isso, é bastante oportuno trazer para cá um acontecimento aparentemente corriqueiro, porém, significativo quanto a possível publicação das obras do genebrino num determinado momento de sua carreira. Quando o resumo da *Paz Perpétua* foi publicado no Jornal *Le Monde*, o editor, *'um certo senhor de Bastide'*, queria encaixar os demais escritos de Rousseau, explica o filósofo, apenas e tão somente a partir de fragmentos, ou seja, nenhum escrito conteria o *'texto de forma integral e **fundamentado**'*. Esses acontecimentos só colaboraram quanto à crítica de Jean-Jacques, de que os jornais são flagelos da humanidade, enquanto um dano coletivo de

[1224] Ibid., p. 477.
[1225] Ibid., p. 493.
[1226] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 96.
[1227] **Confissões**, Livro XI, p. 497.
[1228] Id.
[1229] Id.

degeneração das sociedades, pois, em nada se aprofundam, proporcionando a corrupção por meio da superficialidade. Esse editor, em palavras de Rousseau *'veio pedir-me para ajudá-lo a encher Le Monde'*. Queria sua *Júlia*, o *Emílio*, *'também teria desejado que publicasse O Contrato Social, se desconfiasse de sua existência'*, e, para surpresa de Rousseau, o autor do jornal em posse do simples resumo da *Paz Perpétua*, "assim que se viu dono daquele manuscrito, achou oportuno mandar imprimi-lo à parte, com alguns cortes que o censor exigiu."[1230] Desse constrangimento, surge uma explicação reveladora: Rousseau tinha a intenção de explicar, de dar sua opinião, e mais, o significado de cada tipo de escrita, ou seja, de teorizar sobre a obra, sobre o gênero utilizado, daí o fato dele informar também: *'texto fundamentado'*, explicado. "O que teria havido se eu tivesse acrescentado minha opinião sobre aquela obra, opinião sobre a qual felizmente, nada falara ao senhor de Bastide, e que não entrou absolutamente em nosso negócio!"[1231] Opinião fundamentada que ocorre nos prefácios da *Nova Heloísa*, sobre o **romance**, além de aproveitar a oportunidade para teorizar sobre "o que é um autor?"

Jean-Jacques percebe a grande confusão que a sensação do leitor é tomada entre a **Ficção** e a **Verdade** de uma obra, não somente ao recepcionar a *forma* e o *conteúdo* de quando determinada escrita é lançada, mas, a confusão surge também, no momento em que este (o leitor), começa a questionar a necessidade do **escritor**, suas intenções em escrever algumas obras, como um romance, um tratado de filosofia, de religião ou de política; pois, ao explicar o que significa esse tipo de escrito, o seu rótulo, seu significado, vale pelo que intenciona? Lembra-se que não há uma problemática quanto aos diversos discursos no século XVIII, exatamente pelo respeito às fronteiras entre os discursos. Logo, ao persuadir de que seu romance é verídico, Jean-Jacques, parece estar alterando e rompendo algumas fronteiras, a partir desse instante. Há sim, uma cadeia violada no romance *Júlia*, por conseguinte na *autobiografia*. O autor nos informa: "todo o mundo estava convencido de que não se poderiam exprimir tão vivamente sentimentos que não tivessem sido experimentados, nem descrever daquele modo os transportes do amor, senão segundo o próprio coração."[1232] Parece, que até Jean-Jacques pensava dessa forma (pois, havia ficado preso nessa ideia), visto que a criação de Júlia d'Étange, segundo informa, seria para ter um ser digno do seu *'amor*

[1230] Ibid., p. 498, passim.
[1231] Id.
[1232] Ibid., p. 497.

sem objeto', até ser surpreendido com o rompimento do bloqueio da cadeia sintagmática com a possibilidade de imaginar, de criar o que nem mesmo se conhece de verdade, mas se presume como tal, pois, o autor concorda que talvez fosse necessário o mínimo de vivência para as coisas que se escreve, "nisto tinham razão, e é certo que escrevi o romance durante os mais ardentes êxtases; porém enganavam-se ao pensar que fora preciso a **realidade** para produzi-los"[1233] ; porém, longos foram os anos que Jean-Jacques deixou seus leitores mais entusiasmados, na ilusão de que transpusera sua recordações da vida sentimental para a *Nova Heloísa*. Explicação cabível e aceitável, mas, questionada desde então. Afinal, *As Confissões* não tratam da realidade, ou, seriam também, apenas relatos ficcionais? Parece que essa revelação de Rousseau, acabou deixando-o preso, sem saída mesmo, na própria rede da linguagem que estava propondo como modelo, pois acrescenta: "longe estava de imaginar que eu sou capaz de me inflamar por seres imaginários. Sem algumas reminiscências da juventude e madame d'Houdetot, os amores que senti e descrevi teriam sido experimentados com **sílfides** apenas"[1234], ou seja, como uma espécie de imagem vaporosa no ar (a própria figura de um gênio), talvez, fantasmas. Mas, Rousseau poderia desfazer todo esse mal entendido se quisesse, no entanto, *'não quis confirmar nem destruir um erro que me era vantajoso'*[1235], e a prova disso, é que somente no livro XI das *Confissões*, o escritor resolve finalizar e esclarecer a questão, pois, até aquele momento, em nenhum dos dois ***prefácios*** do romance, havia expressado de forma clara se era verdade ou ficção a recolha das cartas. É o que se ratifica e se discutirá na Terceira Parte desse trabalho:

> Podem verificar pelo **prefácio em diálogo**, que mandei imprimir à parte, como eu deixei o público em suspenso a este respeito. Os rigoristas afirmam que eu deveria ter declarado a **verdade** nua e crua. Quanto a mim, não vejo o que me podia obrigar a isso e creio que teria sido mais estupidez do que franqueza fazer tal declaração sem necessidade.[1236]

Ora, nada mais eletrizante para um público que já se encontrava preparado para recepcionar todo esse *frisson*, do que os parisienses; mas é claro que *A Nova Heloísa* se afasta de ser apenas um modismo, pois é certo que Rousseau percebe e entende o que está em voga naquele momento, um universo prontamente acessível a tornar manifesto o *eu* lírico e a sensibilidade de uma criatividade romântica que nascia;

[1233] Id.
[1234] Id.
[1235] Id.
[1236] Ibid. p. 497-498.

logo, ir contra os modelos da figura de um rigorista (de alguém que rotula), era condição imprescindível para permanecer no *mundo da opinião*, não de uma linguagem da convenção, mas da linguagem de alguém que tinha se convertido para denunciar a linguagem que era representada por alguém munido de uma severidade exagerada, que julgava mal qualquer forma de exposição que fosse diferente dos padrões de um gênero, no devido cumprimento das regras, de forma exata e precisa, a exemplo da forma de como um romance deveria se apresentar.

Nesse sentido, Jean-Jacques tem plena razão em se apresentar como um novo ***Pigmalião***, como já se disse por instantes nesse capítulo; pois, nessa comparação, *'os amores que senti e descrevi não teriam sido se não com sílfides'*, *'o málaga'*, *'os bosques'*, '*O Eliseu de Júlia'*, *'Deserto artificial'*, *'Jardins artificiais'*, *'o Romance'*, *'a autobiografia'* o autor Rousseau, partilha do mesmo **hábito**, do escultor Pigmalião, em palavras de Georges May, "o hábito de crer na existência das suas próprias criações e de se apaixonar por elas"[1237], continua o crítico, "é no próprio monólogo que Rousseau escreveu em 1762 para o seu ***Pigmalião*** que se deve tentar encontrar a explicação para este fenômeno".[1238]

Na cena lírica, "há uma estátua escondida sob uma cobertura de um tecido leve e brilhante, ornado de franjas e guirlandas", Pigmalião é um artista que sonha com alguma nova atitude diante das esculturas e de quando em quando, em posse de seus utensílios, dá *'golpes de cinzel'* em alguns de seus trabalhos, mas, de forma entristecida Pigmalião reclama:

> Não tem alma e nem vida; é apenas pedra. Nunca farei alguma coisa de tudo isso. Oh **gênio** meu, onde estás? Talento meu, que foi feito de ti? Todo meu fogo se apagou, minha imaginação congelou-se, o mármore sai frio de minhas mãos.[1239]

Sempre sonhando, é a ocasião perfeita para Rousseau dizer por Pigmalião que, "o comércio dos artistas e dos filósofos se me tornou insípido; o convívio com Pintores e com Poetas perdeu seu atrativo pra mim"[1240]; mas, o escultor mesmo sem saber o que fazer fica **preso** no atelier *'por um encanto inconcebível'*, pelos fantasmas. E, como num ímpeto, um *'ardor interno'* o queima, e o gênio que parecia extinto, ainda

[1237] MAY, Georges. **Virtudes e perigos das quimeras**. In: **Rousseau: o gênio e a obra**, op. cit., p. 76-77.
[1238] Ibid., p. 77.
[1239] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* II**, ***Pygmalion, scéne lyrique.*** Paris: Pléiade, Gallimard, 1961. p. 1224.
[1240] Id.

se emociona, mesmo com *sílfides, "estes impulsos de paixões impetuosas, esta inquietante insuperável, esta secreta agitação que me atormenta"*.

Igualmente a admiração de sua própria obra, sua admiração pela *Nova Heloísa*, que durante algum tempo escondeu sob o véu da aparência de que fosse realidade, também ocorre com a estátua: "eu a escondi sob este véu... minhas mãos profanas ousaram cobrir este monumento com sua glória."[1241] Então, resolve mostrar o ornamento da *Nova Heloísa*, de sua obra-prima; resolve mostrar sua Galateia: 'eis aí a minha obra! Oh, minha Galateia!'[1242]

Tudo seria absolutamente simbólico, se o criador não fosse Jean-Jacques; autor que não quer se manter apenas na ociosidade de contemplar a própria obra, e põe seu **Pigmalião** para dizer: "Talvez ainda reste algum defeito que eu não tenha notado. Talvez eu ainda possa acrescentar algum **ornamento** à sua figura; nenhuma graça imaginável deve faltar a um objeto tão encantador..."[1243]; ora, o ornamento, *As Confissões*, servirá para avivar a obra, "talvez este objeto possa reanimar minha imaginação que se esvai. É preciso revê-la, examiná-la de novo. Que digo eu? Ah! Eu ainda não a examinei: até agora só fiz admirá-la."[1244]

Mas, tocar no ornamento, deixa o "autor-escultor" assustado, *'um assombro me tolhe; tenho a impressão de tocar o santuário de alguma divindade'*; ao desvendar o ornato olha sua estátua Galateia, *'eu vos quis fazer ninfa e vos fiz deusa: até mesmo **Vênus** é menos bela que vós'*.

> Vaidade, fraqueza humana! Não me canso de admirar minha obra; eu me embriago de **amor-próprio**; eu me adoro no que fiz... Não, nada de tão belo apareceu na natureza; eu ultrapassei a obra dos deuses...
> O que! Quantas belezas brotam de minhas mãos? Então minhas mãos as tocaram? Então minha boca pôde... Pigmalião! Vejo um defeito. Esta veste cobre excessivamente o nu. É preciso abri-la mais, os encantos que recobre devem ser melhor anunciados.[1245]

Nesse monólogo, Jean-Jacques remete-o ao conhecido mito de Vênus, em que esta, "por compaixão pelo escultor consumido de amor, dá vida à estátua"[1246]. Porém, destaca Georges May, no *Pigmalião*, Rousseau enquanto narrador que vai intercalando o monólogo, por isso, mais monólogo ainda, enfatiza: "Vênus está ausente

[1241] Ibid., p. 1225.
[1242] Id.
[1243] Ibid., p. 1125-1226.
[1244] Ibid., p. 1226, passim.
[1245] Id.
[1246] MAY, Georges. **Virtudes e perigos das quimeras**. In: **Rousseau: o gênio e a obra**, op. cit., p. 77.

dessa cena."[1247] Nessa cena, por mais que haja o narrador, Pigmalião e a estátua Galateia, só há um personagem. Primeiramente, a voz do narrador, que é o autor do monólogo; o escultor, Pigmalião, está só na cena, somente no final, onde "encontra-se por completo na sua obra e nada mais há que a estátua"[1248], sua criação.

Logo, o ornamento que por ventura deseja mudar, confessa o "autor-escultor" é o defeito da obra. "Ah! Seu defeito é a sua perfeição. Divina Galateia! Mesmo que fosses menos perfeita, ainda assim nada te faltaria."[1249] Mas falta algo, "falta uma alma", falta algo para animá-la.

"Rousseau-escultor" percebe 'a nobre paixão', que o deixa perdido. Reclama desses objetos convencionais que contribuem na degeneração das paixões: 'então, é por este objeto inanimado que não ouso sair daqui! ... um mármore! uma pedra!', acrescenta-se, um livro! um romance! uma autobiografia! "Insensato, retorna a ti mesmo, vá gemer sobre ti, veja teu erro... veja tua loucura..."[1250]

Mas, o autor-escultor reconhece nessa paixão, "o ser vivo com que se parece; é pela figura que oferece aos meus olhos", diz "Pigmalião-Rousseau", que sempre terá a devoção de seu coração. Daí vem uma loucura do criador da Galateia, que já enfatizara por inúmeras vezes nas *Confissões*, a respeito da criação da *Nova Heloísa*: "sim, minha única loucura foi deixar-me atingir pela ***beleza***, meu único crime foi ser sensível a ela."[1251] Então, Pigmalião elabora dois desejos, primeiramente, que Galateia possa viver, e segundo, que ele não morra.

> Creio no meu delírio, poder me lançar para fora de mim; creio poder lhe dar minha vida e animá-lo com minha alma. Ah! que Pigmalião morra para viver em Galateia!... Que estou dizendo, oh Céus! Se eu fosse ela, não a veria e não seria aquele que a ama! Não, que minha Galateia viva e que eu não seja ela. Ah! que eu seja sempre outro para querer sempre ser ela, para vê-la, para amá-la, para que seja amado...[1252]

O segundo desejo não pode se realizar, somente o primeiro. E, numa solicitação ao sublime que se encontra nos seus sentidos, e tocam os corações, o escultor clama aos deuses *'vida à matéria'*, para que esses belos traços encantados se animem pelos sentimentos. "Deusa da beleza, poupa esta afronta à natureza, que um

[1247] Id.
[1248] Id.
[1249] ***Pygmalion***, op. cit., p. 1227.
[1250] Id.
[1251] Ibid., p. 1227-1228.
[1252] Ibid., p. 1228.

modelo tão **perfeito** seja a imagem daquilo que não é."[1253] Sua súplicas são atendidas, a estátua criada por Pigmalião, Galateia, passa a *'animar-se'*. O delírio do artista chega ao último grau, pois a **Beleza** concedeu o pedido, mas "tua **razão te abandonou**, como também teu gênio!... Não lamente mais, oh! Pigmalião! Sua perda cobrirá teu opróbrio..."[1254] Esse grande prestígio da obra de arte viver só acontece por que o artista lhe comunicou a sua própria vida. Pigmalião observa a estátua descendo os degraus sozinha, e, ao agradecer, percebe que o segundo pedido não se realizou. "Vã esperança!", observa Georges May, "*Galateia toca em si mesma e diz*: EU". Realmente, "o milagre se realiza e a estátua começa a viver para dizer e repetir somente a palavra 'eu'."[1255] Pigmalião fica empalidecido, num transe profundo, observando todos os passos de Galateia até chegar ao seu encontro. O escultor "se levanta precipitadamente, lhe estende os braços e olha para ela, em estado de êxtase. Ela coloca a sua mão; trêmulo, ele toma sua mão e a coloca junto a seu coração e, em seguida, a cobre de beijos ardentes."[1256] Para sua surpresa, Galateia suspira e repete: *'Ah! Ainda sou eu.'* E como num ímpeto, Pigmalião só consegue dizer:

> Sim querido e encantador objeto: sim, digna obra-prima de minhas mãos, de meu coração e dos Deuses... és tu, inteiramente tu: eu te dei meu ser e não viverei mais senão para ti.[1257]

Georges May observa, "assim, a vida imaginária absorve a vida real e acaba por substituí-la."[1258] Pigmalião passa a viver do efeitos de sua arte, fica preso de sua própria arte, *'o filósofo'* preso nas malhas de sua linguagem, de sua imaginação poética. Precisamente, esses efeitos, que Jean-Jacques também aguardava da pretensa veracidade de seu romance, que lhe *'era vantajoso'*; mas, tudo isso traria uma grande problemática quanto à **verdade**, não só da *Nova Heloísa*, como já era esperado, mas também, do seu ornato, *As Confissões*, a autobiografia de um autor que diz assumir uma sinceridade absolutamente incorruptível ao falar de si mesmo, como *'nunca houve precedentes na história'*.

Portanto, se há uma espécie de milagre em poder unir a *Nova Heloísa* às *Confissões* por meio de ornamentos, algo não se completa, mas, se agrava quando se explica a beleza, por meio de uma confissão do *'eu'* que se diz verdadeira e não

[1253] Ibid., p. 1229.
[1254] Ibid., p. 1229-1230.
[1255] MAY, Georges. **Virtudes e perigos das quimeras**. In: **Rousseau: o gênio e a obra**, op. cit., p. 77.
[1256] ***Pygmalion***, op. cit., p. 1230.
[1257] Ibid., 1231.
[1258] MAY, Georges. **Virtudes e perigos das quimeras**. In: **Rousseau: o gênio e a obra**, op. cit., p. 77.

ficcional, principalmente, por ser num momento em que ***'a razão já o abandonou'***, como o próprio autor afirma no *Pigmalião*, e quando abre apenas uma concessão nas *Cartas escritas da montanha*. Nesse sentido, *As Confissões*, de suplemento da *Nova Heloísa*, lançam outra luz, o confronto entre arte e verdade. Mas, talvez, a possibilidade de explicar essa questão esteja na sugestão inicial, despertar uma consciência que será tocada a partir de uma fonte que está lá no fundo, no interior de todos, pois original. Segundo Starobinski, isto seria, precisamente, a realização de uma das epifanias da transparência com que Rousseau tanto sonhou[1259], talvez, pura reivindicação do *mito heróico da herança de um coração sensível*.

[1259] STAROBINSKI, Jean. **"A Nova Heloísa"**, op. cit., p. 106.

TERCEIRA PARTE

A BUSCA *DA VEROSSIMILHANÇA* NA NARRATIVA DO ROMANCE: PINTURA *POÉTICA* DO "QUADRO" E DO "RETRATO"

mimesis das paixões

Magia livre da mentira de ser verdade.
(Theodor Adorno)

3.1. "*Ilusionistas*" DO REAL: REABILITAÇÃO DAS *paixões* PELA HABILITAÇÃO DO *Romance Filosófico.*

> ***Os** romances**, mesmo os mais puros, fazem mal; ensinaram-nos o que há de mais** secreto **nos sentimentos. Não podemos experimentar mais nada sem lembrar que o lemos, e todos os véus do coração se rasgaram. Os antigos jamais teriam feito assim de sua alma um assunto de ficção.***
>
> ***(Madame de Staël)***

> ***O** romance **é a única forma de arte que busca nos fazer acreditar que apresenta um relatório completo e verídico da vida de uma pessoa real.***
>
> ***(Virgínia Woolf)***

> ***Na arte, a inspiração tem um toque de** magia**, porque é uma coisa absoluta, inexplicável. Não creio que venha de fora pra dentro, de forças sobrenaturais. Suponho que emerge do mais profundo eu da pessoa, do inconsciente individual, coletivo e cósmico.***
>
> ***(Clarice Lispector)***

Roland Barthes ao tratar da *preparação do romance*, seu último curso ministrado no Collège de France, deixa bem claro, a seguinte afirmação: "mas o **Romanesco** não é o **Romance**, e é precisamente esse limiar que desejo ultrapassar."[1260] Além do que, *'escrever exige clandestinidade'*. E de cara, Barthes já delimita *o que chama Romance*: "é, pois – por enquanto – um objeto fantasmático *que não quer* ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica)."[1261] Nesse sentido, tudo se inverte, pois, "o ponto de partida da Fantasia não é o Romance", e sim, é a Fantasia que parece apoderar-se do Romance. Ora, mas "a busca da Fantasia já é uma narrativa"[1262], assim, é como se disso dependesse uma essência existencial do

---

[1260] BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Vol. I. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2005. p. 31. Este foi o último curso ministrado por Roland Barthes; interrompido exatamente, por ocasião de sua morte.

[1261] Ibid., p. 23. Nesse texto, Barthes deixa evidente que não há intenção de analisar o gênero do romance de maneira histórica, sociológica, nem teórica. Muito menos tratar das técnicas utilizadas pelos diferentes romancistas da tradição, a abordagem se dá no campo da **fabricação** que é tomada para si por um sujeito particular que teria a pretensão desse tipo de escrita. "Não falarei de, não levarei em conta a sociologia histórica do Romance, do 'Romance como destino de uma civilização' (Lukács, Goldmann, Girad). Que o romance seja 'a transformação no plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado', isso não me intimidará. Que o romance tenha (tido) por missão 'colocar em oposição um universo de valores (amor, justiça, liberdade) e um sistema social determinado pelas leis econômicas', que o herói romanesco seja 'uma vida lúcida e cega do antagonismo entre uma história *real* e uma ética verdadeira', não contestarei nada disso, mas isso não paralisará a Fantasia = 'resto' irredutível de todas as operações de redução metaromanescas." (Ibid., p. 23-24.).

[1262] Ibid., p. 42.

próprio romance, ou seja, "fosse buscada numa degeneração do gênero *Romance*"; isto parece ocorrer quando a feitura do romance não busca o enquadramento no gênero, nos meios, mas nas diferenças (algo que parece sempre ter ocorrido entre os melhores romancistas); pois, essa Fantasia parece ser o que move todo grande romancista, "por assim dizer fisicamente impossível conceber (desejar) uma obra medíocre, isto é, participando de uma *média*".[1263]

Rousseau, na fantasia de seu desejo, certamente estava na linhagem desses romancistas, pois havia tomado esse posicionamento para si, por intermédio de "N.", em seu prefácio dialogado que antecede à *Nova Heloísa*: "o espírito **romanesco** os engrandece e os engana"[1264], enfatiza o "editor-autor"; e anos mais tarde, nas *Confissões*, ainda emitiria a opinião de que *'Richardson é demasiado* ***romanesco****'*[1265], pois há uma falta de ***simplicidade*** para o que elabora.

O caráter romanesco, característica rejeitada pelos filósofos, parece se referir à forte presença do tema do **amor** nessas obras. Segundo observação de Georges May: "sendo o amor o argumento romanesco por excelência, os romances deviam necessariamente ser acusados de produzir um efeito tentador e corruptor sobre seus leitores e, pior ainda, sobre suas leitoras."[1266]

Porém, essa imaginação de ingressar no mundo do romance sem ser romanesco, parece já pertencer, de alguma forma, não só ao mundo da fantasia, mas também, **ao mundo da teoria do romance**, que pode até não ser um terreno suficientemente seguro, como afirma Marthe Robert[1267], diante de tamanhas divergências ocasionadas por essa criação literária, mas é onde se observa uma vasta fileira de grandes autores, afirmando, ou melhor, negando, mais ou menos a mesma coisa. Conforme a sábia observação de Albert Camus, "ser clássico é ao mesmo tempo repetir-se e saber se repetir. É essa diferença que vejo em relação a outras literaturas romanescas, em que a inteligência inspira a obra, mas também se deixa levar por suas próprias reações."[1268]

Machado de Assis que o diga, pois, num determinado momento de sua carreira literária, em que observa nos seus livros de primeira fase, *' uma ausência de*

[1263] Ibid., p. 26.
[1264] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 26.
[1265] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 496.
[1266] MAY, Georges. ***Le Dilèmme du Roman au XVIIIe. siècle***. Paris: PUF, 1963. p. 24.
[1267] ROBERT, Marthe. **Contar histórias**. In: **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 33.
[1268] CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. (*Posfácio*). In: **A princesa de Clèves**, op. cit., p. 192.

tensão', onde havia um esforço concentrado em seus romances, *'nos recursos técnicos e sua preocupação estava sendo encarada em produzir livros dentro das regras de arte'*, isto é, *'acompanhando os padrões do romance'*. O próprio Machado percebe essas "deficiências" pelo seu senso crítico e se permitia algumas observações, que ao seu modo, já confirmava as palavras de Rousseau e de Roland Barthes:

> Dê um pouco de **poesia** à vida, mas não caia no romanesco, o **romanesco** é **pérfido**.[1269]

Dessas reflexões, Machado de Assis preparou livros "diferentes" do que os de costume; a partir do cultivo de sua interioridade, com considerações oportunas, que beiram "confissões" pelo seu caráter eminentemente realista – aliás, espírito de confissão existente sempre no fundo de todo grande romancista –, alcançando seu auge no **romance**; dessa maneira, causando grande espanto à crítica da época, que questionava se o livro tratava-se de fato de um romance. As personagens narradoras de seus romances se dedicam a escrever suas memórias, como Brás Cubas que, identificando-se como defunto, diz: "não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor"[1270]; portanto, logo no início, reivindicando originalidade e diferença para o seu romance:

> Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus **modelos**. É taça que pode ter valores de igual escola, mas leva outro vinho.[1271]

[1269] ASSIS, J. M. Machado de. Capítulo XIII. In: **Iaiá Garcia**. Organização, introdução e notas: Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1966. p. 292. Esse é o último romance da chamada *fase romântica* de Machado de Assis, e, mesmo havendo o **mistério**, comum aos romances românticos do século XIX, no Brasil, o romancista não deixa de aproveitar a obra para se deter em **comentários** sobre o romanesco e a imaginação, como o exposto acima, que é precedido e continuado por um simbólico conselho: "resista um pouco a essas sensações, cujo excesso pode perturbar-lhe a **existência**. Não é só o coração que lhe fala, é também **a imaginação**, e **a imaginação**, se é boa amiga, tem seus dias de infidelidade. **Dê um pouco de poesia à vida, mas não caia no romanesco; o romanesco é pérfido**. Eu, que lhe falo, lastimo não ter já essa ordem de sentimentos em flor, e, contudo, não sei se ganharia com eles." (Id.). Por isso mesmo, *Iaiá Garcia* é considerado um *romance de transição*, entre a maneira romântica e a forma **realista**, pois, o romancista já sentia a necessidade de enriquecer a narrativa de seu romance com esses novos elementos.

[1270] ASSIS, J. M. Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Comentários: José Guilherme Merquior. São Paulo: Ática, 1981. p. 13.

[1271] Ibid., **Prólogo da Terceira edição**. In: **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, p. 11. Nesse prólogo, Machado de Assis aproveita para apresentar a recepção do público, mas também, para confundir o leitor a respeito do gênero, se **romance** ou **memórias**, logo realidade: "Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: 'A*s Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um **romance**?' Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: 'Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.' Toda essa gente viajou:

É dessa forma que a literatura do romance parece ser "fantasiada", como bem coloca Roland Barthes, "um discurso sem arrogância", que não intimida; um discurso que não pressiona – "portanto, desejo de aceder *eu* mesmo a uma prática de discurso que não pressione outrem."[1272] Porém, acaba patenteando um sentido diferente, **além** de um romance; provoca um pensamento a mais: uma reivindicação. Isto até poderia ser encarado como uma atitude crítica diante da própria linguagem, pois, parece haver a intenção de significar alguma coisa entre "a ficção e a verdade", entre "a ilusão e a realidade". Nesse sentido, afirma Roland Barthes:

> A literatura é categoricamente realista, porque sempre só tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer porque emprego aqui a palavra em sua acepção familiar, que ela é do mesmo modo obstinadamente irrealista; acredita sensato o desejo do impossível.[1273]

Como o exemplo de Jean-Jacques, ao explicar o que fará de seu romance uma obra única, diferente do modelo de Richardson. Ressalta que no *Elogio a Richardson*, elaborado por Diderot, este fez cumprimentos "por causa da variedade de seus **quadros** e pela multidão de seus personagens. Com efeito, Richardson tem o mérito de ter caracterizado todos muito bem: porém quanto ao número, tem isto de comum com os mais insípidos romancistas, que suprem à esterilidade de suas ideias à força de personagens e de aventuras." E continua: "É fácil despertar a atenção apresentando incessantemente acontecimentos e caras novas que passam como as figuras duma **lanterna mágica**: porém, sustentar sempre a atenção sobre os mesmos objetos, sem aventuras maravilhosas, isto, certamente, é o mais difícil; e se, em igualdade de condições, a ***simplicidade*** do assunto se reúne à beleza da obra, os romances de Richardson, superiores em tantas outras coisas, não poderiam, neste período, entrar em paralelo com o meu."[1274]

Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida." (Id.).

[1272] BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**, op. cit., p. 31.

[1273] BARTHES, Roland. **Suplemento III da Aula de 18 de março de 1978**. (*Aula inaugural*) In: ***O Neutro***, op. cit., p.142.

[1274] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 496. Parece que Rousseau estava pressagiando mais um filão dos **romances**: o **cinema**, ao se referir à sua ***lanterna mágica*** proporcionada pelos seus diversos quadros. Lembrando que, já, no século XVI, a *câmera escura*, era estudada por Leonardo da Vinci (1452-1519), sendo utilizada por pintores e gravadores. A **Lanterna Mágica** consistia num instrumento que projetava imagens registradas num suporte transparente. Estas imagens eram estáticas, sendo a sua deslocação no interior do projetor o único artifício de movimento projetado numa tela. O aparecimento da **lanterna mágica** remonta ao séc. XIII, quando Roger Bacon, padre franciscano, faz a sua primeira descrição. No séc. XVII, Athanasius Kircher (Alemanha, 1601), enunciou os princípios da projeção de imagens com ilustrações gráficas na sua obra *Ars Magna Lucis et Umbrae* (A grande arte da luz e das sombras), dando

Ao analisar os critérios que Rousseau justifica nesse paralelismo estabelecido com Richardson, em que termina com vantagem para a *Nova Heloísa*, Bento Prado questiona: "qual a concepção das Belas-Letras subjacente a tal hierarquia?" Percebe que não se trata apenas de um "critério formal da simplicidade", como poderia parecer, mas há também "um aprofundamento da ideia de interesse", pois, esta é liberada da "tirania do universal, e, num procedimento complementar "ela é purificada de todo compromisso com a curiosidade."[1275] E, como resposta, Rousseau fornece no *Segundo Prefácio* do romance, "onde é preciso reconhecer a constante referência à diferença que separa *A Nova Heloísa* do modelo richardsoniano", à objeção seguinte:

> Quanto ao **interesse**, ele é para todo mundo, ele é nulo. Nenhuma má ação, nenhum homem mau que faça temer pelos bons. Acontecimentos, tão naturais, tão simples a ponto de o serem demais: nada de inopinado, nenhum lance teatral. Tudo é previsto com grande antecedência, tudo acontece como fora previsto. Vale a pena registrar o que cada um pode ver todos os dias em sua casa ou na de seu vizinho?[1276]

Conforme Bento Prado, tal objeção para Rousseau, tem o objetivo de mostrar, enquanto "mérito de seu romance, o fato de apresentar personagens cuja exemplaridade não advém nem de uma desmedida qualquer, nem da excepcionalidade da circunstância", dessa maneira, desloca "a difícil articulação entre a intenção realista e a intenção edificante."[1277]

---

a conhecer em 1643 a sua ***Lanterna óptica***. Esta obra interessou particularmente, Johannes Zahn que viria a criar um novo modelo mais aperfeiçoado, em que as imagens eram pintadas sobre um vidro, e, fixadas sobre um disco circular que fazia girar ante as lentes do projetor para assim, sugerir movimento. O seu interesse por esta matéria foi ampliado, levando Zahn a estabelecer os princípios da projeção de imagens transparentes em fita desenhada. Assim, as **lanternas mágicas** tanto serviram ao divertimento doméstico como ao **espetáculo**. Só mais tarde (1845), a lanterna mágica foi usada como um intenso feixe luminoso na apresentação da *Fantasmagoria*, uma espécie de aperfeiçoamento desse processo. Ao certo é que, para "o século XVIII, a **lanterna mágica** é uma pequena máquina que serve para mostrar numa parede branca, diferentes espectros e monstros horrendos, de modo que os que não conhecem seu **segredo** creem que isso se dá por **arte mágica**." (TOULET, Emmanuelle. ***O Cinema, invenção do Século***. Tradução: Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.).

[1275] PRADO JUNIOR, Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 229. Ressalta-se que, além desse segmento, "Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho", os segmentos "**Imitação e Universalidade**" e "**Para quem escrevemos?**", do referido capítulo: "Imaginar o real" foram publicados como "**Romance, moral e política no Século das Luzes: *o*caso de Rousseau**", na revista *Discurso*, nº 17, São Paulo, 1988, p. 57-74.

[1276] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 27.

[1277] PRADO JUNIOR, Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 230. Essa é uma operação muito particular para Rousseau com o objetivo de manter a utilidade do romance sem ceder às ilusões do idealismo moral. Bento Prado destaca, Rousseau relatando ao senhor presidente de Malesherbes (*Carta à Malesherbes de* 19/02/1761), que "a eficácia da *Nova Heloísa* estaria comprometida se Júlia fosse dotada do mesmo angelismo de Clarissa." (Id.).

Roland Barthes observa ainda, que há nesta reivindicação, uma individuação desses indivíduos "romancistas", que se observam a si mesmos e cultivam sua interioridade; são mudanças, como uma espécie de "barômetro vivo", não só do tempo, mas também, de um enquadramento, ou, da fantasia de não se enquadrar. Dentre alguns desses "indivíduos-autores", Barthes aponta o cidadão de Genebra, pois, essa "mutação pressentida por Rousseau", é um aspecto da modernidade, "e afirmada como resistência ao sistema."[1278] O crítico refere-se ao momento em que Jean-Jacques explicita nos *Devaneios* sobre o que ainda teria a dizer se os afetos reais já foram arrancados, se *'agora inexiste entre os homens'*, além de não mais ter *'com eles relação real e verdadeira sociedade'*. Daí, uma das "justificativas" para a **ficção**, no entanto, sua *'alma que ainda está viva'*, se desprende e descreve essa situação "singular":

> Para fazê-lo com sucesso, seria necessário proceder com ordem e método: (...) Farei em mim, num certo sentido as operações feitas no ar pelos físicos, para conhecer seu estado diário. Aplicarei o **barômetro** à minha alma e essas operações, bem conduzidas e longamente repetidas, poder-me-iam fornecer resultados tão seguros quanto os seus. (...) Contentar-me-ei em manter o registro das operações **sem** procurar reduzi-las a um **sistema**.[1279]

Os sistemas são inúmeros, certamente, mas, em se tratando do romance, seria possível dizer que o gênero se enquadra em um determinado sistema? Numa teoria ou lei específica? O romance se submete a regras e fórmulas rigorosas precisas? Haveria algum caminho a ser trilhado em relação à realidade, diante da diversidade de formas romanescas? Poderia se falar em romance puro? Como se observa, as questões são inúmeras, pois, são vários os problemas a serem pontuados, e, até hoje, não foi possível à teoria, estabelecer em definitivo, qualquer sistema de princípios para a estética ou a poética do romance.[1280] Sobre isso, a própria crítica especializada também sugere

---

[1278] BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**, op. cit., 90-91.
[1279] **Devaneios**, Primeira Caminhada, op. cit., p. 27.
[1280] Evidentemente que várias teorias foram tentadas a buscar coordenar cientificamente os caracteres de uma totalidade extensiva de vida literária que o romance é capaz de reunir. (Como uma das mais famosas, *A teoria do romance*, de George Lukács). Na atualidade, essa dificuldade aumenta, pois, as fronteiras se estendem para diversas direções, penetrando em vários ramos do conhecimento, seguindo formas de expressão tão diversas, abarcando tal variedade de temas e assuntos, que chega a ser impossível uma escolha "capaz de fixar em axiomas ou em segura disciplina" traços distintivos ou decisivos para o romance. (LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976. p. 9.). Sobre isso, a autora Arlenice Silva infere que o referencial lukácsiano, durante seu percurso intelectual, propôs "a questão dos gêneros, em particular do **romance**, como o eixo de suas investigações filosóficas, [alcançando] o plano central de sua teoria do conhecimento e de sua posterior estética. [pois] Ao tentar compreender o fundamento das formas épicas – epopeia e romance – o autor reelaborou o conceito de **forma** em vários momentos, vendo-o ora como possibilidade de reconciliação do universal e do particular; como a imanência na obra de arte do sentido da vida, ora como perda de

muitas questões, desde a possibilidade da equivalência de se falar em romance puro, assim como se fala em arte pura; até a dúvida quanto a própria existência desse problema; pois, o romance conseguiria alcançar o antigo debate em torno da poesia pura? Haveria a possibilidade de se falar do romance puro, a partir da fundamentação na meditação pura de Descartes ou no teatro de Racine?

Ao que parece dificilmente isto seria possível no caso do romance, pois, "a meditação de Descartes não visa outro fim que ela própria. A tragédia de Racine desenvolve um quadro harmonioso de paixões, privado de tudo quanto estas contenham de acidental e acessório"[1281]; assim, esses critérios se perderiam com o próprio "alargamento e distensões de fronteira do **gênero**." Embora não deixe de ser arte, o romance parece que deixou de ser apenas arte, diante das exigências propensas a emprestar-lhe certo cunho de conhecimento científico do homem e da vida social; talvez, dessa situação sim, o problema comece a ser instalado; pois, é evidente que o romance não é indiferente à realidade, mas, há também o papel fundamental da imaginação que exerce a passagem dos "elementos potenciais" para a vida "romanceada e não histórica", na ordem da ficção. Como o **gênero do romance** tem a possibilidade de adentrar em tudo, sem se deixar contaminar, é bem possível que seja o seu ingresso nos vários campos, inclusive da realidade, que ocasione a sua degenerescência e corrupção do gênero, consequentemente, a sua conversão em apetrecho de outras atividades distantes de sua essência.

Para se ter uma noção, a teoria crítica considera que a verdadeira extensão (e a limitação) do universo literário só pode ser avaliada pelo panorama dos **gêneros**

---

sentido, fratura e dissonância." (SILVA, Arlenice Almeida. **Da teoria do romance ao romance histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács**. In: **Rapsódia: almanaque de Filosofia e Arte**. São Paulo: DEFIL USP-FFLCH, 2001. p. 29.). E, na *Teoria do Romance*, Lukács propõe o problema da **forma**, no capítulo *Epopeia e romance*, direcionando a partir de um esboço de material histórico: "Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade." (LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 55.). Dessa forma, Arlenice explica que, "ao refazer historicamente o percurso de *O Romance Histórico*, Lukács "busca reatar radicalmente forma e história. Tal momento singular coincide com o surgimento do gênero romance histórico, denominado clássico, permitindo à forma uma ressurreição da essência 'ao reatualizar as leis gerais da grande obra épica'". (SILVA, Arlenice Almeida, op. cit, p. 33.). Contudo, apesar de Lukács sugerir um diálogo "com a tradição dos gêneros literários, o que conduziria a uma estética normativa", Arlenice ressalta que uma leitura atenta dessa obra seria de extrema importância, pois permitiria "acompanhar, não só limites, distinções e classificações, mas a problematização do surgimento e desaparecimento dos gêneros." (Ibid., p. 34.).

[1281] LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976. p. 131.

literários. Embora, o conceito dos **gêneros** tenha sido fortemente combatido e rejeitado por Benedetto Croce[1282], e, apesar da seriedade dos seus argumentos, essa rejeição não foi, nem de longe, aceita por todos os estudiosos da estética literária; e, em todo caso, o conceito dos gêneros conserva certo valor preparatório-didático ou pragmático.

Mas, falar de combate aos gêneros significa eliminar fatos não cientificizáveis, ou seja, os de natureza estética; pois, os juízos estéticos se reinstalam e permanecem com facilidade ao se pensar em situar a obra *Nova Heloísa*, em relação ao gênero, forma de arte e a tradição a que pertence. Assim, se encara como fatos certas categorias, como a de gênero, que são apenas produtos da elaboração estética. Mesmo porque, segundo o próprio Benedetto Croce, um gênero não se define em si, enquanto definição lexical, pois é o produto de semelhanças e diferenças com gêneros vizinhos (próximos).[1283] Logo, a definição se converteria em função de uma combinatória de características. Contudo, procurar uma expansão de um gênero específico, corre-se o risco de cair no isolamento e na exclusão, até mesmo porque a arte contemporânea é caracterizada por seu hibridismo. Assim, manter aquele modo de proceder equivale à destruição do próprio conceito de gênero; ainda mais, pela própria **liberdade** do gênero do romance e o dinamismo contemporâneo da arte que se impõe com frequência. Destarte, "o romance se distingue de todos os outros gêneros literários", observa Marthe Robert, "e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar", e sim, "para subverter a vida, para lhe

[1282] Dentre tantos preconceitos referentes à arte literária, trazidos à tona por Benedetto Croce, **a regra do gênero** "é o que tem maior uso porque se mistura com a vida cotidiana da crítica e da historiografia artística: o preconceito da possibilidade de distinguir algumas ou muitas formas particulares da arte, cada qual determinável no seu conceito particular e nos seus limites, e provida de leis próprias. Essa errônea teoria toma corpo em duas séries sistemáticas, uma das quais é conhecida como **teoria dos gêneros literários e artísticos** (lírica, drama, romance, romance epistolar, poema, épico e romanesco, idílio, comédia, tragédia, pintura sacra, civil, familiar, de natureza viva, de natureza morta, de paisagem, de flores e frutas; escultura heroica, funerária, de costumes; música de câmera, de igreja, de teatro; arquitetura civil, militar, eclesiástica etc.), e a outra como **teoria da arte** (poesia, pintura, escultura, arquitetura, música, arte do ator, jardinagem, etc.); e às vezes uma funciona como subdivisão da outra. Também este preconceito, que é, afinal, de fácil origem, tem os seus primeiros insignes monumentos na cultura helênica, e também permanece nos nossos dias. Muitos estetas compõem ainda tratados sobre a estética do trágico ou do cômico, da lírica e do humorismo, e estéticas da pintura, da música ou da poesia (trazendo estas últimas o velho nome de Poética); e, o que é pior, (pois que esses estetas são pouco ouvidos, e escrevem por deleite solitário ou por mister acadêmico), os críticos, ao julgar as obras de arte, não perdem completamente o hábito de considerá-las segundo o gênero ou a arte particular em que, segundo eles, deveriam entrar; e no lugar de deixar claro ser uma obra bela ou feia, põem-se a discorrer sobre as suas impressões, dizendo que ela observa bem, ou infringe indevidamente as leis do drama, do romance, da pintura ou do baixo-relevo. (...) E o compromisso dura por inércia, até quando uma obra genial vem resolver de novo a forma fixada. (CROCE, Benedetto. **Preconceitos em torno da arte**. In: **Breviário de Estética**. Tradução: Miguel Ruas. São Paulo: Atena Editora. 1947. p. 52-58.).

[1283] Id.

recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos."[1284] Daí o reconhecimento de sua dupla vocação, "sentimental e social", tendo e necessitando sempre, de relações diretas, tanto do amor, como poderoso motor "das grandes transformações da existência" quanto da sociedade, "uma vez que ela é o lugar onde se elaboram todas as categorias humanas, todas as posições que ele se propõe deslocar"[1285], e, ao resolver se infiltrar em outras esferas, graças ao seu remanejamento, que "poderia efetivamente ser o segredo tanto de sua proliferação como de sua intangível unidade", acaba dispondo, à vontade, de vários recursos, "da utopia, da sátira (a despeito de sua ambiguidade e do conformismo com que ele acaba por sonhar, o espírito crítico é inseparável de sua vocação), até mesmo da metafísica ou da filosofia."[1286]

Dessa forma, o **gênero do romance**[1287] ao adentrar em outras esferas, ter-se-ia: "o romance moralista, o romance histórico, o romance político, o romance religioso, o romance social, o romance psicológico etc."; mas também, ter-se-ia as contradições abundantes e a opacidade, que o "arrivista revoltado e empreendedor" imita nas zonas vis da ambição; contudo, é a isso que, provavelmente, o gênero novo deve ao mesmo tempo, sua natureza de parasita e de proteu, "que fazem dele um caso tão irritante na literatura."[1288] Porém, por mais que haja qualquer possibilidade de conciliação do gênero romanesco com as implicações a que ele ingressa, o crítico Temístocles Linhares destaca um simbólico ensinamento de Andre Gide, pois, a prática que o romance traduz pode não ter nenhuma feição didática ou pragmática, e, "a hipótese irrecusável de haver sempre possibilidade de continuação está indicando que o

---

[1284] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 30.
[1285] Id.
[1286] Ibid., p. 31.
[1287] Há muitas contradições na **teorização** do **gênero do romance**, principalmente, em sua complexa recepção no romantismo alemão. Sobre isso, Peter Szondi observa em seu *ensaio* sobre a teoria dos gêneros de Schlegel o seguinte: "Segundo a teoria de Schlegel, o romance é tanto a mistura de todos os gêneros como um gênero acompanhando os outros. Numa nota marginal Schlegel escreve: *'todos os gêneros, exceto os três clássicos antigos. Estes básicos elementos unidos numa unidade progressiva.'* Desta afirmação podemos concluir que Schlegel restringia o domínio dos gêneros tradicionais à antiguidade e que era nessa base que sustentava que a poética dos gêneros tinha sido superada na época moderna graças ao romance. Esta interpretação é confessadamente por outra nota que caracteriza o romance como a mistura do dramático, do épico e do lírico. Não é a primeira nem a última vez que Schlegel se contradiz – ou se corrige. O que afirma sobre o *'gênero romântico'*, sobre o romance – que está *'ainda em devir'*, *'que eternamente está em devir e não pode ser completado'* – não é menos verdade a respeito da sua teoria." (SZONDI, Peter. ***Friedrich Schlegel's Theory of Poetical genres: a reconstruction from the posthumous fragment***. In: ***On Textual Understanding and Other Essays***. Minneapolis: University of Minnesota press, 1986. p. 94.).
[1288] Id.

romance envolve questões abertas, não formando, em sentido absoluto, todo orgânico e independente."[1289]

♣ ♣ ♣

Há um enorme desprestígio do romance iniciado desde o século XVII até o século XVIII. Ao examinar os motivos que levaram a tal descrédito, Georges May observou que o que mantinha os escritores em guarda quanto ao gênero eram fundamentos baseados "na ordem estética e moral"[1290], pois, "a leitura de romances corrompe o gosto e os costumes."[1291] Na esfera moral, a característica **romanesca** do romance, tão evitada pelos grandes escritores era um dos motivos principais, pois o chamado "romanesco" levaria ao imoralismo. Suspeitavam que o romance constituía-se "uma ameaça para os costumes". Sem contar que o romance poderia funcionar como uma espécie de **retrato** dessa própria dissolução, ou seja, uma espécie de espelho da sociedade que circundava. Quanto à restrição estética, era acentuado o fato do romance não ter uma origem nobre, diferentemente do teatro, "cujo prestígio datava da antiguidade", por isso, acabava levantando todas as críticas, sendo acusado, principalmente de "corromper o gosto". Segundo Franklin de Matos, "em princípio, a acusação se deve ao caráter 'plebeu' do gênero, sem precedentes na Antiguidade, pois, nem Aristóteles nem Horácio, Tucídides ou Tácito tampouco escreveram romances, que só são cultivados nas 'baixas épocas', por autores pouco recomendados como Petrônio, Apuleio, Longo ou Heliodoro."[1292] Os rigoristas da época, enfatizavam que não havia modelos reconhecidos desse novo gênero, dentre eles, observa Georges May, Nicolas Boileau, que solicitava a verossimilhança e seguia em alguns momentos o modelo dos versos da *Arte Poética* de Horácio de que *'ainda que afirme que a visão de um espetáculo emociona mais do quê a sua narração, não admite catástrofes violentas no palco'*[1293] por tornarem mais inverossímil. Em sua *Arte Poética*, Boileau enfatizava: "nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador: a verdade pode às vezes não ser

[1289] Andre Gide. ***Les faux Monnayeurs***. Paris: Gallimard, 1925; citado por: LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**, op. cit., p. 132. Nessa obra, Gide faz algumas observações transmitidas por meio de Edouard, o herói de *Les Faux Monnayeurs*, que encarna o papel de romancista dentro do romance.
[1290] MAY, Georges. ***Le dilème du Roman au XVIII siècle***, op. cit., p. 8.
[1291] Id.
[1292] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 18.
[1293] HORÁCIO. **Arte Poética**. In: **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 53-68.

verossímil. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê. O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha."[1294]

A partir desses preceitos, Boileau apontava os defeitos que deveriam ser evitados no teatro ao tentar seguir os passos desse novo gênero sem modelos, o **romance**, pois, demonstra claramente que apenas considerava válidos os assuntos da Antiguidade; assim, não poderia ser permitido, o romanesco excessivo:

> Logo o **amor**, fértil em ternos sentimentos, se apoderou do teatro, bem como dos **romances**. (...) Pinte, pois, – consinto –, os heróis apaixonados; mas não me componha pastores melosos; que Aquiles ame de maneira distinta da de Tírsis e Fileno; não vá fazer de um Ciro um Artameno, e que o amor, combatido frequentemente pelo remorso, pareça uma fraqueza e não uma virtude.[1295]

Na mesma proporção, destaca também, que deveria ser evitada a presença de heróis perfeitos, e estabelece o **modelo** relembrando novamente Horácio e retomando-o, pois, *'ao escrever, siga a **tradição** ou mantenha uma **verossimilhança** elevada; se me representar Aquiles vingando, que ele seja infatigável, irascível, ardente e inexorável...'*[1296]; ressaltando que o teatro, sendo a imitação da vida, deve ser mais verossímil que o romance, obra de plena imaginação:

> Evite as mesquinharias dos **heróis do romance**: dê, no entanto, algumas fraquezas aos grandes corações. Desagradaria um Aquiles menos ardente e menos pronto; gosto de vê-lo derramar lágrimas por uma afronta. É por esses pequenos defeitos assinalados na sua pintura que o espírito reconhece, prazerosamente, a natureza. Que ele seja traçado em seus escritos, segundo este modelo. (...) Desculpa-se tudo, facilmente, num romance frívolo; basta que a ficção divirta, numa leitura rápida,

[1294] BOILEAU-DESPRÈAUX. Nicolas. **A Arte Poética**, op. cit., p. 42.
[1295] Ibid., p. 44. Boileau destaca que tanto para Eurípedes, como para Racine, **o amor** ocupa um lugar muito importante no teatro. E, antes de Racine, o amor já é aplaudido como procedimento cênico: *Cléopâtre* (*Cleópatra*, de 1552), de Jodelle e *Didon* (*Dido*, de 1603) de Hardy são peças anteriores ao romance *l'Astrèe* (*A Astréia*, de 1610 – 1619), em que o amor representa um papel muito importante. Além de algumas outras peças traduzidas, que já tinham posto em moda a galanteria amorosa como: a obra *Diana* (1542), de Jorge de Montemayor, a *Galatea* (1584) de Cervantes, *A Aminta* (1581) de Tasso, o *Pastor Fiel* (1585) de Guarani. (Ibid., p. 57.). Mais na frente, no Quarto Canto, Boileau ratifica seu posicionamento: "não sou, no entanto, desses tristes espíritos que, banindo o amor de todos os textos castos, querem privar o palco de um tão rico adorno e tratam Rodrigo e Jimena de envenenadores. O menos honesto amor, quando expresso de maneira casta, não excita em nós paixões vergonhosas. Dido geme e me exibe inutilmente seus encantos; condeno seu pecado mesmo partilhando-lhe as lágrimas. Um autor virtuoso, como seus versos inocentes, não corrompe o coração, excitando os sentidos: seu ardor não acende chamas criminosas. Amem, pois, a virtude; alimentem como ela sua alma. O espírito está em vão repleto de um vigor nobre: o verso se ressente sempre das baixezas do coração. Evitem sempre, evitem esses ciúmes baixos, perversos frenesis dos espíritos vulgares." (Ibid., p. 68.).
[1296] HORÁCIO. **Arte Poética**. In: **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino, op. cit., p. 53-68.

> pois o rigor excessivo estaria então fora de propósito. Mas o teatro exige uma razão exata; a estrita conveniência aí quer ser mantida.[1297]

Daí por que é atribuída ao romance uma "liberdade insólita", ou seja, algo que se opõe aos usos e costumes, e que é contrária às regras, à tradição. Contudo, é evidente que havia defensores do gênero[1298], que mesmo sustentando a descendência do romance do poema épico; mas, não conseguiam se livrar da acusação de plebeísmo.

Destarte, a fundamentação do aspecto estético e moral encontrou uma acusação reiterada para que o romance não fosse aceito: de que o gênero era suscitado por argumentos de pura **inverossimilhança**. O inverossímil, ainda está encadeado com a questão do **romanesco**; pois os rigoristas afirmavam que os escritores desses livros ímpios acabavam abusando nos adereços que enfeitavam essas obras. Sobre isso, Georges May faz uma importante observação:

> Se o romance é, como se viu, comumente e por tanto tempo acusado de *'corromper o gosto'*, esta já não é, como no tempo da *Arte poética*, uma simples consequência do preconceito de nascimento, mas decorre das *extravagâncias diversas*, que, todas elas, pecam contra a **verossimilhança** e que se resumem apropriadamente no terreno romanesco.[1299]

Mas, segundo Georges May, a habilitação do romance "vinga de fato", após a publicação da *Nova Heloísa*, porém, isto só foi possível, graças a uma "convergência entre o juízo da crítica, o gosto do público e as intenções do autor."[1300]

Contudo, mesmo o século XVIII marcando uma progressiva **habilitação do romance** pelos filósofos iluministas, isto não ocorreu de uma forma tão rápida e simples como poderia parecer, diante da vasta publicação de romances e contos ocorridos naquele tempo. A teoria é unânime em afirmar que a "**conversão ao romance**" daquele que publica o "marco do romance" responsável por sua habilitação definitiva, Jean-Jacques Rousseau, foi acompanhada de grandes conflitos, muito mais

---

[1297] BOILEAU-DESPRÈAUX. Nicolas. **A Arte Poética**, op. cit., p. 44-45.

[1298] Daniel Huet na obra *De l'Origine des romans* (1670), com sua tese sobre a descendência nobre do romance, citado por Georges May, e, Fielding, em sua célebre fórmula da *teoria épica do romance*, analisada por Ian Watt na ascensão do romance, p. 208- 251. Teses estas, conforme Franklin de Matos, só fariam história nos séculos seguintes. (MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 18.).

[1299] MAY, Georges. ***Le dilème du Roman au XVIII siècle***, op. cit., p. 22.

[1300] Franklin de Matos abre um parêntese para essa questão, pois a base dessa convergência se deu mediante o chamado 'período heroico', que estaria compreendido entre as publicações do primeiro volume de *Gil Blas* (1715) e da *Nova Heloísa*, quando se enfrentaram os autores / amadores de romance e seus inimigos (escritores, críticos ou membros do público letrado)"; também, é nesse 'período heroico', que o romance teria vivido mais intensamente o seu célebre 'dilema' no que se refere a inverossimilhança. (MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 21-22.).

do que ocorreu com seus contemporâneos Voltaire e Diderot, que também desempenham um importante papel nesse processo, "escrevendo alguns dos melhores contos e romances do tempo."[1301] Ainda mais, quando se observa Rousseau, em tom de troça, dentro do seu próprio romance, dizendo: "cem vezes, ao ler **Romances**, ri das frias queixas dos amantes..."[1302] Além de se perceber, também no romance, Rousseau se desfazendo do romance, no momento em que Saint Preux explica à Júlia, sobre os ***livros de literatura*** que deixara para sua prima Clara; avisa que só deixou livros fáceis, diferentemente dos livros que deixaria para a própria Júlia: "excetuando Petrarca, Tasso, Metastásio e os mestres do teatro francês, **não coloco nem poetas nem livros de amor**."[1303] "Rousseau-Saint-Preux" explica que esses livros **romanescos**, são livros por demais femininos, destarte, questiona: "que poderíamos aprender sobre o **amor** nesses livros?"[1304] Insiste que se pode aprender sobre essas coisas pelo próprio coração, pois este revela mais coisas do que "esses livros" e fundamenta, "a linguagem imitada dos livros é bem fria para quem quer que esteja, ele próprio, apaixonado!"[1305] Mas, a "explicação" não fica por aí, o filósofo arremata dizendo o seguinte:

> Aliás, esses estudos enfraquecem a alma, lançam-na na indolência e retiram-lhe toda a energia. Pelo contrário, o amor verdadeiro é um fogo devorador que leva seu ardor para os outros sentimentos e anima-os com um novo vigor. É por isso que se disse que o amor faz Heróis.[1306]

Aliás, já se observou no capítulo anterior, o grande embaraço que foi para Jean-Jacques a produção de um romance entre suas obras, pelos princípios que atacava, pelo tom romanesco que considerava esses "livros afeminados", sendo o principal vício da literatura, pois, os autores tinham por objetivo agradar apenas as mulheres. Logo, seria o romance, o principal gênero impregnado dessa disposição. Mas, o próprio Jean-Jacques assumia o desconcerto e se questionava:

> O que mais me embaraçava era a vergonha de me desmentir assim tão clara e tão abertamente. Depois dos **severos princípios** que acabava de estabelecer com tanto alarido, depois das austeras máximas que tão energicamente tinha pregado, depois de tantas invectivas mordazes contra os **livros afeminados** que respiravam amor e languidez, poder-se-ia imaginar coisa mais inesperada, mais chocante do que me

[1301] Ibid., p. 22.
[1302] **Júlia**, Primeira Parte, Carta XIX, op. cit., p. 76.
[1303] Ibid., Carta XII, p. 68.
[1304] Id.
[1305] Id.
[1306] Id.

> ver repentinamente **inscrever-me**, com minha própria mão, **entre os autores desses livros, que tão duramente eu tinha censurado?**[1307]

Os mais recentes princípios a que o genebrino se refere podem ser observados na *Carta a d'Alembert*, e um pouco mais distantes, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, pois, de forma pública, se converte ao gênero, e, publicamente, desqualifica-o.

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, e obviamente nas *respostas dirigidas às objeções* a esse *discurso*, incluindo o *Prefácio de Narciso ou o Amante de si mesmo*, já se mostrou a radical condenação de Rousseau "a todos os ramos da cultura", que, segundo Jean-Louis Lecercle, essa postulação "é pronunciada em primeiro lugar contra os **romances**", mesmo não tendo jamais nomeado de forma expressa o gênero do romance nessa obra; Lecercle assevera que se Rousseau fizesse isto, "restringiria o alcance de sua tese ao escolher esse exemplo demasiado fácil, vários autores, e, principalmente, autores religiosos, tanto protestantes como católicos, já tendo condenado a literatura romanesca. O que há de mais inútil, no sentido em que o diz Rousseau, do que um romancista?"[1308]

Portanto, isso justifica a generalização que Jean-Jacques realiza, e, no *prefácio de Narciso*, sustenta a tese de que muito longe de contribuir para os costumes, as letras, as ciências e artes estimularam os povos ao gosto pela servidão e o desprezo pela virtude, ratificando sua crítica, ao fazer a seguinte comparação:

> Ao mesmo tempo em que a cultura das ciências, de certo modo desafoga o coração do filósofo, sujeita num outro sentido o do **letrado**, e sempre com igual prejuízo para a virtude. (...) Daí nascem, de um lado, os rebuscamentos do gosto e da polidez, a adulação vil e baixa, os cuidados sedutores, insidiosos, pueris, que, com o decorrer do tempo, aviltam a alma e corrompem o coração.[1309]

Mas também é a ocasião perfeita para Rousseau fundamentar de uma vez, e para sempre, que para os povos que já receberam instrução, é necessário conservá-los, "uma vez que um povo corrupto nunca mais volta à virtude"[1310], além do que, essas mesmas causas que colaboraram na degeneração, podem servir para prevenir de algo ainda maior e muito pior. E nisso, Jean-Jacques se firmará em praticamente todos os

---

[1307] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 394.
[1308] LECERCLE, Jean-Louis. ***Rousseau et l'art Du Roman***. Paris: Armand Colin, 1969. p. 33.
[1309] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 423.
[1310] Ibid., p. 426.

seus pretensos paradoxos e ainda terá a chance de questionar: "Pergunto agora, onde está a contradição em cultivar eu próprio os gostos cujo progresso aprovo."[1311]

Dessa maneira, se já era observado que a própria vocação literária de Jean-Jacques no seu discurso inaugural ocasionara um grande impasse na vida do escritor; a partir desse primeiro paradoxo, Rousseau certamente se encontrará em muito outros, como o da aceitação do romance e o seu paradoxo de estreia, em que execra a literatura, e dela mesma, torna-se homem de letras, por sinal, bastante parecido com o de ter um espírito romanesco e declarar o romance como ato de ilegalidade para, em seguida, estar inscrito *'entre os autores desses livros'*. Assim, Jean-Jacques se justifica: "que me exibam homens que sempre agem consequentemente com suas máximas e eu aceitarei a condição das minhas. Esse, o destino da humanidade – a razão mostra-nos o objetivo e as paixões desviam-nos dele."[1312]

Ora, Rousseau, quase sempre desencaminhado pelo canto das paixões, não conseguiu controlar seu ímpeto, e se inscreve numa lista daqueles que censurava impiedosamente, a lista dos romancistas (e que romancista!), pois, é exatamente com *Júlia ou A Nova Heloísa* que começa a série de suas grandes obras, e a repercussão dos temas sentimentais em vários romancistas[1313], tornando-se uma presença de destaque, numa literatura marcada pela criatividade romântica.

Na *Carta a d'Alembert* não é diferente do *Primeiro Discurso*, em que acaba adaptando-o a mesma perspectiva para a sua contestação da "ideia ilustrada de teatro pedagógico", e mais, para a recusa da instalação do teatro na sua idealizada *República de Genebra*, como já foi dito na primeira parte desse trabalho. Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de **atividade artificial**, e, talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar. Conforme o autor:

[1311] Id.
[1312] Ibid., p. 418-419.
[1313] Além da influência no *Werther* de Goethe, comentada anteriormente, o romance de Rousseau também influenciou uma obra-prima de psicologia realista, como ***As Relações perigosas*** (1782), de Choderlos de Laclos – como já se disse no início, grande leitor de Rousseau. Laclos defendia a Razão, mas também, de forma aliada ao Sentimento; enaltecendo a vida simples e virtuosa, em contato com a natureza, como pregava Rousseau. Tinha na *Nova Heloísa*, sua bíblia de sensibilidade. Tanto que ao mostrar a decadência moral da sociedade aristocrática do século XVIII, estampa de forma clara as intenções de sua obra onde se lê no frontispício do romance: *As Relações Perigosas, ou Cartas Recolhidas de em uma Sociedade e Publicadas para a Instrução de Algumas Outras*; seguida de uma epígrafe retirada do primeiro parágrafo da ***Nova Heloísa***: *'Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas'*. (LACLOS, Chordelos de. **As Relações Perigosas**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.).

> Ao lançar um primeiro olhar sobre essas investigações, vejo, de início, que um **espetáculo** é uma **distração** e, caso na verdade necessite o homem de distrações, concordareis ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer **distração inútil** constitui uma mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo, tão pernicioso.[1314]

Mas, é preciso observar os verdadeiros **efeitos** do teatro a partir de alguns argumentos que Rousseau resolve construir e analisá-los, contudo, diante da problemática desse trabalho apenas se traz à tona a crítica de Rousseau ao romance, na *Carta a d'Alembert*, que tem como contexto, "a ideia negativa de privatização da **cena**", pois, o teatro destina uma excessiva importância à descrição do **amor**, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é **romanesco**. Rousseau pontua: "De modo algum aprecio a possibilidade de constantemente ter-se de levar **o coração à cena**, como se não estive bem dentro de nós."[1315] Ora, isso para o filósofo significa uma individualização da cena , pois, "acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes, para interessarmo-nos por **fábulas**, para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. Mas eu deveria saber que essa linguagem não tem mais sentido em nosso século. Esforcemo-nos para usar uma que melhor se compreenda."[1316]

A partir desses princípios, Franklin de Matos ressalta, o cidadão genebrino "volta a atacar os romances por tabela"[1317], pois, é observado que "tudo aquilo que diz sobre o teatro aplica-se integralmente ao romance."[1318]

E como um "povo galante", deseja "amor e polidez", Rousseau resolve fixar alguns termos na tentativa de explicar suas críticas e argumentar a "coerência" de seu posicionamento, pois, se "em geral, a cena é um **quadro** das paixões humanas, cujo original está nos corações", porém, "se o **pintor** não tivesse o cuidado de acariciar suas paixões, os espectadores logo ficariam desgostosos e não desejariam mais ver-se sob um aspecto que fizesse com que desprezassem a si mesmos."[1319] Contudo, Jean-Jacques ressalta que não deve ser atribuído ao teatro, "o poder de mudar sentimentos ou costumes", pois no máximo, apenas poderá "segui-los e embelezá-los". Até por que,

---

[1314] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 39.
[1315] Ibid., p. 40.
[1316] Id.
[1317] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 27.
[1318] Ibid., p. 31. Dificilmente Rousseau colocaria o nome do romance, nessa obra, afinal, na época de sua publicação, 1758, as duas primeiras partes do seu romance já estavam prontas, conforme já dito no capítulo anterior.
[1319] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 41.

"diz-se que uma boa peça jamais se choca contra os costumes de seu tempo."[1320] Mas, adverte:

> Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por pequenos divertimentos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do **cômico** e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo **amor**. A mesma coisa se fez na **tragédia** para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se em favor da utilidade pública, para darem **nova energia** e **novo colorido** a essa **perigosa paixão** e, desde Molière e Corneille, **só se vê obterem sucesso no teatro romances com o nome de peças dramáticas**.[1321]

Assim, após essa constatação, de substituição tanto da **comédia**, quanto da **tragédia**, de suas *verdadeiras belezas ocultas*, o amor foi reforçado, substituindo a força cômica e a energia trágica pelos interesses desse perigoso "amor paixão"; ou seja, tema romanesco por excelência, então, observando-se claramente que o foco a ser criticado, não é somente o teatro, mas, na mesma proporção, o romance. O grande problema dessa nova situação, segundo Rousseau, é quando "só se tem conhecimento da sociedade por meio da cena, (...) desse modo, baseando-se num modelo imaginário, numa aparência modesta e comovente, numa meiguice falsa, *nescius aurae fallacis*, o jovem insensato, pensando tornar-se um sábio, corre para a perdição."[1322]

Dessa forma, Jean-Jacques resolve trazer à tona, alguns dos efeitos produzidos pelo interesse da cena baseado unicamente no **amor**. Percebe que existem vários, ainda mais graves, e mais importantes, porém, comenta apenas alguns, considerando "os perigos que o **quadro** de uma paixão contagiosa pode produzir", ou seja, a partir do conteúdo de algumas peças, pois, seus efeitos, são "previstos pelo modo de apresentá-lo"[1323], no entanto, os defensores do teatro costumam rebater as imputações, alegando os seguintes argumentos:

> O amor exposto no teatro, nele se torna legítimo; seu objetivo é honesto; frequentemente é sacrificado ao dever e à virtude e, se culpado, é punido.[1324]

Evidentemente, Rousseau contesta esses argumentos, e, de forma sucinta, apresenta em série as contradições, uma após outra. Antes de adentrar na primeira

[1320] Ibid., p. 42.
[1321] Ibid., p. 64.
[1322] Ibid., p. 65.
[1323] Ibid., p. 68.
[1324] Id.

refutação, o filósofo ressalta a inconsequência de ter sido necessário "esperar os acontecimentos para saber qual a impressão que se deve receber das paixões que despertam", pois "o mal que se censura no teatro não é, justamente, inspirar paixões criminosas, mas dispor a alma a sentimentos mais ternos que, depois, se satisfazem às expensas da virtude."[1325]

Então, o filósofo começa por observar que as "agradáveis emoções" que são experimentadas em cena, não têm um objeto determinado, servem somente para despertar a necessidade de senti-las, ou seja, o amor, de fato, não é oferecido, mas é preparado para ser sentido. Dessa forma, "não escolhem a pessoa que se deve amar, mas forçam-nos a fazer a escolha. Assim, só são inocentes ou criminosas segundo o uso que delas fazemos de acordo com nosso caráter", independente do exemplo, pois, "mesmo que fosse verdadeiro só se descrevem no teatro paixões legítimas, segue-se daí que as impressões sejam mais fracas e seus efeitos menos perigosos?"[1326] Tentando fazer com que "as imagens vivas de uma ternura inocente fossem menos sedutoras", ou seja, pouco não tão capazes de entusiasmar um coração sensível quanto as de um "coração criminoso para o qual o horror do vício serve pelo menos de contraveneno!"[1327] Contudo, Rousseau arremata esse primeiro argumento explicando que, mesmo "se a ideia da inocência por alguns instantes embeleza o sentimento que acompanha' [mas], "as circunstâncias logo apagam-se da memória, enquanto a impressão de uma paixão tão doce fica gravada no fundo do coração"[1328]; assim, de uma ação perfeitamente honesta[1329] é transformada num exemplo de corrupção. "Aí está o efeito dos amores permitidos no teatro."[1330]

A contestação do segundo argumento é pautada na observação de que os espectadores escolhem sempre o lado do amante fraco, pelo menos inicialmente; isso ocorre pelo fato do autores pretenderem "curar-nos do amor pela descrição de suas fraquezas", mas, como logo em seguida a ação é modificada, ou seja, o amor deixa de ser fraco, os espectadores ficam insatisfeitos por essa mudança. Então, o filósofo

[1325] Id.
[1326] Id.
[1327] Id.
[1328] Id.
[1329] Rousseau exemplifica essa ação honesta que se torna um exemplo de corrupção no momento em que "Manílio foi expulso do senado de Roma por ter beijado sua mulher em presença da filha"; e questiona: "que haveria de censurável nessa ação, se a considerarmos em si mesma? Nada, sem dúvida. Denunciaria até um sentimento louvável. Mas os castos amores da mãe só poderiam inspirar sentimentos impuros à filha." (Id.).
[1330] Ibid., p. 69.

questiona se essa será a melhor forma de fazer com que se evite a se assemelhar ao amor.

Rousseau exemplifica com a tragédia de Racine, *Berenice*. Basta observar a disposição inicial do espectador, de "desprezo pela fraqueza" de um imperador romano [Tito] que duvida, "como último dos homens, entre a amante e o dever."[1331] Porém, o filósofo fica ruminando sobre o pensamento desse mesmo espectador, após o espetáculo. E supõe: "acaba por lamentar esse homem sensível que desprezava, passando a interessar-se por essa mesma paixão que considerava um crime e a comentar secretamente o sacrifício das leis da pátria que ele é forçado a fazer."[1332]

No final da peça, em que todos sentiam que as dores de Tito eram consequência do seu interesse principal, ou seja, Berenice, e "que era a sorte de seu amor que determinava a catástrofe", assim, no quinto ato, "os espectadores, profundamente emocionados, começavam a chorar quando Berenice não chorava mais."[1333] Isto significa que todos temiam a dor que penetrava seu coração", continua Rousseau, pois, todos desejavam que "Tito se deixasse vencer', claro, correndo o risco dos espectadores estimá-lo menos. Ao que tudo indica, parece que a tragédia alcançou seu êxito, por mais que o desenlace da peça "desminta esses votos secretos", mas, "o desfecho de modo algum diminui o efeito da peça. A rainha parte sem o consentimento da plateia, o imperador a manda de volta *invitus invitam* e pode-se acrescentar *invito spectatore*. Tito prefere continuar como romano; é o único desta opinião – todos os espectadores desposaram Berenice."[1334]

Rousseau constata que os sacrifícios foram feitos em nome do dever e da virtude, que "até para os corações corrompidos possuem sempre um encanto secreto", porém, nada impede "de que certas paixões satisfeitas sejam preferíveis à própria virtude", ou seja, que se possa ficar contente por ver Tito "feliz e fraco". Assim, o filósofo convida a imaginar um **desenlace diferente** do que o de Racine. "Ambos transportados pelos encantos do amor, da paz, da inocência e enunciando às grandezas inúteis, tomam, nessa doce alegria que inspiram os verdadeiros movimentos da natureza, a resolução de irem viver felizes e ignorados num canto da terra."[1335] O filósofo indaga se a peça alcançaria menos êxito, menos instrução, e constata,

[1331] Id.
[1332] Id.
[1333] Id.
[1334] Ibid., p. 70.
[1335] Id.

provavelmente menos de acordo com a história; porém, como os atos inicias continuariam quase iguais, apenas "tirar-se-ia uma lição inteiramente contrária, na medida em que é verdadeiro que os **quadros de amor** causam sempre mais impressão do que as máximas da sabedoria e que o efeito de uma tragédia é inteiramente independente do desfecho."[1336]

E, como último combate, "caso se queira saber se é certo", basta "consultar a experiência", Rousseau defende em seus arrazoados, que a **tragédia** não ensina o espectador a se defender das "funestas paixões imoderadas". E para comprovar, dessa vez recorre a seu contemporâneo Voltaire, com a peça *Zaíra*:

> O **amor** custa a vida dos dois amantes e custa muito mais do que a vida a Orosmane, uma vez que se entrega à morte para libertar-se do mais cruel sentimento que pode entrar no coração humano – o remorso de ter apunhalado a amante.[1337]

Nessas lições, "bastante enérgicas", o filósofo duvida muito que tenha acontecido de alguém se orgulhar ao sair de *Zaíra* bastante prevenido contra o amor. Bem ao contrário, supõe ouvir: "Ah! que me deem uma Zaíra e eu me comportaria de modo a não matá-la"[1338], além de perceber as mulheres fazendo com os homens também assistam a essa peça, "para não se encorajarem, pelo exemplo da heroína, a não **imitar** um exemplo de tão maus resultados para ela, mas sim por que, de todas as tragédias atualmente em representação, nenhuma outra mostra com mais encantos **o poder do amor e o império da beleza** e nela se aprende ainda, para máximo proveito, a não julgar a amante pelas aparências"[1339]; ademais, "a mulher sensível", nessa peça, não consegue sentir temor no transporte dessa paixão, ou seja, no fato de Orosmane imolar Zaíra pelo seu ciúme, "pois constitui infelicidade menor perecer pela mão de seu amante, do que ser amada mediocremente."[1340]

E, para finalizar, a conclusão de Rousseau é muito simples, "o romanesco ofusca", seja pintado do jeito que for - mesmo contra a própria vontade:

[1336] Ibid., p. 71. Ocasião em Rousseau já vai demonstrando na *Carta a d'Alembert*, o seu próprio interesse e entusiasmo pelo **romance**, ao chamar atenção para a obra ***Pamela*** de **Richardson**, em que enfatiza que no "sétimo tomo há uma exame criterioso da '*Andrômaca'* de Racine pelo qual se vê que essa peça não alcança melhor do que as demais seu pretenso objetivo." (id.).
[1337] Id.
[1338] Id.
[1339] Id.
[1340] Id.

> Que se nos descreva o amor como desejarem: ele seduzirá, ou então não será amor. Caso seja mal retratado, a peça será má; se for bem retratado, ofuscará tudo o que o acompanha. Seus combates, seus males, seus sofrimentos, o tornam mais comoventes ainda do que se não tivesse qualquer resistência a vencer. Seus tristes efeitos, longe de desanimarem, só o tornam mais interessante por causa de seus próprios males. (...) Um sentimento tão delicioso tudo consola. Uma imagem tão doce insensivelmente abranda o coração; toma-se da paixão o que leva ao prazer e deixa-se nela o que atormenta. Ninguém se acha obrigado a ser um herói e, assim admirando o amor honesto, cai-se nos braços do amor criminoso."[1341]

Por isso, Rousseau propõe que se desconfie das ilusões do amor cedidas por essas cenas, para que não se entregue um coração virtuoso a um objeto indigno de seus reais cuidados, pois, certamente essa é a imagem da sociedade, "mas não a sua imagem fiel", pois, sem se "satisfazer em praticar a virtude", acaba "se contentando no amor-próprio", diz o filósofo, e, de forma irônica alude: "Como somos bem instruídos!"[1342]

No entanto, ainda na *Carta a d'Alembert*, mesmo que de forma breve, Jean-Jacques, ao comentar sobre os costumes dos ingleses, não deixa de perceber no **romance**, uma **instrução** bem melhor que o teatro, pois, "os **romances** ingleses são, como os homens, sublimes ou detestáveis"[1343]; mas, para aqueles de um gosto bem específico, nesse caso, não só os homens, com também as **mulheres**: "desse gosto comum pela **solidão** nasce também o das leituras contemplativas e dos **romances**, de que a Inglaterra está inundada", pois, povos "mais recolhidos em si mesmos se entregam menos a imitações frívolas ["ao teatro"], adquirem mais gosto pelos

---

[1341] Ibid., p. 71-72. Franklin de Matos ressalta nessa passagem da *Carta*, que Rousseau está retomando as críticas formuladas contra o teatro no século XVII, "e sistematicamente aplicadas ao romance no XVIII"; não só a "ideia *jansenista* segundo a qual *'a pintura das paixões do amor é perigosa e que, em consequência, os gêneros literários que se especializam nessa pintura devem ser condenados'*, bem como a argumentação daqueles que Jean-Jacques denomina de *'escritores eclesiásticos'*." (MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 30.). Conforme Rousseau, os efeitos do teatro, "foram frequentemente e com veemência alegados pelos escritores eclesiásticos." (**Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 68.). Dessa maneira, Franklin de Matos destaca, a partir da observação de Georges May, que, "Nicole, Pascal e às vezes os próprios jesuítas (Bourdaloue e o Journal de Trévoux, por exemplo) denunciavam o teatro até com mais ênfase, quando pintava o amor 'casto' e 'inocente'. A glória de Corneille, a de Racine e a de Molière resistiram às investidas de Nicole e Bourdaloue e, deste modo, o argumento moral contra o teatro ficou desarmado no século XVIII, sobrevivendo, entretanto, num outro território, ao qual, de resto, nunca fora inteiramente estranho: **o do romance**." Portanto, pode-se dizer, "que, na *Carta a d'Alembert*, Rousseau está fazendo o caminho de volta e restituindo o argumento a seu domínio de origem." (MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 30-31.).

[1342] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 72. Em tom bastante áspero, Rousseau ainda afirma que não está tentando julgar se constitui um bem ou um mal as ações do teatro em fundamentar seu principal interesse no **amor**, mas afirma que, "suas descrições, algumas vezes, são perigosas, sempre o serão, apesar de tudo que se faça para disfarçá-las." (Id.).

[1343] Ibid., p. 141. Rousseau está se referindo, especificamente ao romance ***Clarisse Harlowe***, de Richardson. (id.).

verdadeiros prazeres da vida e se preocupam menos em parecerem felizes do que em sê-lo."[1344]

Já na *Nova Heloísa*, Rousseau faz uma comparação de que da mesma forma que as mulheres de Paris gostam de assistir aos **espetáculos**, gostam também de serem **vistas**, "para elas a galanteria e os cuidados valem mais do que o **amor** e, contanto que seja assíduo, pouco lhes importa que se esteja apaixonado."[1345] Como já se disse outrora, *'a palavra amor já foi banida do trato íntimo e relegada aos Romances'*. Ao que tudo parece, a ordem dos sentimentos foi invertida, pois "o próprio amor, o amor perdeu seus direitos e não é menos desnaturado."[1346]

E, se no *Primeiro Discurso*, no *Prefácio de Narciso* e na *Carta a d'Alembert*, o filósofo não expressa de forma direta que o "generalizado" no *Discurso sobre as ciências e as artes* e no *Prefácio*, também equivale ao romance, e, o que teoriza sobre o "teatro" na *Carta sobre os espetáculos* se refere igualmente ao romance, na *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio **romance**, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta a d'Alembert*, porém, seguido de acréscimos:

> **Digo o mesmo quanto à maioria dos novos escritos**; **digo o mesmo da própria Cena** que, desde Molière, é bem mais um lugar em que se declamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais se representam Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro, Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco.[1347]

Daí a negação da função pedagógica do teatro, de que o teatro não tinha capacidade para aperfeiçoar moralmente os homens; Jean-Jacques, "com sua conhecida radicalidade", comenta Franklin de Matos, "duvida que o teatro seja capaz de fazê-lo", pois, "o teatro não tem nenhum compromisso com a moralidade dos homens." Ademais, continua Franklin de Matos, "o teatro é antes de qualquer coisa, uma diversão. Tem compromisso não com a virtude, mas com as **paixões** dos homens. Rousseau sustenta que a cena teatral é um **retrato das paixões** do seu público. Então, o teatro não tem o poder de intervir sobre a moralidade das pessoas; o teatro só faz reforçar as paixões do

[1344] Ibid., p. 94.
[1345] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XXI, op. cit., p. 243.
[1346] Ibid., p. 244.
[1347] Ibid., Carta XVII, p. 227.

seu público."[1348] Por isso, Rousseau ratifica na *Nova Heloísa*, que várias dessas peças **trágicas**[1349], são pouco emocionantes, além dos poucos sentimentos naturais encontrados, e alguma verdadeira ligação com o coração humano, "não oferecem elas nenhuma espécie de **instrução** sobre os costumes particulares do povo que divertem."[1350]

A instrução da **tragédia** servia para os povos de seu tempo, pois essa instituição tinha em seus inventores "um fundamento de religião que bastava para dar-lhe autoridade", por isso, oferecia aos gregos um espetáculo instrutivo, e, ao mesmo tempo, "agradável na infelicidade dos Persas, sem inimigos; nos crimes e nas loucuras dos Reis de que esse povo se libertara."[1351] Rousseau aproveita a situação que Saint-Preux se encontra em Paris para fazer os mesmos questionamentos encontrados na *Carta a d'Alembert*; ainda sobre as tragédias, "se se representar em Berna, Zurique ou Haia a antiga tirania da casa da Áustria, o amor da pátria e da liberdade nos tornará essas peças interessantes"; o problema seria: "mas que me digam para que servem aqui as tragédias de Corneille e o que importa ao povo de Paris Pompeu ou Sertório. As tragédias gregas versavam sobre **acontecimentos reais** ou considerados tais pelos espectadores e baseados em tradições históricas."[1352] O que fazer com a chama heroica e pura na alma de povos corrompidos? De forma irônica, Saint-Preux responde, "não se diria que os combates do amor e da virtude lhes provocam frequentemente noites mal dormidas e que o coração tem muita importância nos casamentos dos Reis?"[1353] Então, "Rousseau-Saint-Preux" convida à reflexão: "calcula a **verossimilhança** e a **utilidade** de tantas peças que versam todas sobre esse quimérico assunto!"[1354]

A **comédia** não fica de fora dessa reflexão, pois, se "é certo que deve apresentar ao natural os costumes do povo para o qual foi escrita para que se corrija de seus vícios e de seus defeitos, como se retiram diante de um espelho as manchas do

---

[1348] Op. cit., MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**.
[1349] Bento Prado ratifica a preocupação de Jean-Jacques, no que se refere à tragédia clássica francesa, pois, enquanto teatro de classe, "à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena. Os limites que o teatro tece em Paris são bem estreitos, mas retiram toda sua coesão da malha mais universal que dissolvem." (PRADO JR. Bento. **O discurso do século e a crítica de Rousseau**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, p. 333-334.). Originalmente, esse *ensaio* foi publicado no *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, nº I, 1976, depois, reproduzido em *Cadernos de ética e filosofia política*, nº 9, 2006.
[1350] Id.
[1351] Id.
[1352] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XVII, op. cit., p. 227.
[1353] Id.
[1354] Ibid., p. 227-228.

próprio rosto?"[1355] O tempo já não é o mesmo, desde a época de sua criação. Saint-Preux adverte: "O **Quadro** mudou, mas não houve mais **pintores**."[1356] O que é copiado no teatro não são mais costumes, são conversas de centenas de casas parisienses, de povos corrompidos, portanto, não há instrução para um povo quando "nada se aprende sobre os costumes dos franceses"[1357] Nem mesmo os espectadores, com a delicadeza adquirida, querem se comprometer com a Comédia. Assim, Saint-Preux percebe que são para povos petulantes que esses espetáculos são feitos, pois neles, "se mostram ao mesmo tempo como representados no meio do teatro e como representantes dos dois lados; são personagens no palco e comediantes nos bancos."[1358] Daí os ornamentos e a falta de naturalidade ao representar, pois , os homens só sabem se apresentar senão com 'trajes dourados', onde tudo é representado de forma magnífica e brilhante, só havendo Condes e Cavaleiros, não existindo mais povos miseráveis, logo, não há mais **verossimilhança**, diz a personagem:

> O resultado é que, ao pintar o ridículo das condições que servem de exemplo aos outros, ele é antes difundido do que eliminado, e que o povo, sempre macaco e imitador dos ricos, vai menos ao teatro para rir de suas loucuras do que para estudá-las e tornar-se ainda mais louco do que eles ao imitá-los. Eis do que o próprio Molière foi causa, corrigiu a corte infectando a cidade e seus ridículos Marqueses foram o primeiro modelo dos janotas burgueses que os sucederam.[1359]

Saint-Preux, exatamente como Rousseau na *Carta a d'Alembert*, reclama da falta de **ação** na cena francesa, há muito mais conversa, talvez, "porque confira um preço bem maior ao que diz do que ao que se faz", e, ao sair de uma peça francesa, foi sabido que alguém disse: "nada vi, mas ouvi muitas palavras. Eis o que se pode dizer ao sair das peças francesas."[1360] Se a ação fosse valorizada, certamente a cena ganharia em

---

[1355] Ibid., p. 228. Rousseau, nessa passagem, faz um breve percurso da **Comédia**: "Terêncio e Plauto enganaram-se em seu objetivo, mas antes deles Aristófanes e Menandro haviam exposto aos atenienses os costumes atenienses e posteriormente só Molière pintou ainda com maior ingenuidade os dos Franceses do século passado a seus próprios olhos. (...) Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto Marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, operários. Mas os Autores de hoje, que são pessoas de outro meio, considerar-se-iam desonrados se soubessem o que acontece no balcão de um Negociante ou na oficina de um operário; só desejam interlocutores ilustres e procuram na categoria social de seus personagens a elevação que não podem extrair de seu gênio." (id.). Esse momento do texto, também serve para se perceber a crítica de Rousseau sobre os escritos das Belas-Letras, enquanto "pura ilusão de universalidade".

[1356] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XVII, p. 228.

[1357] Id.

[1358] Tanto Montesquieu e Diderot quanto Rousseau se referem a esse momento de inversão das representações, do palco, da plateia e dos atores, respectivamente, nas *Cartas Persas*, no *Filho Natural* e na *Nova Heloísa*, pois, até 1759, os espectadores ocupavam lugares no palco, conforme assinala Saint-Preux. (Id.).

[1359] Ibid., p. 228-229.

[1360] Ibid., p. 229, passim.

"realidade", portanto, acusa "Racine e Corneille, como todo o seu gênio", de terem contribuído para que isso continuasse, afinal, "não são eles mesmos senão conservadores e seu Sucessor [Voltaire] foi o primeiro que imitando os ingleses [Shakespeare], ousou alguma vez valorizar a cena."[1361]

Porém, mesmo com belos diálogos, excelentes encadeamentos e ótima sonoridade, logo se observa que a grande preocupação do interlocutor é de brilhar, é com o público que se preocupam, ao invés de se aterem com a encenação, mas, faz uma ressalva: "excetuando as peças de Racine, de Molière, o *'eu'* é quase tão escrupulosamente banido da cena francesa quanto dos escritos de Port Royal e as paixões humanas, tão modestas quanto a humanidade Cristã, somente falam através do *on*."[1362] A delicadeza é tão profundamente aguçada, que não há permissão para que as **paixões possam falar** "**exatamente a sua linguagem**", nem mesmo o autor consegue interceder na personagem para que possa transportar para o lugar do acontecimento real, "mas mantém sempre acorrentado no teatro e sob os olhos dos Espectadores."[1363] Falta realidade no teatro francês, até mesmo aquele que morre em cena, logo em seguida já tem a decência de se manter em pé. Assim, Rousseau por Saint-Preux, constata a falta de **verossimilhança** na cena francesa, e demonstra numa clareza que é a favor da **mimesis**, pois, **é preciso falar as paixões**, porém, com a sua **linguagem**:

> Tudo isso acontece porque o francês não procura no palco o natural e a ilusão, e somente quer o espírito e pensamentos; dá importância ao que é agradável e não a imitação e não se preocupa em ser seduzido contanto que o divirtam. Ninguém vai ao espetáculo pelo prazer do espetáculo, mas para ver a assembleia, para ser visto, para colher o que possa servir de mexericos após a peça e só se pensa no que se vê para saber o que dele se dirá.[1364]

Palco e sociedade se misturam, acabam se tornando a mesma coisa, pois, "ouve-se em vão o que se diz", mas não se fica sabendo nada do que realmente se faz. *L'honnête homme*[1365] para os povos corrompidos, não é aquele que faz boas ações, mas o que diz belas **palavras**, não importando mais suas condutas. É dessa forma que Saint-

[1361] Id.
[1362] Id.
[1363] Id.
[1364] Ibid., p. 230.
[1365] No momento em que Rousseau utiliza essa expressão "*honnête homme*", nessa parte do texto, põe um jogo de palavras, como se quisesse realmente confundir o leitor, mas também, levantar a questão: "numa palavra, embora as obras dos homens não se assemelham a suas palavras, vejo que não são descritos senão por suas palavras sem levar em consideração suas obras." (id.). O *'honnête homme'* é considerado um homem culto sem cair no pedantismo, distinto sem resvalar para o preciosismo; é reflexivo, galante e valente. Caracteriza-se pela elegância exterior e moral. (id.).

Preux se sente na "civilizada" Paris, forçado a mudar a ordem de suas verdadeiras afeições morais, a valorizar as quimeras, impondo um silêncio à natureza e à razão. Tem a sensação de que seu "divino modelo interno" está desfigurando, pois, aquilo que servia ao mesmo tempo "de objeto aos [seus] desejos e de regra às [suas] ações", estão flutuando exatamente como seus gostos que já estão "continuamente dominados pela opinião", ou seja, caíram na esfera do amor-próprio.

Até esse momento, o leitor da *Nova Heloísa* tem a sensação de que seu autor, por meio dos personagens, está angariando forças para aquilo que alinhava o **romance**, sua ***coletânea de cartas***. Basta lembrar que Saint-Preux ao fazer suas observações sobre esses povos corrompidos, sobre os **espetáculos**, que põe em pé de igualdade à escrita romanesca, antes de relatar sobre essas percepções, mergulhado inteiramente na sociedade, para bem observar e entender adverte o leitor: "tendo acabado minha **coletânea**, comecei a frequentar os espetáculos."[1366]

Ora, o que é essa ***coletânea*** de Saint-Preux, senão o seu **romance**? Afinal, a recolha dessa coletânea de cartas organizadas por Saint-Preux nada mais é do que o ***Romance Epistolar*** de Jean-Jacques Rousseau. Por isso, na carta seguinte, em que **Júlia** refuta algumas "críticas radicais" de Saint-Preux sobre a degeneração desses povos, teoriza sobre um **livro** que possa gerar a feitura de uma boa ação, pois, são esses livros que são capazes de uma certa **instrução** aos povos, livros que não devem ser fechados. Conforme Júlia:

> Quanto a mim, não tenho outra maneira de julgar minhas leituras a não ser sondando as disposições em que deixam minha alma e imagino com dificuldade que espécie de bondade pode ter um livro que não leva seus leitores para o bem.[1367]

Esse livro a que Júlia está solicitando é um **romance**, e, a confirmação e referência vêm por meio do "editor das cartas", Rousseau, em nota de pé de página, referente ao que Júlia diz. "se o leitor aprovar esta regra ["de Júlia"] e se dela se servir para julgar esta coletânea, o editor não apelará de sua sentença."[1368]

E, na última parte do romance, no final da *Sexta Parte,* Rousseau faz o reconhecimento dessa arte literária como puro ato de amor; mesmo comparando-a novamente ao **teatro**, ao dizer que o *'espetáculo de qualquer espécie de paixão violenta*

[1366] Ibid., p. 222.
[1367] Ibid., Carta XVIII, p. 236.
[1368] Ibid., "nota do editor-autor", p. 236. Sobre essa carta de Júlia, também, a "nota do "editor-autor", antes, na "conversa do *Segundo Prefácio*, já alerta sobre a **regra** que Júlia encontra para julgar os livros, se referindo a essa utilização para que o leitor julgue o seu romance: *A Nova Heloísa*". (Ibid., Segundo Prefácio, p. 36.).

é um dos mais perigosos', pois, essas **paixões** estão carregadas em seus excessos de *'alguma coisa pueril'*. Ora, o filósofo confessa que isso tanto diverte quanto seduz, além de fazer *'amar o que deveria temer'*. Assim, por meio do "editor-narrador", em referência a essas palavras, na penúltima nota da coletânea, diz: "**Eis por que todos amamos o teatro e vários, dentre nós, os romances**."[1369]

Mas, Rousseau não foi o único a agir com desprezo e desconfiança na conversão a esse gênero. Voltaire também, inicialmente, talvez por sua "rígida mentalidade clássica, para quem contavam apenas os gêneros nobres (a tragédia, a epopeia, a história)". Franklin de Matos ressalta a interessante observação de Jacques van den Heuvel[1370] ao perceber que Voltaire utilizava como sinônimo do que considerava absurdo numa mitologia, alguns termos, de uma forma bastante pejorativa, como: *'fábula'*, *'contos de velhas'*, *'romances das Mil e uma noites'*, *'devaneios'*, *'extravagâncias'*. Ora, o ponto de vista do filósofo em relação à *fábula* "quer seja aquilo que entendemos como *conto*, *romance* ou *novela*" pode até ter variado, "mas, o conteúdo de sua crítica sempre consistiu numa reiterada acusação de **inverossimilhança**."[1371] Tempos mais tarde, "mesmo depois de ter realizado, por meio de seus contos filosóficos, a genial síntese que hoje se admira entre fábula e a razão, a ficção e a filosofia"[1372], Voltaire, imbuído de seu espírito filosófico, encontra outra forma de se prevenir, acaba demonstrando uma verdadeira atitude de desprezo e desconfiança diante dos romances, não só teoricamente, enquanto gênero romanesco, mas, por considerar "obras menores e frívolas", como descreve nas *Cartas Filosóficas* ou *Cartas inglesas*, ao falar da importância de John Locke :

> Dividi o gênero humano em vinte partes: dezenove trabalham manualmente e nem sabem que Locke existe. Na vigésima, quão poucos os que leem! E entre estes, vinte **leem romances**, enquanto apenas um estuda filosofia. O número dos que pensam é excessivamente pequeno e não têm a lembrança de perturbar o mundo.[1373]

Aliás, no caso de Voltaire, os comentadores insistem que não se deve deixar iludir, pelo fato do filósofo ter praticado o *conto* de forma "intermitente", ou mesmo por seus *versos*, e por ter sido celebrado como *poeta trágico*, logo em seguida *poeta épico*;

[1369] Ibid., "nota do editor-autor". In: Sexta Parte, p. 632.
[1370] Jacques van den Heuvel. ***Voltaire dans sés contes***. Paris: Armand Colin, 1976. p. 7; citado por: MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 19.
[1371] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, p. 20.
[1372] Id.
[1373] VOLTAIRE. **Cartas Inglesas**. (Coleção *OS Pensadores*). Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 29.

pois, como destaca Franklin de Matos, no começo, o senhor de Ferney "encarava os contos como uma espécie de *jeu de societé*"[1374], escrevendo por pura diversão; ainda observa que, somente com o sucesso do *Cândido* (1759), em que aparece mais fortemente *'seus acentos mais pessoais'*, Voltaire parece perceber o "alcance do gênero que subestimara", dessa forma, se entregando ao gênero, porém, "com uma aplicação que é quase um consentimento."[1375]

Da mesma forma Diderot, "romancista envergonhado" em *Jacques, o fatalista*, ao fazer conhecer sua excessiva parcela de arbitrariedade e convenção, ao demonstrar os procedimentos habituais da narração romanesca, em sua insistente crítica ao gênero; que mesmo tendo escrito o *Elogio de Richardson* no *Journal étranger* após a morte do escritor, não deixa de considerar o romance como um "passatempo ilícito", pois "perigoso para os costumes", além de tratá-lo "satiricamente", conforme observa Franklin de Matos, "como uma espécie de remédio de efeitos paradoxais" nas *Joias indiscretas* e associá-lo à condenação definitiva de que "o romance é romanesco", associando a condenação fatal de que o romance é **inverossímil**; por mais que demonstre um certo interesse pelas formas narrativas, a crítica adverte, o filósofo não abandonará, de forma completa, "sua irreverência para com os romances". Destarte, não é vão, repetir a lembrança que Franklin de Matos alude, a respeito do "verniz romanesco" que Diderot descreve como sendo "censurado em algumas peças", ao tratar *Do plano da tragédia e do plano da comédia* no *Discurso sobre a poesia dramática*, para que a obra se torne mais verdadeira:

> Uma obra será romanesca, se o maravilhoso nascer da simultaneidade dos acontecimentos; se nela os deuses e os homens forem bons ou maus em demasia; se as coisas e os caracteres diferirem demais do que nos é mostrado pela experiência e pela história; e principalmente se o encadeamento dos acontecimentos for extraordinário e complicado demais.[1376]

Nessa citação, mesmo Diderot se referindo ao teatro, a definição do "gênero romanesco propriamente dito", também se aplica ao romance, pois, ainda completará: "donde se pode concluir que o **romance** que não se prestar a um bom drama nem por isso será ruim; mas que não há bom drama do qual não se possa fazer um excelente

[1374] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 23.
[1375] Ibid., p. 24.
[1376] DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. (*Coleção Elogio da Filosofia*). Tradução, apresentação e notas: L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 62.

romance"[1377]; evidentemente, que o filósofo aplica "ao romance anterior à forma epistolar e sentimental do século XVIII"[1378], conforme observa Franklin de Matos, cujo modelo principal, para Diderot é Samuel Richardson. Por isso, ao escrever o *Elogio de Richardson*, Diderot não deixa de reivindicar – como que por prevenção – um outro nome para as obras do romancista inglês, pela real sensação que lhe ocasiona, e pelo que é presumido do termo "romance", muito rasteiro para o que representa:

> Por romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda a parte o amor ao bem, e que se denominam também romances.[1379]

Assim, Diderot fica dividido entre a "admiração pelo romancista" e o "desdém pelo gênero", tão bem ilustrado pelo autor inglês. Dessa forma, Diderot parece que ainda tenta buscar refúgio para sua estima da mais nova forma literária, explicando que *'se a necessidade um dia o obrigasse a vender sua biblioteca, de todos os seus livros, ele só ficaria com as obras de Richardson, ao lado da Bíblia, de Homero, de Eurípedes e de Sófocles'*, ou seja, reiterando o respeito pelos modelos antigos e pondo uma origem nobre em pleno acordo "com a poética do gênero romanesco."[1380] Contudo, de *'obras jocosas'* e insistentes afirmações de que *'sempre tratara os romances como produções bastante frívolas'*, após pacientes composições de obras-primas do romance, como *A Religiosa* por exemplo, é que Diderot ultrapassou um pouco "o hábito de considerar o gênero como 'um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos', encarando-o a partir de então como uma das mais importantes ocupações do homem de letras."[1381]

♣ ♣ ♣

Mas, embora, todas essas objeções acerca do romance, Franklin de Matos[1382] ressalta que esses filósofos desempenharam papel decisivo no lento processo de habilitação do romance. E Marthe Robert, enfatiza, que é bem verdade "que esse

[1377] Id.
[1378] MATOS, Franklin de. Notas e comentários. In: **Discurso sobre a poesia dramática**. p. 62.
[1379] DIDEROT, Denis. **Elogio a Richardson**. In: ***Coletânea* Diderot**. **Obras II: Estética, poética e contos**. Organização, tradução e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 16.
[1380] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 35.
[1381] Id.
[1382] Ibid., p. 22.

desprezo por parte das pessoas de gosto não impede em absoluto que o romance faça seu caminho"[1383]; pois, em meados do século "nem os leitores", "nem os artífices" de romances, "têm mais com que enrubescer por seu gênero de predileção".[1384] Além do mais, segundo Georges May[1385], a combinação do romance moralizador em **cartas**, *Pamela* e *Clarisse Harlowe* de Richardson, com o também romance em **cartas** *Júlia ou A Nova Heloísa*, em todo o sentimentalismo de Rousseau, iria promover, após sua publicação, a **habilitação do romance**. No entanto, ressalta-se que a característica **epistolar** utilizada no romance de Jean-Jacques, há tempos já vinha sendo utilizada, e no período que publica, é a moda do tempo. Conforme lembra Fúlvia Moretto, "de fato, faziam sucesso na época as *Cartas Persas*, de Montesquieu (1721); *Pamela* e *Clarisse Harlowe*, de Richardson, traduzidas respectivamente em 1742 e 1751"[1386]; e, sem deixar de esquecer, a sensação de plena **veracidade** da história de amor do período medieval, surgida a partir da troca de correspondência entre Pedro Abelardo e Heloísa; continua Fúlvia: "as *Cartas de Abelardo e Heloísa*, publicadas em 1697, tiveram uma grande influência na vida e na literatura do século XVIII."[1387] Talvez, por uma referência como esta não seja estranho perceber que o surgimento do romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloísa*, não tenha sido recebido como uma mera criação da Fantasia, tampouco tenha sido questionado enquanto romance.

Marthe Robert destaca que, "para o *Littré*, o romance é *'uma história fingida, escrita em prosa, em que o autor busca excitar o interesse pela pintura das paixões e dos costumes ou pela singularidade das aventuras'*. Isso só vale para o romance moderno."[1388] Para outros períodos, também, para outros escritos, com a *correspondência entre Abelardo e Heloísa*, não tem um fator relevante na qual a obra escrita pode ser um "relato verdadeiro ou fictício", ou seja, "a distinção entre ficção e verdade não é determinante, ou que o é para o romance moderno, ao qual – mas por quê? – seria negado o direito à 'verdade' reconhecido a seu predecessor."[1389]

Continuando com a teórica, nos alerta para o seguinte: "se o romance moderno é necessariamente *'fingido'*", há vários outros romances que seriam banidos da

[1383] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 12.
[1384] Id., passim.
[1385] MAY, Georges. ***Le Dilèmme du Roman au XVIIIe. siècle***, op. cit., p. 4.
[1386] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 17.
[1387] Id.
[1388] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 16-17.
[1389] Ibid., p. 17.

literatura, simplesmente pelo fato de seus temas retratarem algum "episódio histórico ou um *fait divers*", pois, "não têm espaço em outro lugar."[1390] E questiona sobre o significado de *'fingido'* ou *'verdadeiro'*, "num domínio em que mesmo os dados da realidade empírica são interpretados a partir do instante em que são não vividos, mas escritos? Entre o 'verdadeiro romanesco' e o 'verdadeiro real' há identidade, semelhança natural ou apenas analogia?" Assim, tudo leva a crer que o "**imaginário**" parece ser o grande filão do romance moderno e atual, já para as outras formas do gênero, a "História", por si aproximar mais de sua própria natureza. Mas a teórica adverte, "ora, tal maneira de ver só é possível se considerarmos exclusivamente o tema do relato, sem levar em conta elementos múltiplos de que o autor pode e deve se servir a seu bel-prazer para realizar suas próprias intenções."[1391] Dessa forma, fica muito difícil qualquer rótulo, pois, isso não possibilita o alcance imediato e exato de uma obra romanesca, "a não ser nos casos em que coincide exatamente com as intenções confessas do autor, isto é, se este último decidiu – e mostra claramente sua decisão – escrever um romance histórico, erótico, popular, policial."[1392]

Assim, se apenas se decidir considerar o tema para classificar determinado romance, isso excluiria "os elementos de que a obra extrai sua riqueza própria", bem como seria no mínimo desconcertante solicitar o esclarecimento das relações entre o "verdadeiro" e o "fingido", pois, a complexidade ultrapassa em muito um posicionamento rígido da escrita. Numa palavra, tudo é "fingido", diz Marthe Robert, "num mundo criado em todas as peças para ser escrito: sejam quais forem o tratamento que receba e a forma sugerida, a realidade romanesca é fictícia, ou, mais exatamente, é sempre uma realidade de romance, em que personagens de romance têm nascimento, morte e aventuras de romance."[1393]

[1390] Id., passim.
[1391] Id.
[1392] Id. A escritora enfatiza que, independente das pretensas relações do romance com a realidade, "o tema do romance seria incapaz de fornecer um critério aceitável de definição, já que convém considerá-lo uma organização estritamente literária, não mantendo com a realidade senão relações puramente convencionais." (Ibid., p. 18.) Porém, nem mesmo as relações convencionais serviriam de parâmetro para classificar um romance, pois, agrupá-los por temas, dados extraídos, contexto, âmbito histórico ou geográfico, por nações (romance inglês, francês etc.), "é dizer alguma coisa sobre a ilusão criada pelo autor com a cumplicidade de seu público, por outro é deixar precisamente de lado o que justifica o nome de romance para cada variedade isolada." (Id.). Assim, Marthe Robert aponta que, talvez, essa seja a grande falha da classificação dos romances por temas, pois, necessariamente incompleta, "embora sempre extensível", porém, mais fragmenta do que unifica, portanto, "inutilizável pela teoria, pois dissolve a noção de **gênero** – a única que conta no caso – antes mesmo que esta tenha sido capaz de se formar." (Ibid., p. 19.).
[1393] Ibid., p. 18.

Mas, se é dessa forma, por qual motivo, os ilustres filósofos do iluminismo, responsáveis pela habilitação do romance, tanto relutaram à sua conversão? Rousseau, inclusive considerado "inimigo" dos romances? Parece ser necessária aqui, pelo menos, uma noção sintética sobre as origens desse gênero literário poderoso (se é que isso seja possível), de extraordinária vitalidade, para que se entenda a grande aversão ao romance, e, ao mesmo tempo, a forte atração com que esses "ilusionistas do real" foram inclinados ao seu rendimento; pois, não se poderia avançar muito sobre o romance filosófico desse período, sem citar algumas características específicas dos principais romances precursores e contemporâneos mais próximos, principalmente, da figura de Jean-Jacques Rousseau, pois, é quem apresenta um dos primeiros textos teóricos sobre o gênero, mas também, pelo simples fato de que alguns **novos elementos do novo gênero,** pertencentes ou tomados de empréstimos de outras formas literárias, se não eram discutidos, eram experimentados, ou, pelos menos observados nesses romances.

Assim, ao se falar de algumas obras e romancistas, como os problemas são bastante extensos, procura-se elucidar apenas os elementos mais constantes ou mais cortantes entre as características literárias desses romances que mais são percebidas no romance filosófico; pois, embora vários desses autores afirmassem criadores de uma nova forma literária, e até considerassem suas obras como uma ruptura com a ficção antiga, mas, nenhum forneceu de forma precisa o tipo de caracterização exata do novo gênero. Com isto, justifica-se que não há qualquer presunção em se fazer uma avaliação crítica geral: nem da origem do romance, nem de todos os seus elementos.



No século XVIII, tempo em que a correspondência trocada entre Pedro Abelardo e Heloísa já pertencem a um domínio em que a "realidade vivenciada" por esses "personagens" não é mais possível, mas, apenas retratada pela escrita, ou seja, pela "realidade literária", a sensação de dúvida entre "veracidade" ou "fingimento", é algo bastante evidente. Principalmente, pelo que é dito sobre uma correspondência "conservada por vários manuscritos", e copiada no final do século XII, ou seja, "cento e cinquenta anos depois dos acontecimentos que relata"[1394], pois, por mais que se saiba da ocorrência histórica entre esses "personagens" reais, mas os textos encontrados

[1394] ZUMTHOR, Paul. **Prefácio Abelardo e Heloísa**. In: **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Tradução: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 2.

acabaram gerando algumas dúvidas, talvez, por ultrapassarem qualquer classificação quanto ao gênero literário; também, diante da ambiguidade promovida pelas epístolas, que segundo Paul Zumthor, não é uma "*tragédia* (no sentido medieval do termo: ação com final infeliz), mas também *comédia*, com conclusão regeneradora, *divina comédia*..."[1395] Só para se ter uma ideia, há nesse manuscrito, desde uma autobiografia de Pedro Abelardo, escrita em forma de carta fictícia, dirigida a um amigo anônimo, passando pela troca de cartas entre Abelardo e Heloísa, até uma regra sugerida por Abelardo às religiosas que se encontravam sob a autoridade de Heloísa. Paul Zumthor destaca que a maioria dos medievalistas concorda "em ver na *Correspondência*, não o resultado puro e simples de uma colagem de cartas originais, mas um dossiê organizado: não certamente falso, mas uma 'obra', na medida em que essa palavra implica intenção e estruturação."[1396] E, a partir dessas observações, foram levantadas diversas leituras dessas *Cartas*.

Só para citar algumas: foi dito que a correspondência entre Abelardo e Heloísa poderia até ser constituída de uma coletânea autêntica, porém, ligeiramente retocada; também, que toda a correspondência é uma espécie de romance epistolar, *com fins morais, de autoria do próprio Abelardo*, ou, que a coletânea realmente é fruto da troca entre Abelardo e Heloísa, porém, com a intenção de reunir as cartas para divulgá-las, foram corrigidas por Heloísa, após a morte de Abelardo. E como hipótese mais radical, há suspeita de que "trata-se de um dossiê factício, compilado no Paracleto na segunda metade do século XIII, com base em alguns documentos autênticos, talvez de lembranças transmitidas oralmente, e, sobretudo de textos tardios tendendo a justificar os costumes muito particulares que regiam a vida da comunidade em questão."[1397] Ao certo é que essas cartas, hoje, parecidas com "***confissões***", e na Idade Média, estranhas cartas, pela ordem das intenções e dos atos que aproximam palavras como efusão ou lirismo, acabaram servindo a uma enorme lista de obras literárias, "cada uma à moda de seu tempo exploraram como um modelo clássico esse texto ilustre"[1398]; como é o caso de Rousseau, que não por acaso deu o título de seu romance *Júlia*, de *A Nova Heloísa*.

Mas, se a *Correspondência de Abelardo e Heloísa* levantaram a desconfiança quanto à veracidade dos fatos e das cartas, talvez por ser exatamente uma **recolha** e não se saber, de forma alguma como chegaram a essa reunião e nem quem as

[1395] Ibid., p. 1.
[1396] Ibid., p. 3.
[1397] Ibid., p. 4.
[1398] Ibid., p. 5.

recolheu de fato, Jean-Jacques faz uma comparação significativa da sua *Nova Heloísa*, com *A princesa de Clèves* – "ponho a Quarta Parte ao lado da *Princesa de Clèves*[1399]" –, que, mesmo essa obra não sendo um romance epistolar, também gerou uma grande curiosidade no público leitor quando do seu surgimento, no *Mercure Galant*, pois, não havia assinatura de sua autoria, além de um registro essencial na ***advertência*** que antecede o próprio *romance*, com o título: *Do livreiro ao leitor*, em que dizia:

> Apesar da boa acolhida desta história entre os leitores, o autor não se decidiu a revelar-se, teme que seu nome diminua o sucesso do livro. Sabe por experiência própria que se condenam às vezes obras em função da péssima opinião sobre o autor e sabe também que a reputação do autor pode privilegiar as obras. Ele permanece, portanto, na sombra em que está, para permitir que os julgamentos sejam mais livres e imparciais, e se verá, apesar disto, se esta história agradará tanto ao público como espero.[1400]

Segundo Léo Schlafman, "uma grande senhora, como madame de Lafayette, jamais poderia assumir a autoria de uma intriga amorosa dentro da corte real. Naquela época o romance, gênero ainda incipiente, era considerado arte menor – diante do teatro e da poesia, por exemplo."[1401] Principalmente, o fato de que uma **confissão** de traição, seria o ponto culminante desse romance e os leitores afirmarem que uma confissão desse teor jamais sairia de lábios femininos. Dessa forma, como se disse acima, *A princesa de Clèves*, torna-se emblematicamente o primeiro romance moderno da literatura francesa, com características profundamente psicológicas. Mas, intelectuais do tempo de madame de Lafayette, como La Rochefoucauld, já começa a insistir que a

---

[1399] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 496. Embora não haja consenso, para muitos autores, a história do romance começa com *A princesa de Clèves*, pois, "com madame de la Fayette, que o romance se corporificou, transformando os seus fantoches convencionais em seres humanos reconhecíveis". (LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**, op. cit., p. 14.). ***A Princesa de Clèves*** é considerada uma das obras fundadoras da **narrativa** literária moderna, com características decisivas do romance psicológico. Recebida com grande fervor por toda Europa, foi publicada em 1678 de forma anônima, só mais tarde, sendo revelada a autoria de Madame de La Fayette. É considerado um romance histórico, em que a autora aproveita um dramático triângulo amoroso, no qual o tempo não favorece a resolução, para evocar a corte Francesa nos últimos anos do reinado de Henrique II e começo do reinado de Francisco II. Também, é a ocasião perfeita para apresentar na sua brevidade narrativa, uma complexidade dos dilemas afetivos, com uma elegância de estilo e uma rica análise psicológica, além da perspicácia, da sutileza dos diálogos e a força da descrição dos ambientes, que são espelhados de forma magistral. Segundo a crítica especializada, ***A princesa de Clèves***, talvez seja o mais brilhante produto da evolução do gosto verificada na França em meados do século XVII, pois abriu novas perspectivas **estéticas** ao gênero literário do romance. Capaz de evidenciar os aspectos essenciais do romance de análise que depois se tornou corrente na literatura Francesa, a exemplo da ***Nova Heloísa*** de Jean-Jacques Rousseau. (LA FAYETTE, madame de. **A Princesa de Clèves**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro, 2004.).

[1400] Madame de Lafayette. **A princesa de Clèves.** Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 21.

[1401] SCHLAFMAN, Léo. **O romance impossível** (*Introdução*). In: **A princesa de Clèves**, op. cit., p. 7.

personagem do romance "é verdadeira", qualidade esta, conforme Léo Schlafman, "que excluía a mentalidade romanesca e o estilo preciso da galantaria heroica"[1402]; e destaca a célebre observação de Otto Maria Carpeaux em *História da literatura ocidental* sobre *A princesa de Clèves*, em que detecta que esse romance surge num ambiente onde os aristocratas já escrevem cartas e livros em vez de se envolverem em conspirações, mas, sobretudo, o romance, que até então foi gênero 'suspeito de indecente, ameaçado pelos anátemas dos confessores, leitura proibida às *jeunes filles* e até aos *jeunes gens* em geral torna-se gênero sério, capaz de fornecer matéria para *causeries* de salão, reflexões dos *moralistes* e meditações no próprio confessionário'.[1403] Contudo, ressalta-se que esse romance não se destinava a nenhuma pretensão de mensagens filosóficas ou sociológicas, até mesmo a virtude existente não é pintada de ilusão. "Há, portanto, um romance que não é de todo um romance. É também um poema. Ou, melhor ainda, é o romance do romance impossível."[1404]

Ainda por essa época, o fato do romance ter um aparecimento tardio na literatura, não faltava quem fundamentasse a sua existência, desde tempos imemoriais; pois a antiguidade conhece poucos romances, e sua origem parece sempre duvidosa; porém, durante algum tempo, vários autores entendem o romance como sendo herdeiro da epopeia, principalmente, quando este "se confundia com a poesia, síntese de toda literatura, e como tal o seu fim visava a exaltação de heróis e de bravos, de seus feitos e de seus amores." Mas, a modernidade do romance, acaba tornando muito difícil encontrar um modelo que lhe corresponda na antiguidade. Só para se ter uma ideia, na era elizabetana, "não só a poesia, mas também a prosa, eram elaboradas tendo-se em vista a **declamação**. Imprimir não importava tanto quanto agradar mecenas cujo gosto se formara nos velhos modelos orais."[1405] Dessa forma, o surgimento do romance se dá numa época em que se fazia muito mais a sua recitação do que sua leitura, pois, segundo Marthe Robert, foram os ouvintes que fizeram os romancistas, de forma parecida como sucedeu com o teatro, a eloquência, ou seja, era uma questão de público. Todavia, essa é uma das dificuldades em se analisar a importância literária desse novo gênero, pois, se na origem, quase todas as importantes formas literárias eram orais, obviamente que isto dificultou os objetivos e as próprias convenções do romance, mesmo depois da

[1402] Ibid., p. 12.
[1403] Otto Maria Carpeaux. História da literatura ocidental, citado por SCHLAFMAN, Léo. **O romance impossível** (*Introdução*). In: **A princesa de Clèves**, p. 12.
[1404] Ibid., p. 17.
[1405] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 170.

imprensa; pois, até a força do efeito da carta se perderia num palco ou numa narrativa oral, pela falta da palavra impressa.

É dito por muitos autores que o romance fazia parte de uma literatura cortezã; não tendo nada do romance pastoral, se aproximando muito mais do romance bretão; segundo o crítico, "com suas aventuras amorosas e as análises de sentimento, surgido como realidade literária nova, sem exemplo na antiguidade, com um público também novo: as mulheres."[1406]

Destarte, quando A *Princesa de Clèves* surge no século XVII, o romance era acusado de fazer um uso excessivo de palavras para emitir um enunciado de coisas sobre a vida, que não chegava a ser claramente expresso, "com o emprego, sobretudo de temas heroicos, ainda aderentes à pastoral italiana", por essa razão, muitos outros autores consideram essa obra como um continuador do folhetim, pois esse romance já aparece na **imprensa** cotidiana, fruto do "desenvolvimento" da "civilização", e já atendendo a um certo caráter de "instrução". Dessa forma, "julgam o romance moderno muito distante dessa espécie de *novela clássica*, circunscrita ao curto relato de uma crise sentimental ou psicológica, compreendendo poucas personagens, e sem o menor traço do meio ou das condições exteriores de existência dos heróis."[1407]

Nesse sentido, a origem do romance seria mais recente, não se revestindo de nenhuma feição aristocrática, bem ao contrário, de traços anônimos e plebeus, ou seja, das histórias folhetinescas que se multiplicavam a cada instante, dando um tratamento indiferente aos valores **estéticos**. Ressalta-se também, que no século XV na França, época de bastante importância para o teatro, a eloquência e o ensaio, os leitores de romances, não eram considerados filósofos, nem homens de Estado, e sim, pessoas da corte ou mulheres delicadas. A partir dessa observação, pela própria popularidade que cercava o romance, já se constata uma investigação que procurava o desvendamento de uma origem nobre para tal inspiração.

É certo que no século XVI, na Espanha, já havia o vigoroso **realismo** do romance picaresco, como observa a crítica, "oposto às abstrações das obras cavalheirescas e pastoris", que eram o melodrama da época e proporcionavam grande margem às tendências **imaginativas**. Exatamente quanto a isso é que Miguel de Cervantes veio a se insurgir no início do século XVII com seu *Dom Quixote de la*

[1406] LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**, op. cit., p. 13.
[1407] Ibid., p. 14.

Mancha[1408], pois, enquanto apresenta a história que escreve, sob a forma de novela realista (parodiando os romances), aproveita a oportunidade para satirizar os preceitos que regiam as histórias fantasiosas dos heróis de fancaria. Lança as sementes do "herói problemático" do romance burguês, ao buscar para *si* um significado que a sociedade já não lhe reserva mais. Por meio do protagonista da obra, Dom Quixote, um pequeno fidalgo castelhano que perdeu a razão pela leitura assídua dos **romances de cavalaria** e pretende imitar seus heróis prediletos, sob muitos aspectos, uma crítica bastante contundente. Há todo um jogo **vertiginoso** no qual o **real**[1409], muitas vezes se confunde com acontecimentos fictícios, porém, há um triunfo da **ilusão**, pois, a partir de então, é introduzida progressivamente na arte literária, também, na própria realidade. Algo reconhecido e acatado por Rousseau ao compor sua *Nova Heloísa*: "é preciso escrever como Cervantes para fazer como que se leiam seis volumes de visões."[1410] Contudo, se como criador, Cervantes era gênio dos mais livres, como crítico, a sua atitude muitas vezes, era de apego às ideias clássicas, rígidas e bastante dura enquanto dogmas. Nesse sentido, a imaginação de Cervantes, em muitos momentos se afastou também desse mundo e entregou-se a evoluções estranhas, aproximando-se muito mais do gênero mais criticado pela falta de verdade, na tentativa de expulsar da república das letras, justamente, todos os livros de cavalaria; a personagem foi "intoxicada pela leitura"[1411], pois enlouquece com a leitura desses romances. Para muitos teóricos, *Dom Quixote* foi um marco inaugural, pois, o nascimento do romance surgiu "com as peripécias de Dom

[1408] A obra foi publicada em duas partes. A primeira, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, publicada em 1605, e, a segunda parte *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha* em 1615.

[1409] Não por acaso, **Walter Benjamin** destaca que "escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive"; e destaca, "o primeiro grande livro do gênero, o ***Dom Quixote***, ensina logo como a grandeza de alma, a ousadia, a solicitude de um dos seres mais nobres – o Dom Quixote – estão totalmente desorientadas e não contém a mínima centelha de sabedoria." (BENJAMIN, Walter. **O Narrador**, op. cit., p. 60.). Theodor Adorno, também enfatiza: "o romance foi uma forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no ***Dom Quixote***, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real." Logo em seguida, Adorno destaca que, "se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar." (ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-270.).

[1410] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 31.

[1411] Essa **"intoxicação pela leitura"** alcança seu ápice com a obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), considerada execrável do ponto de vista moral, pela fantasia de um realismo que levaria o autor aos tribunais. O autor apresentou uma mulher que se torna adúltera a partir das **leituras dos *folhetins românticos***. Sendo acusado de atentado ao pudor, Flaubert utilizou a famosa frase para se defender: *"Emma Bovary c'est moi"* (*Emma Bovary sou eu*).

Quixote", conforme Marthe Robert: "Dom Quixote é provavelmente o primeiro romance 'moderno', se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos."[1412]

Ao certo, é que qualquer que tenha sido a origem histórica do romance, a luta de onde saiu foi bastante árdua, pois, ainda no século XVII o romance era considerado um gênero bastante confuso e sua evolução escassa, mesmo assentando-se em célebres exemplos anteriores. Somente no século XVIII, começa a se esboçar uma reação em sentido um pouco diferente, em nome da **verossimilhança** que começa a reivindicar um lugar. Havia uma necessidade de confrontação de fatos, por meio de **quadros** mais verossímeis quanto às suas personagens, pois, os romances anteriores eram acusados de fornecerem apenas **caricaturas** e não **retratos**; havia um procedimento mais do temperamento do que de exames objetivos; nesse sentido, estavam longe de serem chamados de realistas, ou seja, de uma ***pintura fiel*** da humanidade.

Assim, no século XVIII, tempo em que se dizia que o melhor romancista era aquele que recordava, e que "o romance não existe mais sem a fissura que deve agora enfrentar", ou seja, "não há mais histórias pretensamente verdadeira que não escolha como tema os conflitos do herói consigo mesmo em seu aprendizado da vida"[1413], não cessou de aparecer escritores reclamando a verdade para suas obras, como é o caso de Daniel Defoe, com o seu *Robinson Crusoé*, que também é citado como um dos primeiros romances, e surge demonstrando total descrédito ao romance, recusando qualquer possibilidade de assimilação, "a esse subproduto da literatura, que ele julga no máximo 'bom para os rústicos'."[1414] Contudo, se o *Crusoé* tem que ser visto como obra verdadeira, o romance acaba sendo encarado como um gênero falso, "fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto"[1415]; juízo não muito diferente do que já vinha sendo concebido.

Durante algum tempo, *Robinson Crusoé* foi considerado um romance "escrito de uma forma muito natural', conforme observa Ian Watt, "e com tantos incidentes altamente prováveis, motivo pelo qual durante vários anos a sua publicação

[1412] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 11.
[1413] Ibid., **Robinsonadas e quixoterias**, p. 99-100.
[1414] Ibid., **Por que o romance?** p. 12.
[1415] Id.

fora tida pela maioria das pessoas como uma história verdadeira."[1416] Defoe mesclava realidade e ficção, preferindo sempre os fatos verídicos, mas, se por um acaso, não os considerasse suficientemente interessantes, acabava inventando-os. Dessa forma, seu *engenho* acabava por dificultar a identificação de onde terminava a verdade e começava a invenção. Ian Watt destaca que a maioria dos livros de Defoe, "inclusive os romances, eram publicados sem o nome do autor", tentando passar uma certa imparcialidade, porém, há um fato, no mínimo instigante, pois, mesmo parecendo que o próprio Defoe não atribuísse tanta importância ao *Robinson Crusoé*, mas, *'a primeira edição da obra levava o seu* ***retrato'***[1417] estampado na capa; o que é bastante contraditório, pois, não coloca o nome do autor, mas põe a figura do "autor". Embora não se tenha uma clareza do quanto o autor julgava o *romance*, mas, com esse "simbólico" rastro, isso fornece alguns questionamentos, principalmente, quando se descobre, "a insistência de Defoe no sentido de que *Robinson Crusoé* fosse lido como relato de um fato histórico; de que não fosse visto como ficção."[1418]

Ora, essa já é uma forma de "realismo" no romance, porém, nesse caso, está no modo como o autor procura "retratar todo tipo de experiência humana", ressalta Ian Watt, "e não só as que se prestam à determinada perspectiva literária", pois, "seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta."[1419]

O crítico inglês lembra também que esse posicionamento de Defoe irá se assemelhar bastante à postura "dos realistas franceses", que insistiam em dizer que "se seus romances tendiam a diferenciar-se dos **quadros** lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes."[1420]

Defoe insistia em considerar *Robinson Crusoé* como uma história verdadeira, "e não um romance, gênero por que tinha profundo desprezo em função da frivolidade e sentimentalismo de seu público"[1421], ademais, como assevera Marthe

---

[1416] WATT, Ian. **Robinson Crusoé**. In: **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé**, op. cit., p. 177-178.
[1417] Ibid., p. 154.
[1418] Id.
[1419] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13.
[1420] Id. No entanto, o autor ressalta, que "não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo". (Id.).
[1421] ROBERT, Marthe. **Robinsonadas e quixoterias**, op. cit., p. 100.

Robert, o autor entendia por verdade, "sem dúvida a **verossimilhança** do argumento romanesco"[1422]; isto se dava em função de que sua história "seguia de perto as aventuras de um autêntico sobrevivente que vivera quatro anos numa ilha deserta da América, segundo um relato já publicado"[1423]; porém, a teórica adverte que Defoe não suspeitou de que "a odisseia de seu herói comportasse uma outra espécie de verdade infinitamente mais próxima de si."[1424] Sem contar que a busca dessa **verossimilhança** por autores como Defoe e logo em seguida, Richardson, acabou iniciando o "poder de colocar o homem inteiramente em seu cenário físico", que, segundo a teoria, "constitui a característica distintiva do gênero romance", ademais, "a considerável extensão de seu sucesso não constitui o menor dos fatores que os distinguem dos ficcionistas anteriores e explicam sua importância na tradição da nova forma."[1425]

Dessa forma, Defoe inaugura uma nova tendência na ficção, que é "a total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica", ao afirmar a primazia da experiência individual no romance, algo que ainda será utilizado por Rousseau[1426]. Essa característica descrita, também contribuiu para o encadeamento de um objetivo que o **romancista** compartilha com o **filósofo**, ou seja, "a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais"; o crítico enfatiza que esse objetivo, não só colaborou na ruptura com as tradições da ficção, bem como, "a adaptação do estilo da prosa a fim de dar uma impressão de absoluta autenticidade"[1427], que é uma "ênfase metodológica distintiva do realismo filosófico."

Sobre isso, Ian Watt ainda destaca que Defoe escreveu no prefácio de *Farther Adventures*, sua enorme indignação com os leitores que o acusaram de ter inventado a história, tentando por tudo, demonstrar que seu romance era verdadeiro, mas, a demonstração de agravo não fica por aí, pois o romancista retoma, no prefácio de *Serious Reflections* a temática, reclama contra os que consideram que "a história é inteiramente fictícia, que os nomes foram tomados de empréstimo, que tudo aquilo não passa de romance... criado e aperfeiçoado para se impor ao mundo justamente como

---

[1422] Id.
[1423] Id.
[1424] Id.
[1425] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 27.
[1426] Obviamente que o surgimento do **romance**, esse modelo espiritual subjetivo e individualista, teve grande importância para Jean-Jacques Rousseau, principalmente, partindo do *Robinson Crusoé* que "inaugura no romance aquela abordagem da experiência que compete com a ***autobiografia confessional*** e supera as outras formas literárias no tocante a aproximar o leitor do ser moral, interior, do protagonista e consegue isso utilizando como base formal a ***memória autobiográfica***, que foi a expressão literária mais imediata e difundida da tendência introspectiva do puritanismo em geral." (Ibid., p. 69.).
[1427] Ibid., p. 27.

invenção"; e como se não bastasse, Daniel Defoe prepara um **prefácio** que atribui ao próprio Robinson Crusoé (na condição de autor e crítico) uma defesa da contestação de autenticidade de sua biografia, no qual, "denuncia a referida *'objeção como uma invencionice orquestrada, uma falsidade indubitável; [e... afirma] que a história, embora alegórica, é também histórica"*". Ora, precisamente isto, fazia com que o romance despertasse mais curiosidades e dúvidas, habilidade que o autor tinha certa experiência, em confundir os adversários; conforme Robinson, nas suas *Reflexões sérias*, afirmava que havia misturado *'aos fatos reais histórias de sua lavra'*, que mesmo sendo expressa apenas em imagens, *'a fantasia também tem sua verdade, revelando fatos interiores que, nem por isso têm menos existência e sentido que os dados de um experimento controlável.'* Defoe continuava a insistir na sua afirmação de que o herói era *'um homem ainda vivo e muito conhecido, sendo as peripécias de sua vida o assunto destes volumes, aquilo a que mais diretamente se alude em toda a história ou a maior parte dela; isto é a mais pura verdade'*[1428], e por fim, ratificava: *'nela ponho a minha assinatura'*.

Dessa forma, Marthe Robert considera essas *reflexões* de *Robinson Crusoé* uma grande conquista no debate do verdadeiro e do falso, pois, mesmo Defoe preferindo se esquivar dessas questões em muitos momentos, mas, conforme a teórica, com essas pontuações, acabou assinalando que:

> O verdadeiro não é necessariamente semelhante àquilo que existe, podendo muito bem não se parecer com nada, bastando-lhe, para se impor, representar algo – estados afetivos, impressões difusas, temores supersticiosos, sonhos noturnos ou delírios alucinados – que, vivido no mais recôndito do pensamento, participa da realidade da mesma forma que qualquer outro acontecimento percebido pela consciência de todos.[1429]

Aliás, essa será a tese "corriqueira dos futuros românticos", conforme a autora; também, símbolo da "criatividade romântica" de Rousseau, que, vendo por esse lado, não é de se estranhar a surpreendente obsessão do genebrino pelo romance de Defoe, com características de "romance realista", ao se esforçar para ajustar à ficção o que é admitido comumente como imagem **possível** do real. Obviamente que não se encontra nesses escritos de Daniel Defoe, "em que consiste a verdade de uma ficção

[1428] DEFOE, Daniel. Edição Penguin. (org. Angus Ross). Harmondsworth, 1985, (III, X); citado por WATT, Ian. **Robinson Crusoé**. In: **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé, op. cit.,** p. 155.
[1429] ROBERT, Marthe. **Robinsonadas e quixoterias**, op. cit., p. 130.

pura", nem o quanto "a ilusão romanesca pode ser mais verdadeira", mas, seria demasiado criticar um autor do século XVIII que deixou suspensas questões como essas, afinal, como acentua a teórica, "não avançamos muito mais que ele nesse aspecto."[1430] Somente mais tarde, a crítica considerou Daniel Defoe o "verdadeiro" criador do romance inglês, pois soube elaborar relatos dinâmicos, tanto do real quanto do plausível, tendo influenciado grandes romancistas como Richardson, Sterne, Rousseau[1431], entre outros.

Ressalta-se que os intelectuais desse período não deram muita importância à obra de Defoe. Foi muito melhor recebida pelo grande público, que se identificava com o *herói* (alguém saído do mesmo nível social do povo), que conseguiu vencer por meio de seu próprio esforço os obstáculos, impondo-se num mundo muito pouco acolhedor. Os heróis desse escritor fogem de atributos semidivinos, e sim, criaturas modeladas pelo povo, talvez, fruto de seu contato direto, no seu tempo de **jornalista**. Sobre isso, Ian Watt destaca que "Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado."[1432] Por isso, destaca Marthe Robert, Robinson Crusoé "é 'moderno' sobretudo na medida em que reflete com bastante clareza as tendências da classe burguesa e mercantil oriunda da Revolução inglesa."[1433]

Daniel Defoe soube fazer uso eficaz da "autoridade da palavra impressa" em seu romance, pois, seus relatos tendem para a narração de fatos de forma histórica e impessoal, "que constitui o método do jornalismo e da reportagem"; pois, "o jornal que se pretende impessoal deve impedir que o leitor pergunte: 'Quem criou isso?'"[1434]

Contudo, a crítica daquele período ainda recebia obras desse teor com bastante ironia, ainda mais em se tratando de um jornalista de grande influência política, como foi Defoe; pois, escrever romances, representava um sinal de profunda decadência intelectual e grande desprestígio na escrita. Nesse período, havia uma grande proliferação de obras e escritores, e muitos intelectuais consideravam que esse fato

---

[1430] Ibid., **Por que o romance?** p. 12.
[1431] Ian Watt faz apenas uma ressalva, de que "a maioria dos que leram *Robinson Crusoé* concorda, certamente, com o ponto de vista de Tawney. Ao contrário das obras de Pepy, Boswell e **Rousseau**, o romance de Defoe não é o registro **autobiográfico** de um escritor formado quando jovem na teoria calvinista." (WATT, Ian. **Robinson Crusoé**. In: **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé, op. cit.,** p. 168.). Como se perceberá claramente no *herói* Rousseau de suas próprias *Confissões*.
[1432] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 15.
[1433] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** op. cit., p. 11.
[1434] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 172.

levaria inevitavelmente ao declínio dos padrões de composição e indiferença a **estética** da obra. E como "os romances foram os primeiros *best-sellers* da época moderna, possibilitando aos seus autores, ganhos financeiros consideráveis", acabou sendo considerado como "o mais claro produto dessa fatal revolução que converteu escrever numa profissão mecânica."[1435] Dessa forma, os romances eram desqualificados, "condenados em nome da moral, da tradição beletrística e da religião"; e não tardou para que os "intelectuais de prestígio" se dedicassem em escrever grandes ataques à cultura do romance.

Segundo o crítico inglês, o surgimento do **romance** e do **jornalismo** na Inglaterra foram os fatores que contribuíram para que a ruptura do realismo do romance com a tradição literária vigente ocorresse primeiramente neste país do que em outros. O **romance** e o **jornalismo** são os "exemplos fundamentais"[1436] desse efeito. É evidente que aqui não se objetiva analisar essa questão, mas tão somente enfatizar de forma sucinta a mudança no público literário. Watt destaca que Defoe e Richardson "estavam bem a par dos novos interesses e aptidões do público leitor", principalmente, em função dos contatos desses autores com a "tipografia, venda de livros e do jornalismo".[1437] Conforme enfatiza o autor:

> Defoe e Richardson por certo eram mais livres para apresentar o 'objeto natural' como bem quisessem do que os escritores franceses, por exemplo, pois na França a cultura literária ainda se orientava basicamente para a corte; e essa é a provável razão pela qual foi na Inglaterra que o romance conseguiu romper mais cedo e de modo mais completo com os temas e o estilo da ficção anterior.[1438]

Para a cultura moderna, "urbana", a forma possível de comunicação é a escrita, se tornando "o principal meio de intercomunicação". E, com o advento do jornalismo, há solicitação de uma "nova maneira de escrever que dependia inteiramente da imprensa", ora, acrescenta o autor, "o romance talvez seja o único gênero literário relacionado essencialmente com a palavra impressa", daí a justificação do primeiro romancista inglês ser um impressor. Em muitos pontos, essa profissão, esclarece "a

---

[1435] ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**, op. cit., p. 24. A autora destaca que o mais criticado dos gêneros, o **romance**, gerou a desqualificação das obras escritas por esses literatos. E enfatiza que a grande preocupação dos intelectuais do período "consistia em não macular a produção erudita pelo contato com escritos de circulação ampla, lidos privadamente sem a intermediação de professores, padres ou pastores, sem a necessidade de conhecimento de obras e preceptivas clássicas." (Ibid., p. 25.).
[1436] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 34.
[1437] Ibid., p. 54.
[1438] Id.

forma tipográfica dos escritos de Richardson", pois "testemunham sua paixão pela fidelidade ao fato real."; ajudaram "a transmitir a impressão de uma transcrição literal da realidade", embora, seus contemporâneos observassem nesse modo, "o resultado de um domínio imperfeito dos recursos normais do estilo literário."[1439]

Contudo, Richardson soube aproveitar outros efeitos desse recurso, observa o teórico, que foi a utilização da "palavra impressa na comunidade literária", pois, derivam de total impessoalidade, com "autoridade e ilusão", proporcionando ao romancista, "uma abordagem narrativa extremamente flexível, pois lhe permite passar, sem esforço, da voz pública para a voz privada."[1440] Da mesma forma que Defoe, ou seja, com a autoridade da palavra impressa, rapidamente foi estabilizado "a convicção de que tudo que está impresso é necessariamente verdadeiro". Para o leitor, a palavra impressa é uma realidade material "que o mundo inteiro pode ver e que sobreviverá a qualquer criatura". Destarte, "o que está impresso não contém a individualidade, a margem de erro, a afirmação de idiossincrasias pessoais presentes até o melhor dos manuscritos."[1441]

Obviamente que esse efeito "instintivo" da impressa, ou mesmo da própria "experiência", entraria em crise ao ser questionado sobre a veracidade e a intenção do que está impresso, pois, a invenção da imprensa provocaria não só a ideia de "urbanização moderna" do *'pseudo-mundo de papel'* em que é dito que "só é visível e real (...) o que foi transferido para o papel", principalmente, pela impessoalidade que evitava o questionamento sobre a própria criação, penetrando, dessa maneira, na vida subjetiva do leitor, entregue, por inteiro ao mundo da ilusão descrito pelo romance. Realização essa, reforçada pelo fato do que é impresso ser lido sozinho, e de que, "com o passar do tempo, o livro se torna uma espécie de extensão de nossa vida pessoal", "uma propriedade privada", porém, que fala de um mundo que antes, "só encontrava expressão no diário, na confissão ou na carta informal dirigidos a apenas uma pessoa."[1442]

Por isso, Ian Watt considera Daniel Defoe e Samuel Richardson, em sentido estrito, como os autores que souberam aplicar o realismo no romance de maneira mais

[1439] Ibid., p. 171.
[1440] Id.
[1441] Id.
[1442] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 172.

completa "do que os escritores que os antecederam."[1443] E destaca Montesquieu, explicando que um dos motivos dessa possibilidade, é que na França do século XVIII, não havia a enorme "liberdade" que os ingleses gozavam.[1444] Mas, se por um lado, o autor *Do espírito das Leis* faz essa observação admirável, também, não deixa de atribuir ao seu ***romance epistolar***, como "uma das causas do sucesso de algumas obras encantadoras que foram publicadas depois das *Cartas persas*"[1445]; e acrescenta nas notas: como "*Paméla* e das *Lettres péruviennes* [*Cartas peruanas*]".[1446] Isso serviria de consolo para os autores 'que virão depois dele', pois, *'aprenderão com seu exemplo que os menores erros desse gênero são irreparáveis.'*[1447]

Como se observa, Montesquieu já se referia a Richardson como seguidor do seu romance em **cartas**, mas, não se sabe de fato o quanto o filósofo realmente influenciou nas criações epistolares de Richardson; pois, segundo Ian Watt, parece haver uma "reorientação da perspectiva da narrativa que confere a Richardson seu lugar na tradição do romance"[1448]; isto irá distingui-lo de Defoe, pois, mesmo os dois tendo elaborado "descrições acuradas, minuciosas e circunstanciais", no romance de Defoe, com toda a sua exatidão, "referia-se muito mais às coisas" , enquanto no romance de Richardson "às pessoas e aos sentimentos."[1449] Ora, é essa "reorientação e a riqueza da apresentação", observa Watt, que "também o distinguem dos escritores franceses que reclamam para si a paternidade do romance moderno"[1450], como é o caso de Montesquieu e na segunda metade do XVIII, Jean-Jacques Rousseau.

Richardson percebia a importância literária do novo veículo, também observava que a forma literária oral, ainda afetava os objetivos e convenções da imprensa, mas, encontrou na **carta**, a palavra impressa perfeita para o efeito literário que almejava reorientar a ***pintura narrativa*** desse novo **quadro** romanesco, como se observará em breve.

[1443] Ibid., p. 32.
[1444] Ibid., p. 123.
[1445] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**. (Clássicos WMF). Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobinski. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p 3.
[1446] Id.
[1447] Ibid., p. 315.
[1448] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 153.
[1449] Id.
[1450] Id.

Diante desse percurso, tudo leva a crer que pode ter existido muitos outros primeiros romances, pois, parece que importa, realmente, é a espécie de **prioridade** que cada um desses próprios romances foi capaz de reivindicar para esse gênero aberto, que, embora encarado por historiadores como herdeiro das formas épicas de um passado nobre, é um gênero relativamente novo nas Letras, "mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou."[1451] Porém, não deixou, por um instante, de receber atribuições, "sem discussão, às qualidades naturais mais inconcebíveis, no espírito da antiga tradição", ainda mais, depois de Defoe ter recusado o título de romancista, simplesmente para não se comprometer "com um gênero falso e fútil."[1452]

Dessa forma, há confluência na ideia de que o romance é um "plebeu que vingou", talvez, resultado de seu caráter "arrivista", pelo fato de ter suplantado gêneros secularmente estabelecidos, e ter conquistado territórios que, de forma paciente, conseguiu absorver vários campos da literatura. O romance acabou por apropriar-se de todas as formas de expressão, experimentando, em benefício próprio os mais variados procedimentos sem a necessidade de justificá-los. Conforme a teórica:

> Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia.[1453]

Por isso, no romance, não há limite para a escolha do tema, ou mesmo, do tempo e do cenário; e se julgar necessário, pode simplesmente ser "poético". Talvez, isso explique o fato de manter relações bastante estreitas com o mundo real do que qualquer outra forma de arte, pois, lhe é permitido "pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo", caso faça questão, porém, nada o obriga a essas atitudes; "nem a literatura nem a vida pedem-lhe contas da forma como explora seus bens."[1454]

Paralelamente a todas essas possibilidades e à própria recusa do romancista a encerrar-se em quadros estanques, dentro de fórmulas e limites intransponíveis, o romancista ainda é capaz de percorrer por várias esferas do conhecimento e da própria experiência humana, fazendo uma reprodução, "ora apreendendo-a diretamente, ora

---

[1451] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 11.
[1452] Ibid., p. 23.
[1453] Ibid., p. 13-14.
[1454] Ibid., p. 14.

interpretando-a", pondo inclusive, o romance em posição de ameaça aos outros gêneros, invadindo-lhes a seara pela aspiração de uma literatura autônoma, dando sentido à maneira do cientista, do historiador, do moralista etc., até mesmo do filósofo; consequentemente, levando ao rompimento de obstáculos e de várias fronteiras. Nesse sentido, o romance tende, "irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento"; porém, adverte Marthe Robert, por ser um gênero livre, "livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia", essa liberdade, de forma **paradoxal**, "não deixa de lembrar muito a do parasita"; isso ocorre pela própria necessidade de sua natureza, pois, "ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende 'enunciar'."[1455] Mas, no caso do romance, esse paradoxo parece ser extremamente necessário, pois, o "duplo parasitismo", ao invés de restrição às possibilidades de ação, termina por favorecer "suas forças e ampliar ainda mais seus limites."[1456]

E, sendo um gênero aberto a todos os possíveis, certamente, esta foi a maior das razões, senão a principal para a sua expansão contínua, pois, bem ao contrário do que se poderia pensar, o romance parece não ter sido fundado em princípios necessários, muito menos estáveis. Assim, o romancista adquire sua força, exatamente de sua "absoluta liberdade", e, evidentemente, **instalando o conflito** que se observa entre os melhores romancistas: **da ilusão da realidade**; afinal, é observado nos romancistas "a mesma vontade de iludir, que será de certa forma a garantia de sua **vocação**."[1457] Aliás, entre os **filósofos da Ilustração**, esse recurso da **"ilusão realista"**, possivelmente, é o recurso romanesco mais frequentemente exercitado ao fazerem suas criações passarem por verdadeiras; como *os longos anos* que Rousseau declarou, nas *Confissões*, ter deixado seus leitores mais entusiastas na **ilusão** da transposição de sua vida **real**, de suas recordações sentimentais mais íntimas para *A Nova Heloísa*; a ponto dessa declarada **persuasão** ter ocasionado até, a solicitação, pelos seus leitores, de um *retrato* de sua personagem Júlia.[1458] Segundo Marthe Robert observa, essa aparente mentira inocente, mas também, a mais vistosa, somente ocorre, pelo seguinte:

> O romance só é capaz de convencer acerca de suas relações íntimas com a verdade para assegurar as melhores chances de sucesso ao seu logro. Esta é uma das causas de sua megalomania – ele pode tudo, uma vez que pode sugerir tudo sem ter de

[1455] Ibid., p. 13.
[1456] Id.
[1457] Ibid. p. 20.
[1458] **Confissões**, Livro XI, p. 497.

> dizer que o faz – e da vaga, porém profunda, culpa que ele em parte descarrega em seus temas tão generosamente criminosos, sem nunca conseguir se livrar dela.
> A verdade do romance não reside em outra coisa senão em um aumento de seu poder de ilusão.[1459]

Ora, esse poder de **ilusão** e, ao mesmo tempo, esse desejo de exercê-lo de forma imperiosa, parece não ser algo tão questionado pela teoria, contudo, os leitores acabam tendo acesso a essas "mentiras profundas", como no caso de Rousseau, que mais tarde confessa nas suas "memórias". A percepção dos leitores é evidenciada pelas "imagens" deixadas em seus julgamentos; pois, para a linguagem corrente, "com efeito, 'arte de contar' e 'mentira' são tão estreitamente associadas" que chegam a ser confundidas "na mesma reprovação". Ainda com Marthe Robert, essa "sinonímia", é muito mais ambígua do que realmente parece, pois, acaba supondo entre "esses dois termos um laço de reciprocidade, um comércio natural de que a arte não hesita em tirar proveito."[1460] Ademais, parece que o romance não age em desconsideração "das histórias" que narra, no entanto, "em função delas", ou seja, exatamente, em função "de seu caráter tendencioso e da falsidade de que ele se faz agente."[1461] Nesse sentido, a mentira (ou a ilusão empregada) é apenas um consentimento que tem a serventia de ludibriar, logo, "não é um defeito que lhe seja facultado corrigir; é a sua lei, aquilo mesmo que o constitui e que, afinal de contas, ele não é capaz de trair, já que daí extrai sua positividade."[1462]

Nesse sentido, os "filósofos romancistas" descobrem no próprio romance o recurso perfeito para as suas justificativas, principalmente, por perceberem no gênero, a forma de expressão literária mais livre, para qualquer instrução pretendida, pelo simples fato do romance ser um gênero que se refaz o tempo todo. Destarte, também, era forçoso admitir para esses **"ilusionistas do real"** que, como gênero, o romance possuía modo de ser próprio, pois, embora sendo ilimitado o seu domínio, dentro da liberdade de movimentos que o distingue, isso não desobrigava de valores específicos, ajustáveis à sua execução, entre o possível, para àquele tempo.

Ora, no caso do romance, é bem nítida a necessidade de algum ajuste, pois o seu caráter prolífico é acentuado, intangível e anárquico, por isso, não por acaso é experimentado a necessidade de ditar regras de conduta, uma certa disciplina e até

[1459] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 27.
[1460] Id.
[1461] Ibid., p. 28.
[1462] Id.

mesmo uma moral, "em suma, de forçar sua natureza". E se não existe crítica sem lei geral, e no caso do romance é quase impossível distinguir teoricamente entre o permitido e o ilícito, há uma substituição pela distinção entre o bem e o mal, "à qual o romancista é instado a se conformar"[1463]; mas, num tempo em que "o escrever" é um recurso edificante, "o romance não é o único gênero a sofrer a tirania do 'é preciso' a ele imposta de fora pelo filósofo ou o moralista"; a tirania do realismo e do próprio engajamento social que faz o gênero se emancipar de uma tutela, para em seguida se submeter a um novo imperativo, embora nos dias de hoje, sua competência não seja mais comprovada. Marthe Robert explica que toda literatura "amadurecida" acaba encontrando "direitos e deveres fixados", fundamentados, exatamente "naqueles da realidade empírica", lembrando, de forma incessante, "à arte sua responsabilidade."[1464] Segundo a autora, "a liberdade do romance" encontra seus piores inimigos naqueles que "a reivindicam com mais aspereza". E como prova, cita as consideráveis declarações dos escritores, que desde o século XVIII "formulam a necessidade de agrilhoar o romanesco e justificar sua utilidade, de legalizá-lo e, ao mesmo tempo e em contrapartida, defendê-lo até mesmo na ilegalidade de seus excessos."[1465]

Daí a utilização desse gênero pelos filósofos da ilustração, que em nome de um "determinismo universal" e de uma "ilusão da liberdade", consideraram, "o mais livre de todos os gêneros literários", como a possibilidade de uma escrita a serviço do "princípio clássico do útil".

Dessa maneira, para esses filósofos, é a **verossimilhança** utilizada no romance, que acaba alicerçando o inverossímil no conjunto das ações que se passam diariamente, ou seja, 'no mundo em que vivemos', objetivando mostrar "como o acidental é determinado pelo necessário e, sobretudo, para oferecer a universalidade por meio da singularidade, de sorte que o romance é superior à história porque esta 'pinta os excepcionais' e aquele 'todo o coração humano'."[1466]

Todavia, se o romance em si já é uma forma literária paradoxal, como apontou Marthe Robert, por sua dependência *das coisas escritas* e o fato de viver *à custa das coisas reais* para *enunciá-las*, ao se enveredar pelos caminhos da filosofia, esse gênero literário, agora com status de ***romance filosófico***, se torna mais paradoxal ainda para aquilo que almejava. Conforme ressalta Marilena Chauí, primeiramente

[1463] Ibid., p. 21.
[1464] Id.
[1465] Ibid., p. 23.
[1466] CHAUÍ, Marilena. **Prefácio**. In: MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, p. 11.

porque havia uma clara tentativa de harmonizar características aparentemente incompatíveis, a partir de uma conexão original: "'teoria e eloquência', 'verdade e ilusão', 'homem de gênio', dotado de autodomínio racional, e o 'homem sensível', que vive 'à mercê do diafragma'."[1467] Uma outra característica bastante paradoxal, ocorre exatamente porque esse **romancista**, enquanto **filósofo**, "quer ser acreditado como verdadeiro", e, o filósofo, enquanto **romancista** ou **poeta-dramaturgo**, "quer encantar, interessar, comover, persuadir, 'entrar furtivamente na alma' do leitor."[1468] Por fim, Marilena Chauí destaca, paradoxal "porque para romper com os cânones aristotélicos, o novo gênero precisa exercitá-los dialeticamente a fim de que, **fazendo falar as paixões**, leve a poesia à mais extrema singularidade e a história à mais alta universalidade, narrando, ambas, a natureza humana."[1469] Isto não deixa de ser uma enorme possibilidade, ou mesmo, fundamento da **articulação entre filosofia e literatura**, pela via da articulação entre filosofia e romance, principalmente, quando se percebe a atitude ambígua dos filósofos romancistas do século XVIII; pois, ao aderirem ao novo gênero, "de algo frívolo, grosseiro e imoral", disfarçadamente, "se torna crítica dos costumes sociais e políticos, discurso edificante que coloca 'as paixões a serviço do bem' para expor a identidade entre felicidade e virtude."[1470]

Excetuando o "texto exemplar" da teoria do romance, nos *Prefácios* anexos à *Nova Heloísa* elaborados por Rousseau; é óbvio que os filósofos do XVIII não questionavam de forma intensa como devia funcionar *o romance*, para ser ao mesmo tempo apaixonado e moralmente exemplar (algo que só será questionado intensamente pelos formalistas russos); no entanto, esses "ilusionistas do real" acabaram experimentando a "liberdade" do romance pela destreza narrativa do filósofo.



Levando em consideração o tempo cronológico dos "romancistas filósofos" ou "filósofos romancistas", Montesquieu "pode ser considerado uma espécie de contrapartida"[1471] desses escritores, enfatiza Franklin de Matos; pois, publicara anos antes *Do espírito das leis* (1748), um romance epistolar, *Cartas persas* (1721), escrito decisivo para os seguidores do gênero; tendo exercido grande influência nas **origens** do

[1467] Ibid., p. 9.
[1468] Id.
[1469] Id.
[1470] Ibid., p. 10.
[1471] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, p. 35.

romance filosófico, mesmo sem ter sido o inventor do **romance** e de sua característica **epistolar**, como se observou nesse brevíssimo percurso. Jean Starobinski, em sua esclarecedora introdução e notas, que acompanham a edição das *Cartas Persas*, adverte logo de início o seguinte:

> Na época em que as *Cartas Persas* são publicadas, a maioria dos romancistas faz-se passar por simples editores: tinham em mãos Memórias secretas, papéis interessantes, que entregam ao público para sua informação. Como entraram de posse desses papéis? Um pretexto é rapidamente inventado... Montesquieu não é exceção. Seu *prefácio*, ou antes, seu *antiprefácio*, dá o tom. Ele até mesmo redobra a precaução: não apenas é simplesmente o adaptador das cartas que caíram em suas mãos como, desafiando a curiosidade do leitor, declara-se decidido a não revelar seu nome.[1472]

Segundo o crítico literário, "Montesquieu – autor" desaparece da cena, ou, pelo menos finge desaparecer. Pressentimento do que a crítica dirá a respeito dessas cartas alegres? Talvez! Mas, Starobinski enfatiza que há uma enorme preocupação dos filósofos em não serem levados a sérios, por esses escritos. "A obra pareceria em desacordo com a 'posição' do magistrado"[1473], como é o caso de Montesquieu. Por isso estabelece:

> Mas isso com a condição de que não serei identificado; pois, se virem a saber meu nome, calo-me no mesmo instante. (...) Já bastam os defeitos da obra, sem que eu exponha à crítica também os de minha pessoa. Se soubessem quem sou, diriam: 'Seu livro não condiz com sua posição; ele deveria empregar o tempo em alguma coisa melhor; isso aí não é digno de um homem sério'. Os críticos nunca deixam de fazer reflexões desse tipo, porque podem ser feitas sem esforçar muito a mente."[1474]

Contudo, Starobinski esclarece que o *incógnito* nesse caso, não tinha a pretensão apenas de proteger o autor, pois logo foi descoberto que o "muito modesto ou muito prudente" escritor desse livro com tanto êxito, era o magistrado Charles-Louis de Secondat, barão de La Brède e de Montesquieu, *president à mortier* no Parlamento de Bordéus. Assim, sua identidade revelada e o mistério desvendado, "o **efeito** desejado

---

[1472] STAROBINSKI, Jean. **Prefácio**. In: **Cartas Persas**, op. cit., p. xv. Esse texto do Starobinski, que serve de prefácio às *Cartas persas*, também foi publicado com o título ***Exílio, sátira, tirania: as Cartas persas***, nos *ensaios* que compõe a obra *As máscaras da civilização*, p. 86-118. (STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização: ensaios**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.).

[1473] Id.

[1474] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**, p. 7.

diz respeito menos ao autor do que à própria constituição da obra"[1475]; que é consagrada nas cartas.

Ao tomar a atitude quanto a não revelação da autoria das cartas, Montesquieu finge que a publicação literária faz parte da transmissão de documentos dos viajantes persas (cujo olhar está isento de preconceitos), exaltando assim, a forma epistolar (polifônica), e repassa aos leitores de que está revelando alguns segredos íntimos, sem que os autores das cartas saibam; conforme Starobinski, esse ato "é antes de mais nada invocar a autoridade da vida real, é dar à obra que será a novidade do dia o prestígio de uma origem alheia a toda e qualquer tradição literária: é negar (ainda que a negação seja mera formalidade) qualquer proveniência imaginária. [pois] É preciso credenciar o mais vigorosamente possível a existência efetiva dos personagens e de suas aventuras."[1476]

Essa manutenção do anonimato, divertindo-se em observar o que achavam, talvez fizesse parte de uma **pintura** irônica da sociedade francesa, pois tudo que vinha do oriente era bem-vindo, e, por meio de um romance que pudesse mostrar a história vislumbrada dos prazeres sem freio e das paixões desencadeadas que o ambiente quente do harém favorecia, despertaria, quem sabe, alguma fantasia no público francês. Nesse sentido, *As Cartas persas* já levantavam a questão insidiosa de uma tradição literária, que Rousseau irá dar perfeita continuidade, do "como se pode ser francês?"

Starobinski ainda destaca que Montesquieu levava as coisas ao extremo, e "se esforça para apagar o rastro de sua atividade inventiva", dessa forma, o autor acaba por apagar a si mesmo e segue a linha da ***verossimilhança***. "O sistema clássico da verossimilhança favorece a anulação do romancista em benefício dos textos 'históricos' dos quais ele se faz passar por depositário indiscreto."[1477]

Há uma ausência do romancista na própria obra, efeito pretendido, com o objetivo de atribuir 'uma aparente autonomia' a quantos missivistas tomarem a pena. Daí porque o livro é apresentado como uma coletânea de cartas, tendo quantos autores são as epístolas. Starobinski aponta que esse método possibilita uma pluralidade das consciências, diversidades de pontos de vista e convicções, mas, aproxima-se dos heróis do **teatro**, pois, "os personagens colocados em situação de escrita podem cada qual obedecer a sua própria **subjetividade**, dar livre curso à sua paixão ou aos seus

[1475] STAROBINSKI, Jean. **Prefácio**. In: **Cartas Persas**, p. xv.
[1476] Ibid., p. xvi.
[1477] Id.

preconceitos, defender sua causa com os argumentos de boa ou má-fé que o humor do momento lhe inspira."[1478]

Todavia, o leitor logo percebe que diante dessas vozes plurais há um autor oculto e onipresente, pois, todos os motivos particulares se confrontam, "a contradição é mostrada em toda parte." E por mais que esse "arranjador – tradutor – transcritor ou adaptador" das cartas objetive fazer prevalecer a razão à custa das oposições insustentáveis, também deseja que o "prazer do leitor" prepondere, por isso afirma "francamente" ter organizado tudo para que nessa leitura o tédio não se insinue e sim, "o princípio de prazer". Starobinski observa, "o prazer pressupõe os preparativos e as imprecisões que ajustam um objeto ao nosso apetite. Pressupõe também – Montesquieu o dirá no *Ensaio sobre o gosto* – a variedade, a surpresa, a simetria: virtudes literárias que o autor dissimulado soube conferir à sua obra, sob aparência de docilidade aos documentos que chegaram a seu conhecimento."[1479]

Montesquieu afirma que os persas o *'consideravam um 'homem de outro mundo'*[1480], ou seja, alguém que pode ver pelos olhos do outro, por isso, pode relativizar "os usos, costumes e instituições europeias" se comportando na figura daquele que torna o "Romance: espécie de grande Recurso"; pois, como observa Barthes, com um "sentimento de que não nos sentimos bem em parte alguma", e de que 'a escrita seria sua única pátria", ou seja, "Romance (como 'algo a fazer' *agendum*)"[1481], dessa forma, demonstra que seu "único ofício", nesse romance, apenas será: "o de tradutor: tive apenas o trabalho de adaptar a obra aos nossos costumes"[1482], além de suprimir partes, com o intuito de manter a obra em evidência.

E dentro do próprio romance, Montesquieu por seu *alter ego* Usbek, na carta XI a Mirza justifica a escolha do gênero epistolar:

> Pões de lado tua razão a fim de experimentares a minha; condescendes em consultar-me; julgas-me capaz de instruir-te. Meu caro Mirza, há algo que lisonjeia ainda mais do que a boa opinião que concebeste de mim: tua amizade, à qual a devo.
> Para cumprir o que me determinas, não me pareceu que devesse empregar argumentos muito abstratos. Há certas verdades das quais **não basta convencer**,

[1478] Id.
[1479] Ibid., p. xvii.
[1480] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**, p. 7.
[1481] BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**, op. cit., p. 27.
[1482] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**, op. cit., p. 8.

> mas que também é preciso ***fazer sentir***; são assim as verdades de moral. Talvez esta passagem de história te impressione mais que uma filosofia sutil.[1483]

Franklin de Matos observa nessa citação, ou mais precisamente, nesta "lição" de Montesquieu, que "a verdade filosófica não se exprime apenas na forma do conceito, mas também, por assim dizer de maneira 'sensível'"[1484]. Nesse sentido, não deixando de remontar à tradição grega (a exemplo dos *diálogos* de Platão) em que é permitido um "lugar para uma aliança entre *logos* e *mythos*, razão e fábula"[1485], ou seja, não apenas o lugar do respeito às fronteiras, pelo fato de um discurso não interferir em outro discurso, mas, é o *lugar* ideal para o acolhimento de uma aliança, um entrelaçamento. Por isso mesmo, se distanciando, inclusive de uma desconfiança diante da imaginação, "que distingue um certo racionalismo". Franklin de Matos destaca, "enquanto os 'arrazoados abstratos' e a 'filosofia sutil' têm um efeito limitado e apenas 'persuadem', as histórias, além de persuadir, *'fazem sentir'*, sendo, portanto, mais eficazes para exprimir 'as verdades morais'."[1486] Georges May identifica que a 'sustentação desse valor didático incomparável do exemplo concreto, é uma característica comum dos romancistas desse período na tentativa de "conciliar o alcance moral e a fatura realista do romance."[1487]

Basta observar que antes de iniciar a apresentação das cartas, Montesquieu insere *Algumas reflexões sobre as Cartas persas*, no *Supplément* de 1754, com o objetivo de defender o aspecto fictício da obra, para desarmar a crítica levantada contra a 'impiedade' pelo abade Gaultier em 1751. Ratificando a obra como um ***romance***, "aliás, esse tipo de romance costuma ter sucesso, porque nele cada qual presta contas pessoalmente de sua situação atual; isso faz o leitor ***sentir as paixões*** mais do que qualquer narrativa que se pudesse fazer delas."[1488] Mesmo assim, Montesquieu não deixa de dar três diferentes redações para explicar essa escrita:

> 1ª Que logo ao nascer esta obra foi abandonada pelo autor, que só tomou interesse nela pelo arrependimento de tê-la feito; 2ª Foi abandonada por seu autor, que se dedicou a coisas mais sérias; 3ª Foi abandonada por seu autor, que havia escrito numa época em que era bastante jovem e havia publicado sua obra numa época em que todo mundo era jovem.[1489]

[1483] Ibid., Carta XI: Usbek a Mirza. In: **Cartas Persas**, p. 21-22.
[1484] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 36.
[1485] Id.
[1486] Id
[1487] MAY, Georges. ***Le dilème du Roman au XVIII siècle***, op. cit., p 116.
[1488] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**, op. cit., p. 3.
[1489] Ibid., p. 315.

Porém, se por um lado, defende o aspecto fictício para se defender da critica, logo em seguida, o ilustre filósofo é um dos primeiros que demonstra estar bastante longe das "obsessões do racionalismo clássico", pois não segue os modelos comumente utilizados para o gênero em questão. Conforme o escritor:

> Por fim, nos romances comuns, as digressões só podem ser permitidas quando elas mesmas formam um novo romance. Não é possível misturar-lhes argumentações, porque, como os personagens não foram juntados ali para argumentar, isso iria contra a intenção e a natureza da obra.[1490]

Ora, desde quando o autor afirma que com esse romance pretende que as paixões sejam sentidas e empenhando-se em fazer com que o leitor possa senti-las mais fortemente do que qualquer outra narrativa, Franklin de Matos então observa: "Montesquieu, com certeza supondo a ideia de **reabilitação das paixões**, tão cara ao século XVIII, e ignorando completamente a de que sua **pintura** é perigosa para os costumes do leitor."[1491] Assim, não deixa de aproveitar a oportunidade para apontar a primazia e a capacidade da ação produzida pelo ***romance epistolar***, como sendo "a forma mais eficaz para os propósitos do filósofo-romancista."[1492] Conforme o filósofo:

> Mas, na forma de **cartas**, em que os protagonistas não são escolhidos e os assuntos tratados não dependem de uma intenção nem de um plano previamente estabelecido, o autor deu-se a vantagem de poder juntar filosofia, política e moral a um romance, e de unir o todo por um encadeamento secreto e, de certa forma, desconhecido.[1493]

Essa constatação se dá, ao observar que além da *narrativa* ser melhor do que os "arrazoados abstratos" ao tratar das "verdades morais", a eficácia da **carta** ganha em superioridade da narrativa. Conforme Franklin de Matos, isso ocorre por dois motivos explícitos: primeiramente, pela própria "ausência de uma mediação narrativa, que põe as coisas no passado", pois, evidencia-se que "o leitor tem acesso imediato à 'situação atual' das personagens". Ademais, isso favorece que o leitor mergulhe diretamente nas paixões das personagens, e Franklin de Matos completa, "o romance, se

[1490] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Algumas reflexões sobre as cartas persas**. In: **Cartas Persas**, p. 3-4.
[1491] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 37.
[1492] Id.
[1493] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Algumas reflexões sobre as cartas persas**. In: **Cartas Persas**, op. cit., p. 3-4.

quisermos, é quase uma **peça de teatro**, arte pela qual o século XVIII tinha especial preferência."[1494] Conforme relata Montesquieu, na Carta XXVIII:

> Ontem vi uma coisa bastante singular, embora aconteça **diariamente** em Paris. Todo o povo reúne-se no final da tarde e vai representar uma espécie de cena que ouvi chamarem de comédia. A grande movimentação dá-se em um estrado que chamam de **teatro**.[1495]

A outra razão da **eficácia da carta**, o próprio Montesquieu vai apresentando, "não compromete a unidade da obra" e com seu formato mais livre, "permite a multiplicação de digressões filosóficas, políticas e morais, dando ao romance um caráter enciclopédico."[1496] Talvez, por isso, acabe por incluir também, uma *Introdução* no romance, como uma espécie de justificativa desse tipo de escrita; anunciando logo que, a seleção das cartas objetivavam, inicialmente, apenas *'sondar o gosto do público'*.

Ao que tudo demonstra, a sondagem foi bem recepcionada; o público leitor logo deu respostas favoráveis para que o modelo epistolar continuasse em voga. Richardson e Rousseau que o digam, pois, o culto desse tipo de correspondência foi difundido amplamente. Só para se ter uma ideia: "o culto das heroínas de Richardson à correspondência informal constitui um dos traços mais característicos da história literária do século XVIII."[1497]

Mas, evidentemente, uma boa parte do entusiasmo do público que recebeu os dois romances mais célebres de Richardson, *Pamela* e *Clarissa Harlowe*[1498], provinha do público feminino, porém, Ian Watt ressalta que os homens também se empolgaram. E o motivo desse interesse não foi apenas o "sentimentalismo", comumente atribuído aos romances desse autor, mas também, sua teoria moral que se opunha ao culto do amor e às explosões emocionais. Mesmo porque, na prática, enquanto "romancista", Watt assevera, Richardson "apresentou uma gama de sentimentos muito mais extensa que a dos sentimentalistas." Assim, o que realmente caracterizou os romances de Richardson, nem foi o tipo, nem a quantidade de emoção,

---

[1494] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 37, passim.
[1495] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. Carta XXVIII: Rica A. In: **Cartas Persas**, op. cit., p. 47-48. Ressalta-se que o termo *Comédie* é usado, àquela época, para designar todo tipo de peça teatral.
[1496] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 37.
[1497] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 164.
[1498] ***Pamela, or Virtue Rewarded* (1740)** e ***Clarissa, or, the History of a Young Lady*** (1747- 1748). Na França, *Pamela* e *Clarissa* alcançaram grande sucesso nas traduções do abade Prévost.

mas o **modo** como apresenta a autenticidade dos seus enredos por sentimentos cotidianos conhecidos com bastante intimidade pelo público.

A teoria crítica do romance concorda sobre a característica principal, que permitiu a Richardson imprimir à ficção uma direção subjetiva e interior, deu-se por um fator "**na base formal da narrativa: a carta**."[1499] A carta informal, utilizada pelo romancista, permitiu-lhe expressar seus sentimentos com a maior sinceridade, muito mais que o diálogo; além de colaborar na importante "ruptura com a perspectiva literária clássica" e "pressupõe mais sentimentos que ação".[1500] Segundo a teoria, o estilo narrativo de Richardson é o reflexo de uma mudança enorme: "a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos."[1501]

Richardson chega a justificar a conversão epistolar por meio de uma "explicação etimológica", destaca Watt, que, mesmo de forma errônea, porém, se mostra reveladora, pois afirmava que *'escrever cartas informais era escrever com o* ***coração*** *(...), como indicava a própria palavra* ***cor-respondência****'*. Talvez, o romancista tenha elaborado essa "etimologia", por perceber que a carta tem o êxito de "escrever para o momento", pois, "todas as cartas são escritas quando **o coração dos autores** está envolvido nos assuntos tratados". Mas, é evidente que a utilização do método epistolar teria problemas, como a "não aceitável recorrência ao incessante recurso à pena, à repetição e à prolixidade que o método impõe muitas vezes", além de não estar imune às improbabilidades, ao não convencimento pelos argumentos que utiliza, afinal, não deixa de ser uma convenção literária. Contudo, é capaz de levar o escritor a produzir algo aceitável, como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem. As cartas têm o privilégio de "serem a prova material mais direta da vida interior de seus autores"[1502], e de suscitar uma participação, "da sensação de que estamos em contato não com a literatura, mas com a própria vida momentaneamente refletida na mente dos protagonistas"[1503], por suas "descrições" e "reflexões instantâneas".

Por mais que a fórmula epistolar já fosse algo conhecido, mas, a maneira utilizada por Richardson, foi considerada inédita, embora o romancista ainda justifique

[1499] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 154.
[1500] Id.
[1501] Id.
[1502] Ibid., p. 166.
[1503] Ibid., p. 168.

que são "as descrições", "as situações críticas" e "instantâneas" que ocasionassem aos leitores, essa sensação e o envolvimento; sem contar que o ritmo da narrativa diminui pela própria durabilidade do romance e graças a descrições minuciosas, aproximando-se de forma considerável da experiência real.

Ian Watt assinala que na época dos romances *Pamela* e *Clarissa*, grande parte das pessoas instruídas "pouco se importava com as tradições da retórica elegante e servia-se das cartas apenas para partilhar com um amigo seus pensamentos e atos cotidianos"[1504], daí o fato da correspondência informal de Richardson estar em plena sintonia com a experiência privada.

Quando Richardson escreve *Pamela*, já pensava em introduzir "um novo tipo de composição literária", por isso, também não havia nada de acidental em *Clarissa*, cujo enredo já existia bem antes da elaboração. Se em *Pamela* havia apenas uma correspondência principal, em *Clarissa*, o método epistolar "carrega todo o peso da trama, conforme Richardson, *'é mais uma narrativa dramática que uma história'* na qual as personagens se expressam pelas **cartas**, entrando em pleno acordo com "a natureza intimista e subjetiva do conflito dramático envolvido."[1505]

Dessa forma, a carta, propiciou a Richardson "um atalho para o **coração** e estimulou-o a expressar com a maior precisão possível o que ali encontrou, ainda que chocasse os tradicionalistas"[1506]; nesses romances, os leitores encontravam o registro de seus próprios sentimentos, "e o mesmo mergulho num mundo imaginário vibrante de relacionamentos pessoais mais satisfatórios que os da vida real."[1507] De modo que a vida interior das personagens e as complexidades de sua relações ocasionaram uma identificação mais profunda e intensa do leitor, proporcionada pelo fluxo da consciência de *Pamela* e *Clarissa* em suas cartas. Assim, no procedimento de apresentação epistolar, Richardson acabou resolvendo muitos problemas formais do romance, e estabeleceu a relação entre o novo gênero e os mais elevados padrões morais e literários da época.

E como pode se constatar dentre os melhores romances epistolares, como é o caso de *Júlia ou A Nova Heloísa*, algumas de suas características principais, já apareciam alicerçadas nos romances de Richardson; pois, também escreveu prefácios, tanto para *Pamela* quanto para *Clarissa*; além de posfácio e da presença constante da

[1504] Id.
[1505] Ibid., p. 182.
[1506] Ibid., p. 170.
[1507] Id.

sombra do "editor-autor" que interfere para explicar que algumas cartas foram suprimidas e resumidas para esclarecer o manuseio dos documentos originais, mas também, e muitas vezes, para se esconder; em outros momentos, o autor se torna de fato um **narrador**, recriando um pseudo-realismo do *devaneio* para dar aparência de autenticidade, ou seja, de realismo. O teórico completa a explicação afirmando que o realismo, na verdade, é a expressão narrativa que está mais implícita no romance de modo geral, levando em conta que "o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história com a individualidade dos agentes que são apresentados através de um emprego da **linguagem** muito mais **referencial** do que é comum em outras formas literárias"[1508]; pois, há uma apresentação exaustiva; esse fato explicaria, por exemplo, a existência das advertências, dos prefácios, do diálogo no prefácio, das cartas inseridas nos prefácios, dos anexos, posfácio e a quantidade de notas que percorrem a durabilidade do romance. Daí "por que muitos romancistas incontestavelmente grandes (...) muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade", destarte, esse fator justificaria "por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página."[1509]

A recepção dos intelectuais e filósofos, seus contemporâneos mais próximos, não foi indiferente aos traços realistas do romance, muito menos a "direção subjetiva que Richardson lhe imprimiu"[1510], pois a sensibilidade surge como traço cultural de base à época, a justificar uma mudança no pacto estético entre o leitor-espectador e as obras. É o surgimento de uma nova ***verossimilhança***, que, Diderot, na França, será o primeiro a descrever com o seu simbólico testemunho, ao escrever seu *Elogio de Richardson* (1762), embora, o próprio Rousseau, na *Carta a D'Alembert* (1758) já tivesse declarado que: – evidentemente, antes de sua *Nova Heloísa* – "ainda não se escreveu, em nenhuma língua, romance igual a *Clarissa*, nem que chegasse perto."[1511]

[1508] Ibid., p. 31.
[1509] Ibid., p. 30.
[1510] Ibid., p. 178.
[1511] **Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 141.

No entanto, o crítico inglês considera que o realismo ou "realismo formal"[1512], tal como define, pouco deve ao romance francês do século XVIII, incluindo nesse rol Dennis Diderot e Jean-Jacques Rousseau. Inclusive, mesmo percebendo a contribuição de Rousseau na ***fratura da estética classicista***; assim, de um modo muito particular, concebe *A Nova Heloísa* ainda como uma obra dividida entre um ideal estético classicista e a batalha dos filósofos contra o antigo regime. Porém, não se concorda com essa interpretação, pois, como já foi dito, Rousseau percebia isso tão claramente que descobre mais uma nova via desse realismo a ser explorada pelo romance moderno, a **autobiografia** – nas *Confissões*, nos *Diálogos* e nos *Devaneios* – que representa uma grande expressão de uma **consciência** que reflete sobre ***si*** própria, sobre sua condição e seu processo de conhecimento na formação literária, estando entre as *Confissões* de santo Agostinho e *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust.

♣ ♣ ♣

Essa nova forma do romance, logo em seguida, *romance filosófico*, segundo os historiadores do romance, só poderia ser diferenciada de maneira essencial, com o advento do '**realismo'**, pois é por essa via que é feita uma distinção com a ficção que antecede; óbvio que isso não significa uma afirmação de que todas as formas literárias anteriores perseguiam apenas o "irreal". Mas, não se observou "o propósito da **verossimilhança** se firmar o bastante para levar à rejeição total de qualquer convenção não realista que dominasse o gênero."[1513] Nesse sentido, o realismo acaba por tomar ares de uma convenção, todavia, ressalta Watt, "não há razão para que o relato da vida humana apresentado seja mais verdadeiro que aqueles apresentados através de convenções muito diferentes de outros gêneros literários"[1514]; pois, parece haver um esquecimento, talvez, resultante da impressão de autenticidade ocasionada pelo romance, de que "a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário"[1515], ou seja, que essa

[1512] Há uma questão incorporada pela maneira narrativa do romance, que atende por uma *'visão circunstancial da vida'*; Ian Watt denomina de **"realismo formal"**. Isto serve para explicar que é **formal**, simplesmente porque no caso do romance, o **realismo**, "não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas ao conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários." (WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, op. cit., p. 31.).
[1513] Ibid., p. 33.
[1514] Ibid., p. 31.
[1515] Ibid., p. 32.

transcrição possa levar à arte. Contudo, "as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias."[1516]

Esse é o **quadro** do romance filosófico do século XVIII, no entanto, ressalta-se que, o termo "realismo" não era utilizado nesse período. A palavra *réalisme*[1517] somente foi utilizada como definição estética, no século seguinte e nem mesmo os "realistas franceses" atentaram "para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita."[1518] Dessa forma, parece que é mesmo o filósofo-romancista quem pode elucidar muito melhor a natureza do realismo no romance.

Watt ressalta que as peculiaridades do realismo filosófico tem analogias consideráveis com aspectos específicos do realismo do romance, "analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura"[1519]; e aponta o romance como a forma literária que mais refletiu a reorientação individualista e inovadora no ocidente; pois acabou desafiando a tradição com o critério fundamental de "fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova"; continuando com o teórico, "assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à **novidade**."[1520]

Assim, parece que a ênfase na **novidade** é primordial no esclarecimento das próprias dificuldades críticas que o romance apresenta; pois, qualquer avaliação de outra forma literária se encontra modelos; mas, no caso do romance, buscar algum sentido na imitação de outra obra literária prejudicaria a sua existência, "já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência à convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso", logo, "a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo."[1521]

[1516] Id.
[1517] Conforme o teórico, os historiadores do romance "consideraram '*o realismo*' a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior", mas, por isso mesmo, "escritores distintos que têm em comum o '*realismo'*, têm necessidades de explicações sobre o próprio termo"; contudo, "as principais associações críticas do termo '*realismo'* são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra '*réalisme'* foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a *'vérité humaine'* de Rembrandt em oposição à *'idéalité poétique'* da pintura neoclássica"; somente mais tarde (1856), o termo foi consagrado no âmbito literário. (Ibid., p. 12.).
[1518] Ibid., p. 13.
[1519] Ibid., p. 14.
[1520] Ibid., p. 15.
[1521] Id., passim.

O certo é que por essa breve exposição, provavelmente não se encontre uma resposta definitiva para a instalação da **verossimilhança** nos romances do século XVIII, talvez, por que como já se disse, pelo fato do romance ser um gênero literário **novo**; contudo, essa mesma suposição que aponta a recente existência do gênero, por mais que indique alguns resquícios da tradição, sugere diferenças, não só da prosa de ficção da antiguidade helênica, bem como do período medieval e mais proximamente, da França do século XVII, mas, isso não significa dizer que no XVIII foi constituída alguma escola literária; todavia, "o romance é capaz de grande elucidação, sendo natural, portanto, que tenhamos opiniões confusas a respeito do gênero em si e de seu contexto social."[1522]

Porém, parece que todas as características dos romances, trazidas à tona aqui, são traços marcantes "para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo", ou seja, ***a busca por uma verossimilhança***, mais precisamente, "a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais."[1523] Esse objetivo, certamente acabou envolvendo muitas outras rupturas "com as tradições da ficção, além das já mencionadas", principalmente "a adaptação do estilo da prosa" com o objetivo de dar "a impressão de absoluta autenticidade", se relacionando de forma bastante próxima com uma das ênfases do realismo filosófico do Século XVIII.

No entanto, Ian Watt percebe também, alguns **paradoxos** suscitados pelo romance, além dos já apontados por Marthe Robert e Marilena Chauí. O teórico refere-se quanto ao fato da evolução do romance ser concentrada na "experiência privada" e nas "relações pessoais". Primeiramente, aponta algo, no mínimo esquisito: "que a mais poderosa identificação vicária do leitor com os sentimentos de personagens fictícias que a literatura já presenciou se devesse justamente à **palavra impressa**", ou seja, exatamente pelo "meio de comunicação mais impessoal, objetivo e público."[1524]

O segundo paradoxo é observado pelo estranhamento de que, justamente "o processo de urbanização" acabasse levando o indivíduo "a um estilo de vida mais recluso e menos social que nunca"; e, o que é mais paradoxal ainda, que esse fator "ajudasse a produzir uma forma literária preocupada menos com o aspecto público da

[1522] Ibid., p. 179.
[1523] Ibid., p. 27.
[1524] Ibid., p. 179.

vida e mais com o privado."[1525] E, como último paradoxo, não menos estranho, o fato de que essas "duas tendências se reunissem para que o gênero literário mais realista pudesse subverter a realidade psicológica e social mais completamente que qualquer forma anterior"[1526]; dessa forma, entende-se que esse acontecimento não foi um mero acaso, havendo todo um favorecimento para o gênero do romance, tanto em sua forma literária quanto do ponto de vista da degeneração em que se encontrava a civilização.

♣ ♣ ♣

O autor dos paradoxos, Rousseau, parece ter percebido esses **paradoxos** atentamente, e, como não poderia deixar de sê-lo, pelo menos soube utilizá-los para justificar a *Nova Forma* literária em sua *Nova Heloísa*, pois, nos revela logo no primeiro parágrafo do prefácio:

> As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos **corrompidos** de **romances**. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas. Ah!, se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo![1527]

Assim, Rousseau começa a demonstrar essa **situação**, por meio do seu personagem Saint-Preux, quando este começa a frequentar os **espetáculos**, quando está "inteiro na sociedade", percebe que até pode existir alguma espécie de atrativo nesse lugar **corrompido**, porém, "para senti-los é preciso ter o coração vazio e o espírito frívolo; o amor e a razão parecem unir-se para deles desgostar-me: como tudo é apenas vã aparência e como tudo muda a cada instante, não tenho tempo de emocionar-me com alguma coisa, nem o de examinar alguma coisa."[1528]

Então, observa as dificuldades de entender a sociedade, de estudá-la, e nem mesmo sabe onde se posicionar ou qual papel assumir para conhecê-la bem. "O filósofo dela está longe demais, o homem da sociedade está perto demais. Um vê demais para poder refletir, o outro demasiadamente pouco para julgar o **quadro** total."[1529] Dessa forma, como julgar o **quadro**? O filósofo não sente seus verdadeiros efeitos e o homem da sociedade vê tudo, mas não tem tempo para pensar em nada. E pela mobilidade das

[1525] Id.
[1526] Id.
[1527] **Júlia**, Prefácio, op. cit., p. 23.
[1528] Ibid., Segunda Parte, Carta XVII, op. cit., p. 222.
[1529] Id.

coisas, apenas percebem, mas não observam nada, "restam impressões confusas que se assemelham ao *caos*."[1530]

Sem contar que não há como ver e meditar de forma alternada, pois, o "espetáculo" ou a "sociedade", "exige uma atenção contínua que interrompe a reflexão". Nesse momento, Saint-Preux sugestiona que deve haver alguém que esteja mais perto desses **quadros**, talvez, por uma **liberdade**, que nem o filósofo nem o homem de sociedade possuam, e que possa julgar mais livremente esses **quadros**. Tudo leva a crer que a personagem está falando do **romancista** (como se verá dentro em breve); sim, principalmente, num tempo em que a virtude não é mais estimada e o "sentimento colocado em grandes máximas gerais e quinta-essenciado por tudo o que a metafísica tem de mais útil."[1531] Dessa forma, não há como estudar ou observar a sociedade, como **simples espectador**, é necessário mais que isso, "é preciso começar por praticar o que se quer aprender."[1532]

Mas adverte do seu receio de ser mal interpretado, e de que aconteça com o sentimento entre as pessoas da sociedade o que aconteceu "com Homero entre os Pedantes que lhe forjam mil belezas quiméricas, por não perceberem as verdadeiras."[1533]

As coisas passam a ser feitas por hábito e não mais por sensibilidade, fora isso, chamam essas atitudes de procedimentos, pois, são reguladas, *'tudo é regra entre eles'*, ressalta Saint-Preux, além do mais, "se esse povo imitador fosse cheio de originais seria impossível saber alguma coisa, pois nenhum homem **ousa ser** ele próprio."[1534] Nessa sociedade, todos acabam fazendo a mesma coisa e em circunstâncias iguais; já que tudo é regulado, não deixa de ser um **espetáculo**, em que "diríeis que são marionetes pregadas na mesma prancha ou puxadas pelo mesmo fio."[1535]

Obviamente que a personagem percebe que as pessoas não são tocadas de forma idêntica, por isso é preciso **comover** por meios diferentes para conhecê-las. Isto é mais um jargão, diante da "vã coletânea de fórmulas e serve menos para julgar os costumes do que o tom que reina em Paris."[1536] Ademais, o autor observa que parece

[1530] Id.
[1531] Ibid., p. 226.
[1532] Id.
[1533] Id.
[1534] Id.
[1535] Ibid., p. 227.
[1536] Id.

faltar **instrução** para esse tipo de povo, pois "conhecem-se assim as conversas que aqui se mantêm mas nada do que pode **servir** para apreciá-las."[1537]

O filósofo percebe que a corrupção que reina na "civilizada" Paris faz com que tudo seja visto a partir de um **simulacro**, em que "as próprias palavras amor e amante são banidas do trato íntimo dos dois sexos e relegados com as de ***cadeia*** e ***chama*** aos **Romances** que não se leem mais."[1538] Isso seria precisamente o que deveria ser aprendido por sua personagem Saint-Preux, se tivesse se contentado "com as **pinturas** dos fazedores de Romances e de Comédias"[1539]; baseando-se nessas características é que seu herói suspeita da pretensa ânsia pelo **gosto** dos parisienses, "visto que todos os cuidados que aqui se tomam para agradar desfiguram a **verdadeira beleza**."[1540] Assim, Jean-Jacques, por intermédio do seu *alter-ego*, não deixa de observar em forma de troça, que até "o Olimpo e o Parnaso, a glória e a fortuna", estão comprometidas, "os livros não têm seu preço, os autores não têm estima", a não ser para aquilo que possa agradar: "Poesia, literatura, filosofia, política mesmo, vê-se logo pelo estilo de todos os livros, que são escritos para divertir", inclusive, a publicação "da Bíblia em forma de histórias galantes"[1541]; exatamente por esses motivos é que o autor declara:

> Os **Romances** são talvez a última instrução que resta dar a um povo suficientemente **corrompido** para que qualquer outra lhe seja inútil; gostaria então que a composição desse tipo de livros somente fosse **pintado** em seus **escritos**, a autores que não tivessem acima das fraquezas da humanidade, que não mostrassem, de golpe, a virtude no Céu fora do alcance dos homens, mas que lhe fizessem amar pintando-a, a princípio, menos austera e depois, partindo do seio do vício, soubessem para lá conduzi-los insensivelmente.[1542]

Então, Rousseau acaba demonstrando que o romance "tem uma instrução mais sólida e esta instrução serve melhor seu julgamento"[1543], pois, esse escrito "não quer apenas incluir um ato de conhecimento polêmico, reivindica, além disso, um valor de ação moral"[1544], ou seja, a **instrução**, que como já se disse, é uma característica reivindicada nas obras desse período; nesse sentido, o "romancista Rousseau" não

[1537] Id.,
[1538] Ibid., p. 243.
[1539] Ibid., p. 249.
[1540] Ibid., p. 246.
[1541] Ibid., p. 248.
[1542] Ibid., p. 249.
[1543] Id.
[1544] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 358.

escapa mesmo do traço que sua obra objetiva proporcionar. Mas, essa ambição em Rousseau é mais "sincera" ainda, pois ratifica nas *Confissões* que com o seu romance pretendia "pintar um quadro" de "amor ao bem", e que esse ***objeto*** se tornasse útil por sua "moral proveitosa":

> Além desse objetivo de costumes e de fidelidade conjugal, que se liga fundamentalmente a toda ordem social, **criei para mim um outro mais secreto de concórdia e de paz pública**; objetivo maior, talvez mais importante em si mesmo, pelo menos no momento em que o encontrei.[1545]

Ao que tudo parece apontar, essa é a **dimensão crítica do romance filosófico** de Rousseau, pois, com essa confissão, o autor demonstra, realmente, que pretendia intervir na história de seu século a partir dessa duração romanesca (de plena intensidade *poética*), talvez como uma possibilidade de salvação ou promessa de **regeneração das paixões**, num mundo corrompido. Nesse sentido, o romance, enquanto "máxima", não tem nada nem a tomar e nem a devolver, "do que quer que seja de real", conforme Marthe Robert, nem tampouco "constitui um simulacro inútil", mesmo que a realidade possa sempre ser inacessível, o romancista a toca, "apesar disso, sempre num ponto decisivo, figurando o desejo *real* de mudá-la"[1546]; pois, quem faz um romance, comenta a autora, "exprime com isso um desejo de **mudança**" da realidade, e, acaba tentando realizar por duas direções, "ou ele conta histórias, e muda *o que é*; ou busca casar-se acima de sua condição, e muda *o que ele é*; de toda forma, ele nega a realidade empírica em nome de um sonho pessoal que acredita possível realizar graças à mentira e à sedução."[1547] Apenas imaginando conquistar o mundo "por ele ludibriado e seduzido", exatamente porque contesta todas as hierarquias dos povos corrompidos; e, como "nos antípodas do herói trágico ou épico, que sofre pela ordem de que é testemunha", ressalta Marthe Robert, "o *'fazedor de romance'* é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio, um difamador das qualidades e das classes, até mesmo em seus esforços para conquistar as mais elevadas"; a autora diagnostica, "um arrivista, portanto, que funda suas esperanças na intriga", contudo, é também, "um espírito apaixonado pela liberdade, determinado a não mais se inclinar diante do irreversível,

[1545] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 395.
[1546] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 28.
[1547] Ibid., p. 28-29.

rebelde às ideias tradicionais bem como às situações preestabelecidas, e subversivo malgrado o conformismo ao qual acaba por obedecer."[1548]

Daí porque, é digno de atenção o que Jean-Jacques objetivava com toda essa oposição, ou mesmo esse suposto paradoxo: "de rejeição ao romance" e "escrever um romance", ou seja, Rousseau desejava que sua obra fosse legível pelos povos corrompidos, pelos parisienses, pois, somente dessa forma haveria **eficácia** no romance que fabricara. Nesse sentido, obviamente, o autor acaba travando um pacto com a corrupção, nas palavras do Starobinski, "é preciso, portanto, manter uma conivência secreta com aqueles que vivem na **mentira**: é preciso continuar, de certa maneira, a falar sua língua."[1549] Mas, Rousseau, por seu personagem Saint-Preux, tem a oportunidade, no próprio romance, de explicar um pouco desse pretenso paradoxo, quando diz:

> Não sou eu mesmo agora um habitante de Paris? Talvez sem o saber já tenha contribuído, por minha parte, para a desordem que aí observo; talvez uma estada demasiado longa corrompesse minha própria vontade, talvez ao final de um ano fosse apenas um burguês se, para ser digno de ti, não conservasse a alma de um homem livre e os costumes de um Cidadão. Deixa-me, pois, **pintar-te** sem constrangimento coisas às quais me envergonho de assemelhar-me e procurar o puro zelo da verdade através da descrição da lisonja e da mentira.[1550]

Ora, isso é mais uma prova de que Rousseau tem o intuito de falar a linguagem do povo parisiense, mesmo dizendo no prefácio da *Nova Heloísa* que seu romance serviria apenas aos povos provincianos, e narrando nas *Confissões* que sua expectativa não era o sucesso em Paris:

> Muito ao contrário do que eu esperava, seu menor triunfo foi na Suíça, e o maior em Paris. Será que em Paris a amizade, o amor, a virtude reinam mais do que alhures? Não, sem dúvida; porém, ali ainda reina aquele sentimento estranho que transporta o coração à sua imagem e que nos faz apreciar nos outros os sentimentos puros, ternos, delicados, que não mais possuímos. Além disso, a corrupção é a mesma em toda parte: na Europa não mais existem costumes e virtudes; mas, se ainda existe algum amor por elas, é em Paris que devemos procurá-lo.[1551]

Da mesma forma como vem assinalando desde o *Primeiro Discurso*: *'que é preciso curar o mal com próprio mal'*, também, no *Prefácio a Narciso*, em que se refere a um *'mal menor para evitar um mal maior'*, ao escrever o **romance**, o gênero se transforma numa espécie de *'mal menor'*. Como já se disse no capítulo que antecede,

[1548] Ibid., p. 29.
[1549] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 395.
[1550] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XVI, op. cit., p. 220.
[1551] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 495.

Jean-Jacques apenas variou no tipo de linguagem, conforme ratifica no *Segundo Prefácio* da *Nova Heloísa*:

> Para tornar útil o que se quer dizer é preciso, em primeiro lugar, fazer-se ouvir por aqueles que dele devo fazer uso. **Mudei o meio mas não o objetivo**. Quando tentei falar aos homens, não me ouviram; talvez faltando às crianças, far-me-ei ouvir melhor, e as crianças não apreciam mais a nua razão do que os remédios mal disfarçados.[1552]

Mesmo assim, Rousseau tendo feito o melhor para fazer passar o que deseja, mas, receoso de se enganar com o **disfarce**, o filósofo acrescenta o que ainda é possível acontecer: "sugarão a borda do copo e não beberão o licor."[1553]

Marthe Robert considera uma espécie de método esse "tratamento do mal pelo mal", pois, "é enaltecido, sobretudo todas as vezes que ocorre ao autor temer os ataques de uma censura moral ou religiosa, ou mesmo de um tribunal bem real."[1554] A autora assinala uma série de escritores procedendo de igual maneira, tentando mostrar que "a paixão é revolucionária", e, por esse motivo, "importante mostrá-la em toda a sua estranha e abominável glória."[1555] Inclusive, do ponto de vista da "Ordem, a história das Revoluções é uma boa história a ser escrita", ressalta a teórica, e ainda mais timidamente, destaca Sainte-Beuve, fazendo esse relato no seu prefácio à *Volúpia*, em que diz que, *'essa cura delicada de tal vício por seu similar deve ser tentada de outra forma a não ser na sombra? Eis o que me perguntei por muito tempo. Depois acabei por acreditar que a publicação de um livro verdadeiro dificilmente seria um mal a mais, e que inclusive poderia sair dali algum bem para alguns...'*[1556]

Assim, Rousseau foi coagido a isso, pois, já está nesse caminho, nesse jogo, não nos artifícios do parecer, mas na posição de quem se comprometeu em utilizar a língua daqueles que já se desviaram para o caminho de uma representação alienante, com o objetivo de interrogá-los, e mais, fazer com que eles se interroguem. Nesse sentido, destaca Marthe Robert, "o romance não é, portanto, gênero fútil e hipócrita de que os Antigos desconfiavam, mas um agente de progresso, um **instrumento** de imensa **eficácia** virtual, que, nas mãos de um romancista consciente de sua tarefa, trabalha de

---

[1552] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 30. Rousseau acrescenta a essa questão, o célebre verso do poema épico de Torquato Tasso, ***Gerusalemme Liberata*** (1581): "Assim ao dolente menino damos aspergido/ De suave licor as beiras do corpo;/ Sucos amargos enganado vai bebendo/ E do seu engano recebe vida."
[1553] Id.
[1554] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** In: **Romance das origens, origens do romance**, op. cit., p. 24.
[1555] Ibid., p. 25.
[1556] Sainte-Beuve. **Volúpia**, citado por ROBERT, Marthe. **Por que o romance?** op. cit., p. 25.

fato para o bem comum."[1557] Ao reconduzir "os culpados ao bom caminho", curar os infelizes, acaba realizando uma tarefa, "seja transmitindo sob a **fabulação** um ensinamento positivo, seja agindo mais misteriosamente por meio de um exemplo de certa forma contagiante, seja intervindo na vida revelando seus recônditos mais ermos, caso em que pode detalhar o mal sem deixar ele próprio de ser puro e benfazejo."[1558]

Por isso, o escritor diz nas *Confissões* não se admirar do maior sucesso ter sido na corte, pois:

> Está cheio de traços vivos, mas velados, que devem agradar ali, porque as pessoas se acham mais habilitadas para compreendê-los. Portanto é preciso assinalar isto aqui. Esta **leitura** não é certamente **indicada** para aquela espécie de pessoas que só possuem astúcia, que só são espertas para perceberem o mal e que nada veem onde só há o lado bom para ver.[1559]

É dessa forma que o romance "*A Nova Heloísa* tenta seduzir os parisienses", nos diz Starobinski, "não é para lhes proporcionar o prazer pernicioso da ficção, mas para curá-los daquilo que são, para insinuar no **prazer da leitura** uma espécie de **remédio heroico**, de **terapêutica desesperada**."[1560] Tarefa de um ***filósofo***, todo esse comprometimento do ***poeta*** Rousseau, que se estendia até o campo da ficção, expressão menos exata, porém, mais bela para fazer falar a alma e o pensamento de um ser profundamente *romanesco*.

♣ ♣ ♣

Mas, talvez, a grande vantagem ou "ascensão" dos romancistas, ressalta Marthe Robert, seja a possibilidade de acumular "funções austeras" de cientista, psicólogo, sociólogo, filósofo, "sem, todavia compartilhar suas responsabilidades, uma vez que só é responsável perante o tribunal estético que escolheu para si", pois, se outrora, apenas planejava divertir se beneficiando da "cumplicidade bem conhecida entre prazer e mentira", ao assumir esse novo posto de "todos os técnicos da reflexão e da ação", ainda continua gozando da grande vantagem de "prevalecer sobre cada um deles por meio da liberdade, da clarividência, da profundidade e da autoridade que detém sobre a ciência imediata das coisas e suas relações mais ocultas."[1561]

[1557] Ibid., p. 24.
[1558] Id.
[1559] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 496.
[1560] STAROBINSKI, Jean. **O apelo do romance**. In: **O afastamento romanesco**, op. cit., p. 357-358.
[1561] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?**; op. cit., p. 26.

Tudo leva a crer que o romancista não se contenta simplesmente em "contar histórias", tanto para se mistificar quanto para mistificar os outros, "são-lhe atribuídos uma aptidão inata a dizer a verdade, uma retidão de juízo e um poder de decisão que bastam para transformar suas histórias em mensagens e seus contos mais livres em ensinamento."[1562]

A **verdade** romanesca muitas vezes não tem reservas, principalmente, por essa possibilidade de o romance ser um **gênero livre**; o que acaba gerando uma garantia mútua entre liberdade e verdade. Conforme Marthe Robert, "o romance é **verdadeiro** graças à sua liberdade de compreender tudo e tudo dizer, é **livre** porque toca de imediato a totalidade da vida, cujos segredos ele conhece por instinto."[1563] Com isso, percebe-se que, se há alguma "exigência" do romance, esta "fundamenta-se sobre nenhuma visão teórica definida", assim, os romancistas acabam constituindo suas fronteiras ao exprimir de forma intensa, "a golpes de afirmações em que a opinião pesa manifestamente mais que a reflexão", por isso mesmo, o tom categórico de suas afirmações não deixam de provocar algo no mínimo suspeito.

Ainda com Marthe Robert, "o romance talvez insistisse menos sobre seu parentesco com a **verdade** se ele próprio a percebesse mais bem fundamentada"; bastaria apenas imitar a realidade, mas não, o romancista insiste nessa imitação, "em colher seus fardos mais pesados, talvez, por perceber a sua impotência real, e para se livrar de uma certa irresponsabilidade que pode gozar.

"O ***pathos* da verdade**", para aquele que carrega o estigma de não ser tocado por ela, parece não ser fundado, simplesmente, numa preocupação com a clareza, mas, com "uma vaga necessidade de justificação", e, nisso está "o mal-estar do gênero", destaca Marthe Robert, "a consciência pesada de que é vítima desde suas origens e que não se aplaca, mas se agrava com os progressos próprios da modernidade."[1564] Ora, o romance moderno sofre desse efeito precisamente por incluir a verdade em seus planos, logo, acaba pecando nessa suposta pretensão em afirmar ter rompido com a ilusão "a que deveu por muito tempo sua reputação de frivolidade." Isto significa que essa pseudo-ruptura não lhe é permitida, e só acontece mesmo em espírito, pois, quanto mais o romancista "acredita" na sua consumação, mais se torna vítima de seu "velho pecado" que ataca, ou seja, "fazer acreditar que não mente mais"; contudo, isso não deixa de

[1562] Id.
[1563] Ibid., p. 25.
[1564] Ibid., p. 26.

fortalecer a própria ilusão, "jogando conscientemente com sua semelhança com a vida (*a **ilusão** nunca é tão enganadora quanto ao se negar*)."[1565]

Dessa forma, o que pode se perceber, não na origem do romance, pois de fato seria complicado estabelecer o romance original, mas, nas origens de um romance, é o seu evidente "paradoxo" na "busca por fazer crer", que, em nome da verdade, esta continua a serviço "exclusivo da ilusão". Marthe Robert, então faz a seguinte observação sob esse ponto de vista:

> A questão do verdadeiro e do falso ganha pelo menos certa precisão: o **romance** nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade. Ou de fato a fábula se mostra francamente como tal, lembrando inclusive em sua trama as convenções às quais escolheu se curvar; ou então se cerca de todas as aparências de vida, e, nesse caso, naturalmente, deve zelar para não manifestar sua vontade de criar ilusão.[1566]

Portanto, da mesma forma que se pode dizer que isso é um romance, para indicar "um tecido de fábulas incríveis", também, pode se aplicar na mesma intensidade a "um fato maravilhoso ou tocante demais", para simplesmente instalar-se no lugar das coisas consideradas possíveis. Dessa maneira, constata-se que o romance pode ser assimilado tanto a uma mentira "puramente negativa", como diz Marthe Robert, e, de outra forma, serve para designar "uma experiência ou acontecimentos", que nem mesmo a realidade possui uma denominação, "mas que transcendem em muito em emoção e beleza."[1567]

Portanto, essas experiências do romance, sem denominações, não deixam de ser mesclas das aspirações dos romancistas, pois, o *'fazedor de romances'* parece estar apto a assegurar uma comunicação ideal "entre o desejo e a realidade", mesmo que seja isso que lhe acabe valendo o seu título de duvidoso, "pois, sonha, sem dúvida, mas seu desejo remete à realidade, uma vez que ele visa transformá-la"; mesmo admitindo "que concentra em si próprio a essência do romanesco", como é o caso de Rousseau que,

---

[1565] Id.
[1566] Ibid., p. 27.
[1567] Ibid., p. 28. A autora ressalta que essa mesma "dupla aliança" pode ser percebida em "fazer um romance", conforme observa no *Littré*, pois, "tem dois sentidos bem distintos embora provavelmente oriundos da mesma noção: é *'conquistar o coração de uma pessoa de condição superior, como se vê nos romance'*, depois, *'contar as coisas de modo diferente do que aconteceram'*, portanto *agir* a exemplo do herói de romance e *mentir* à maneira do romancista. Aqui, o falso passa do fazer ao dizer de tal forma que é preciso admitir que a **mentira romanesca não é vã**, mas dotada de um poder efetivo por ela exercido enquanto tal, sem ter primeiro de se renegar ou se aproximar do verdadeiro." (Id.).

confessa no Livro X das sua memórias: *eu sempre fui romanesco*[1568] , "como quer a locução, é por essa denegação subversiva da realidade imediata que ele ilumina a vocação do verdadeiro romancista."[1569]

[1568] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 493.
[1569] ROBERT, Marthe. **Por que o romance?**; op. cit., p. 29.

3.2. *Estética rousseauniana* NOS PREFÁCIOS "ANEXOS" AO ROMANCE: DESCONSTRUÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA DE UMA EXIGÊNCIA *anti-romanesca*.

> ***Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro** romance**, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da** opinião**. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um** prólogo **explícito e longo. O melhor** prólogo **é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado.***
>
> ***(Machado de Assis)***

> ***Um romance é uma vida considerada livro. Toda vida tem epígrafe, título, editor, preâmbulo,** prefácio**, texto, notas etc. Quer dizer: ou os têm, ou pode Tê-los.***
>
> ***(Novalis)***

> ***O escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo comportamento da** linguagem**, o caráter** ilusório **da narrativa,** a irrealidade da ilusão**, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro.***
>
> ***(Theodor Adorno)***

GeorgesMay considera a postura, ou, a obrigação "**anti-romanesca**" do novo gênero, a constituição do "*dilema do romance no século XVIII*"[1570]; característica que acaba refletindo nos romances de diversos escritores do período, pois, é quase uma exigência para sua existência. O autor está se referindo a uma ideia ou característica que já foi mencionada e apresentada nesse trabalho, pois, faz parte da **estética rousseauniana**, que é a própria "transparência do obstáculo" (utilizando-se aqui da expressão do Starobinski), pois, pode haver obra, mas não pode haver traços de sua autoria, muito parecida ao mistério da feitura do *Eliseu* de Júlia e a fabricação do vinhos, apreciados a partir da vista e da iluminação, proporcionada pela *Sala de Apolo*, a que Rousseau se refere dentro do seu romance, como a mais pura busca por uma verossimilhança. Porém, essa insistência no "**apagamento da figura do autor**", para que este se esconda por trás da obra romanesca ou de uma assinatura, deixando-o numa situação externa à obra, em Rousseau, isto não acontece, embora a intenção possa ser essa, mas há um caminho traçado pelo "filósofo romancista" que, como se perceberá em breve, é inverso ao posicionamento exigido; porém, essa *insistência*, em parte, justificaria a enorme quantidade de **prefácios** que são anexados aos romances.

[1570] MAY, Georges. ***Le dilème du Roman au XVIII siècle***, op. cit., p. 6.

Continuando com Georges May, ressalta que houve uns aparecimentos de **prefácios** em série nos romances desse período, mas, na verdade, isto foi apenas uma **reiteração** do quadro "anti-romanesco", pois, como já se pontuou, além do desprestígio do novo gênero a partir de pressupostos morais pelas *características romanescas* e dos pressupostos estéticos por não *advir de uma origem nobre*, e a acusação de que *o romance era suscitado por argumentos de pura* ***inverossimilhança***, esses fundamentos colaboraram para que os romancistas começassem a apostar no "**realismo**", até mesmo para despertar o interesse do leitor. Mas, o "romance realista", como já se disse, passa a ser acusado de **imoralismo**. Ao perceberem isso, os filósofos-romancistas, "veem-se obrigados a homenagear a **virtude** em prefácios retóricos e desenlaces forçados"[1571]; por isso, a catástrofe em série de muitos romances do período, mas também, "o tom moralizante de grande parte dos **prefácios**"[1572] de uma linhagem de romancistas. Destarte, a própria utilização do **prefácio** já é uma profunda sinalização, por uma ***'busca da verossimilhança na narrativa do romance'***.

A **retórica do prefácio** aparece como uma espécie de justificativa ou capacidade de uma "obra" ou "autor" para poder decidir e **responder** às censuras, que porventura o romance possa receber. Isso indica a enorme capacidade que o "autor" do romance possui, advinda de uma condição que pode ser a do leitor de si mesmo, mas também a de instituir a garantia de legibilidade específica para o romance. Daí a forma repetitiva a que os prefácios se arriscam pela forma forjada de seus argumentos, pois, acabam funcionando como um desvio provisório e controlado, isso em relação a um estado de coisas normais e regulamentadas, ou seja, a marcha inexorável do romance. No caso dos prefácios do romance de Rousseau, acabam por serem denunciados como ficção também, pois a ficção romanesca parece estar bastante distante desses argumentos e resiste à encenação das possíveis "explicações" de sua "fabricação", ganhando plena autonomia para aquilo que intencionava.

Bento Prado destaca uma insistente observação de Bernard Guyon "sobre a importância dada por Rousseau ao anonimato de *A nova Heloísa* e sobre a dificuldade de compreendê-la hoje."[1573] Há uma carta de Duclos para o genebrino a respeito da *Nova Heloísa*, antes mesmo de sua publicação. Segundo Bento Prado, "Duclos, leitor

[1571] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 22.
[1572] Id.
[1573] PRADO JR, Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. **Imitação do real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 259. Com algumas modificações, esse texto já havia sido publicado com o título de ***Metamorfoses do enunciado de ficção: nota sobre a assinatura da Nouvelle Helöise***. In: Almanaque, nº 5, São Paulo, 1977, p. 38-43.

'dos mais avisados e que conhece bem as astúcias do ofício', como testemunho da seriedade e mesmo da eficácia da decisão de Rousseau."[1574] No Livro XI das *Confissões*, Jean-Jacques ao comentar o *frisson* que a *Nova Heloísa* já causava, mesmo sem ter sido publicada até fins de 1760, faz referência ao acesso privilegiado de alguns leitores, dentre eles, "Duclos, a quem eu a dera para ler também, tinha-a comentado na Academia"[1575], alguém que o filósofo diz: "confesso minha confiança em sua retidão."[1576] Bento Prado enfatiza que Duclos "não é um leitor ingênuo", bem ao contrário disso, assim, apresenta a questão a Rousseau para logo em seguida retirá-la: *'eu gostaria, como leitor e cidadão, que ele* [o romance] *de outro que vós; como amigo, ficaria aborrecido se não o fosse. Creio que compreendereis que, falando assim, não procuro arrancar vosso segredo; quando fico curioso faço minhas perguntas cruamente; então não respondais a esse respeito.'*[1577]A partir dessa colocação, é constatado que de fato havia uma "astúcia do ofício" de romancista no período, ou seja, "sob forma de **exigência *estética*** que implica o projeto de uma narrativa de intenção verista"[1578], na proclamação de que *all is true*.[1579]

Logo, se Jean-Jacques confessasse de forma imediata a autoria das cartas, a plena responsabilidade em toda coletânea "teria sido pecar contra 'as leis primeiras da estética do romance'[1580]; daí toda a construção dos prefácios, mas, como observa Bento Prado, isso é uma hipótese, que a essa, Bernard Guyon acrescenta outra, referente à psicologia de Jean-Jacques, "à sua necessidade de se mascarar para escapar, seja aos rigores de uma condenação moral (ao assinar os 'pensamentos' de *A nova Heloísa*), seja à perfídia dos conspiradores: a astúcia do editor estabelece, de fato, entre Rousseau e seus personagens, assim como as ideias que eles exprimem, a distância da 'irresponsabilidade'."[1581]

No entanto, essas hipóteses poderiam ser desconstruídas ao se observar atentamente que a aparente razão do "anonimato" é levada para outra direção, e isso só é possível constatar pelas "indicações teóricas expressas" no próprio "Prefácio dialogado" em que "a teoria rousseauniana do romance não é apenas uma esquiva e

[1574] Id.
[1575] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 495.
[1576] Ibid., p. 512.
[1577] Conforme nota explicativa de PRADO JR, Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. **Imitação do real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 260.
[1578] Id.
[1579] Id.
[1580] Id.
[1581] Id.

como ela aparece nas reações dos melhores leitores."[1582] A explicação é sugerida pelos próprios termos em que Duclos envia sua questão e logo suprime; primeiramente, Duclos se posiciona enquanto cidadão, e, enquanto tal, "preferia que o livro não fosse uma ficção devida a Rousseau", pois, observa alguma 'vantagem' do romance ser considerado "como documento", além de pura exigência estética, também seria uma exigência de "ordem moral ou política"; porém, de outra perspectiva, "do artista", a 'vantagem' estaria em outro sentido, "e é por essa razão que Duclos como amigo, prefere a hipótese do Rousseau - autor."[1583] Dessa forma, essa "decisão" já marcaria uma diferença entre Jean-Jacques e os demais letrados, conforme sua própria explicação já enunciada no final do *Prefácio de Narciso ou o Amante de si mesmo*:

> Admiro-me como a maioria dos literatos mudou de partido nesta questão. Quando viram as ciências e as artes atacadas, acreditaram-se atingidos pessoalmente, quando, sem se contradizer, poderiam todos eles, como eu, pensar que, embora essas coisas tenham feito muito mal à sociedade, é essencial hoje servir-se delas, como de um remédio para o mal que causaram ou como um desses animais maléficos que é preciso esmagar sobre a mordida. Numa palavra, não existe um literato que, caso possa sustentar pela sua conduta o exame do artigo precedente, não possa dizer, em seu favor, o que digo de mim, e esse modo de raciocinar parece-me convir-lhe tanto mais quanto, entre nós, eles se preocupam muito pouco com as ciências, conquanto continuem elas a conferir dignidade aos sábios. Lembram-nos os padres do paganismo, que só estimavam a religião na medida em que ela os tornava respeitados.[1584]

Mesmo assim, Bento Prado ainda considera essa "explicação" insuficiente, pois, talvez, antes de se pensar nas exigências que são próprias do romance, seja oportuno levar em consideração que Jean-Jacques está levantando uma grande questão, que é a "problemática geral da autoria"[1585]; daí a 'vantagem' do filósofo inserir dois prefácios na *Nova Heloísa*. O *Segundo Prefácio* é o famoso "prefácio dialogado" que é o prolongamento do que antecede, pois acaba desenvolvendo todos os tópicos já abordados, porém, de forma pormenorizada. O texto prefaciado por Rousseau é considerado um dos escritos teóricos mais relevantes sobre o novo gênero literário do século XVIII, senão, o mais importante. Conforme o autor: "escrevi esta **conversa** como **Prefácio**: os esclarecimentos necessários estão todos nela."[1586] O filósofo não só

[1582] Id.
[1583] Id.
[1584] **Prefácio de Narciso ou o Amante de si mesmo**, op. cit., p. 428.
[1585] PRADO JR, Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. **Imitação do real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 261.
[1586] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 41.

aproveita para expor publicamente a possível "composição" da *Nova Heloísa*, como também, põe a disposição a grade problemática de se acreditar no que é dito sobre sua própria concepção, pois, a explicação da arte do prefácio já pode ser um grande engano; nesse sentido, dá a conhecer, não com clareza, a feitura desse tipo de escrito, pois, leva a várias reflexões sobre esse ato, leva a pensar sobre a "arte do romance". Rousseau se deu conta da complexidade da relação que foi unir o "texto teórico prefaciado" ao "romance", pois, além de ter levantado a questão da criação desse romance, também, o da "estética do romance" em geral. Dessa forma, *A Nova Heloísa* é um "livro denso que engaja totalmente o **pensador** e o **artista**", assegura Fúlvia Moretto, "é o ponto de partida de uma obra que iria dar uma nova orientação à literatura, à filosofia, à educação e às ciências sociais nos últimos dois séculos."[1587] Assim, à medida que *A Nova Heloísa* foi se tornando uma obra de arte, os prefácios também foram tomando um caráter artístico, bem como os outros elementos que compõe a referência dos prefácios, como a advertência, o frontispício e as notas de pé de página, pois, refletem a arte desse romance.

Já foi assinalado que na *Nova Heloísa* é criada uma atmosfera de forma conjugada para criar todo um estado de incerteza e de confusão na transmissão e na difusão dos textos, do que é verdade e do que é ficção. Claro que as consequências de tais suposições, na atualidade, são perfeitamente conhecidas e, em muitos casos, até esclarecidas. Conforme observa Bento Prado, "para o leitor de hoje, é claro, esses romances podem se dar – no espaço homogêneo da *'biblioteca imaginária'*", contudo, "do mesmo jeito que uma estátua grega perde sua *'aura',* tornando-se objeto estético em um museu, o romance, assim tornando objeto de uma leitura *'histórica'* e *'literária'*, é arrancado do horizonte onde se entrecruzam seu autor e seu leitor, onde se perfilava seu sentido primeiro."[1588] Principalmente, no caso de Rousseau, que começa a antecipar uma série de questões problemáticas no campo da linguagem, desse novo gênero literário, a partir das dúvidas que são ocasionadas ao **leitor**, também, aparentemente, ao suposto autor, ao próprio autor; desse modo, trazendo à tona o tema do **autor**, isto representa uma dimensão inesperada para a sociedade do século XVIII.

[1587] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 19.

[1588] PRADO J, Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 259. Bento Prado enfatiza na nota de referência a citação que esse trecho do texto está em conformidade ao *ensaio* de Walter Benjamin sobre ***A obra de arte e a era de sua reprodutibilidade técnica***. (Id.).

Assim, com as questões suscitadas e postas em prática pelo próprio autor, percebe-se claramente a antecipação de Rousseau na questão: "***O que é um autor?***" colocada mais tarde por Michel Foucault[1589], no qual, Jean-Jacques mostra que há um momento em que não se é mais exatamente o proprietário da obra, e, essa obra passa a ter autores múltiplos, que são os leitores, que refazem a obra. Leem e releem a partir do que consideram interessante; retiram e acrescentam parágrafos como de fato entendem, fazendo dessa possibilidade – de tornar a obra como uma múltipla autoria –, além de algo muito interessante, ocasionadora do desprendimento total do autor. Jean-Jacques acaba levantando uma indagação surgida na contemporaneidade ao se pensar sobre a "questão do autor", no que se refere à autoria, que é estruturada nos direitos autorais, por se tratar de uma propriedade, pois, aquele que escreve se diz proprietário do que escreve. Mas, o filósofo sana de forma competente esse problema, pois, *'ao questionar sobre o que significa ser autor*, e, *se o autor pode se considerar proprietário do texto'*, Rousseau demonstra que no caso desse romance **não**, pois o autor mobiliza uma série de outros autores, uma cultura inteira, para dizer que ele é só mais um elemento nesse **quadro**. De tal modo que, seria muito difícil atribuir a autoria e a exclusividade numa obra com a característica do romance epistolar. Contudo, é obvio que não se pode esquecer que, na *Nova Heloísa*, Rousseau está buscando uma **estratégia** (como em quase todos seus escritos), que é a de incentivar e "eletrizar" o leitor a ler o romance. Conforme Bento Prado, Rousseau pretende "demonstrar o interesse da *Nova Heloísa* – pois este é um dos alvos do prefácio"[1590], acrescentando a isso a ressalva de Bernard Guyon, "de que o prefácio é mais do que uma apologia do livro e consiste numa meditação sobre as três grandes noções de interesse, verdade e moralidade"[1591], temas

[1589] Michel Foucault realiza uma conferência em 1970 em Nova York intitulada: "**O que é um Autor?**", e, em 1979, esse texto é publicado com pequenas alterações, no qual desenvolve alguns argumentos sobre a "indiferença" do "que importa quem fala?", como afirmação do princípio ético da escrita contemporânea, bem como o tema do "apagamento do autor" que acabou se tornando algo corriqueiro para a discussão da crítica especializada. Contudo, Foucault ressalta que "o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida." Nesse sentido, vale a pena discutir sobre determinadas questões como: "o nome do autor", "a relação de apropriação de uma obra", "a relação de atribuição do autor", e, "a posição do autor no livro (uso dos desencadeadores; funções dos **prefácios**; simulacros do copista, do narrador, do confidente, do memorialista). Posição do autor nos diferentes tipos de discurso (no discurso filosófico, por exemplo)." (FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** In: **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. (*Ditos e escritos III*). Organização: Manuel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.).

[1590] PRADO JR. Bento. **Imitação e Universalidade**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 219.

[1591] Bernard Guyon. ***Introduction***. ***OC***. II, p. LXIII; citado por PRADO JR. Bento. **Imitação e Universalidade**. **Imaginar o real**, p. 219.

muito caros ao próprio autor. Dessa forma, são os *'efeitos provocativos'* de Jean-Jacques Rousseau. Logo, ***'O Caso'*** Rousseau possibilita também as diversas leituras que se têm, tanto que ele vai escrever para públicos diferentes. Isso só demonstra que se irá identificar nos seus textos, o Leitor; pois, em muitos momentos, fica evidente que nas suas ***Obras*** irá se entender muito mais o ***Leitor*** de Rousseau do que o próprio ***Autor***, pois, Rousseau esclarece quem é o seu leitor, identifica o leitor, como se poderá perceber quando enfatiza a reivindicação do ***Leitor Solitário*** e **Provinciano** no prefácio de seu **romance**.

♣ ♣ ♣

Rousseau faz uma simbólica **advertência** na *Nova Heloísa* sobre uma *'suposta discussão'*, que acaba se transformando em: "Prefácio da *Nova Heloísa* ou Conversa sobre os romances entre o **editor** e um **homem de letras**"[1592], e, ao que tudo indica, tanto um quanto o outro é ele mesmo:

> Este **suposto** diálogo ou conversa era destinado, no início, a servir de prefácio às cartas dos dois amantes. Mas como sua forma e sua extensão somente me permitiram colocá-lo como extrato no início da coletânea, publico-o aqui, por inteiro, na esperança de que encontrar-se-ão nele algumas ideias úteis sobre essas espécies de escritos.[1593]

Mas, ao demonstrar, a partir dessa ressalva, a preocupação sobre a leitura útil *'sobre essas espécies de escritos'*, Rousseau não deixa de interferir em como se deve ler um livro romanesco, e mais, passa a sugerir alguns encaminhamentos sobre quem escreve um romance epistolar, pois, no final da advertência afirma que *'não queria prejudicar o **editor** nem mendigar a indulgência do público'*.[1594] Logo, infere "quem é o autor da obra? É o editor?" Mas, "o que é ser um autor?" É o proprietário da obra? Importa saber como o livro foi elaborado? Essas dúvidas são postas logo no início do prefácio, quando expõe:

> Embora apresente aqui apenas o título do **Editor**, trabalhe **eu** mesmo neste livro e não o escondo. Terei feito tudo e a correspondência inteira é uma ficção? Sociedade, que vos importa? É certamente uma ficção para vós.
> Todo homem honesto deve confessar os livros que publica. Coloco meu nome, portanto, no frontispício desta coletânea, não para dela me **apropriar**, mas para **responder** por ela. Se nisso houver mal, que me imputem, se houver bem, não

[1592] **Júlia**, frontispício, op. cit., p. 21.
[1593] Ibid., advertência, p. 20.
[1594] Id.

> pretendo vangloriar-me. Se o livro for mau, sou ainda mais obrigado a reconhecê-lo: não quero passar por melhor do que sou.[1595]

Conforme Jacques Derrida, com essa afirmação, Rousseau introduz uma diferença fundamental entre "apropriação e resposta"[1596], por certo, crucial no romance epistolar. Segundo Derrida, trata-se da diferença decisiva na articulação deste tipo de ficção inaugural com o romance que enquadra; ou seja, "o romance epistolar oporia uma resposta sem apropriação"[1597]; basta observar que Jean-Jacques está assinando o romance na condição de **editor** *'não para dela me apropriar, mas para responder por ela'*, e, é no prefácio que o filósofo resolve esclarecer a possível legitimidade e os limites de sua assinatura, mas também, os limites da assinatura de um modo geral, caso se leve em conta que está discutindo *questões sobres esses escritos romanescos*. Conforme sustenta Peggy Kamuf, isto constitui uma evidente modalidade de contra-assinatura, pois, Rousseau está reafirmando e esclarecendo uma assinatura que anteriormente já foi decidida. Em palavras de Peggy Kamuf, esse é um "aspecto decisivo", ou seja, "essa verificação de autenticidade da própria assinatura", pois, isto acaba por "decidir a exemplaridade moderna da assinatura de Rousseau."[1598]

E, como se não bastasse o parágrafo do primeiro *prefácio*, também, no final do *Segundo Prefácio*, em que há *o diálogo entre um editor e o homem de letras*, Jean-

---

[1595] Ibid., Prefácio, p. 23. No capítulo ***sobre a escrita e o estilo***, do livro ***A arte de escrever***, o filósofo Arthur Schopenhauer ao refletir sobre diversos escritores, afirma que a assinatura de Rousseau para responder pelo romance, "não é um remédio universal", mas sim, "é uma anticrítica universal contra todas as resenhas anônimas, tenham elas louvado o que é ruim ou criticado o que é bom." Conforme Schopenhauer, "Rousseau já disse, no prefácio para a *Nova Heloísa*: *tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie*. Isso significa: *'todo homem honesto deve assinar os livros que publica'*, e proposições afirmativas gerais podem ser invertidas por contraposição." Ademais, "a afirmação vale mais para escritos polêmicos, como é o caso da maioria das resenhas!", e continua, "mas, em geral, a regra de **Rousseau** é válida para cada linha que é impressa. Afinal, seria tolerável se um homem mascarado provocasse o povo, ou quisesse discursar diante de uma multidão reunida? E se ele ainda por cima atacasse outros homens e os cobrisse de censuras! Será que seus passos em direção à porta não seriam apressados pelos pontapés do demais?" Assim, Schopenhauer utiliza a frase de Rousseau para denunciar o abuso do anonimato que a "imprensa "alcançou" na Alemanha". Segundo Schopenhauer, "deveria pelo menos ser condicionada por uma proibição de todo e qualquer anonimato e do uso de pseudônimos. Desse modo, cada um que declara algo publicamente, por meio do porta-voz de longo alcance que é a imprensa, seria responsabilizado ao menos com sua honra, caso ainda possuísse alguma; se não possuísse, seu nome neutralizaria o seu discurso. Usar o anonimato para atacar pessoas que não escreveram anonimamente é evidentemente desonroso. Um crítico anônimo é um sujeito que não quer assumir o que diz ou o que deixa de dizer ao mundo acerca dos outros e de seus trabalhos, por isso não assina. E uma coisa dessa é tolerada? Não há mentira que seja tão insolente a ponto de impedir um crítico anônimo de usá-la: de fato, ele não é responsável. Todas as resenhas anônimas são suspeitas de mentira e falsidade." (SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Organização, tradução, prefácio e notas: Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 73-75.).

[1596] DERRIDA Jacques. **Introdução à "Época de Rousseau"**. In: **Gramatologia**, op. cit., p. 121-201.

[1597] Id.

[1598] KAMUF, Peggy. ***Signatures ou de l'institution de l'auteur***. Paris: Galilée, 1991. p. 40-41.

Jacques repete e ratifica o que dissera, porém, com alguns acréscimos, assinalando uma possível invalidação do argumento de verossimilhança:

> N. (...) Acreditai-me, se tendes medo de triunfar, tranquilizai-vos: vossas precauções estão por demais bem tomadas para deixar-vos temer uma tal afronta. Seja como for, guardarei vosso **segredo**, sede somente um pouco imprudente. Se pensardes publicar um livro útil, até que enfim! mas, cuidado para não confessá-lo.
> R. Não confessá-lo, Senhor? Um homem de bem esconde-se quando fala ao Público? Ousa ele imprimir o que não ousaria reconhecer? Sou o Editor desse livro e nele nomear-me-ei como Editor.
> N. Vós vos nomeareis? Vós?
> R. Eu mesmo.
> N. Como! Poreis nele vosso nome?
> R. Sim, Senhor.
> N. Vosso verdadeiro nome? *Jean-Jacques Rousseau*, com todas as letras?
> R. *Jean-Jacques Rousseau* com todas as letras.
> N. Não estais falando seriamente. Que dirão de vós?
> R. O que quiserem. Coloco meu nome na capa desta coletânea, não para dela me apropriar, mas para responder por ela. Se nela há algum mal que me imputem, se há algum bem não pretendo vangloriar-me. Se acharem o livro mau em si mesmo, é uma razão a mais para nele pôr meu nome. Não quero passar por melhor do que sou.
> N. Estais contente com esta resposta?
> R. Sim, numa época em que ninguém é possível ser bom.
> N. E as belas almas, esqueceste-as?
> R. A natureza as fez, vossas instituições as estragam.[1599]

Para Jacques Derrida[1600], o enunciado conforme o qual não existe extra-texto, decerto não pretende demarcar ninguém numa prisão linguística, mas, abrir para as múltiplas possibilidades de entendimento por meio da linguagem. Conforme Derrida, Rousseau acaba demonstrando, dessa maneira, que um texto nunca está fechado em si mesmo, permanecendo essencialmente aberto à leitura do outro. Nenhum texto prescreve uma leitura inevitável, já que a assinatura da autoria nunca está completa, pois, toda assinatura é uma "contra-assinatura" que reúne todos os momentos da enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre para o leitor.

Portanto, a presunção esconde o que revela, talvez, a própria **verdade**, e, a sua eficácia depende de esconder o que revela. No momento do prefácio, esta assinatura, que é já uma contra-assinatura, pois, finge reunir todos os momentos da enunciação do texto nesse único momento de meta-enunciação. Conforme Rousseau:

[1599] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 38-39.
[1600] DERRIDA Jacques. **Introdução à "Época de Rousseau"**. In: **Gramatologia**, op. cit., p. 121-201.

> Quanto à **verdade** dos fatos, declaro que, tendo estado várias vezes na região dos dois amantes, lá nunca ouvi falar do Barão d'Etange nem de sua filha, nem do Sr. D'Orbe, nem de Milorde Eduardo Bomston, nem do Sr. De Wolmar. Previno ainda, que a topografia está grosseiramente alterada em vários lugares, seja para melhor enganar o leitor, seja que realmente o autor não a conhecesse melhor. Eis tudo o que posso dizer. Que cada um pense o que quiser.[1601]

É dessa forma, que vai se percebendo que a questão do "apagamento do autor" conflita com a estética rousseauniana; pois, enquanto nos dois exemplos já citados (tanto ao *Eliseu* quanto aos *Vinhos*), percebe-se uma busca da verossimilhança, isto não ocorre na questão solicitada em pleno século XVIII para o formato do romance epistolar; bem ao contrário, em Rousseau há uma evidente desconstrução desse argumento. Talvez, por que tudo comece de forma artificial: é uma solicitação, quase imposição, ou seja, à arte iniciada falta uma naturalidade de suas outras criações. Na verdade, isto chega a ser uma condição literária bastante hostil, pois condena os romancistas a publicarem seus romances como obras reais, ou seja, "ficções como não-ficções", seguindo exatamente o enredo exposto um pouco acima, enquanto verdadeiros documentos **edificantes** para o público leitor, tentando, dessa forma, redimir a escrita perniciosa, ou, deixá-la circulando livremente.

Em princípio, tudo poderia parecer bastante normal em se tratando dos procedimentos que um romance do formato epistolar requer. Rousseau assina o romance, e, a leitura procederá com uma espécie de suposição, de que Rousseau não seja o autor do romance, e sim, apenas alguém que recolheu as cartas para o encaminhamento da coletânea apresentada. Isto tem a ver com os traços já conhecidos pelos filósofos da "contratação da própria assinatura"; para fornecer, apenas uma falsa ideia de que Rousseau seja o autor do romance, ou seja, mera contratação referente ao romance. Contudo, a assinatura de *Jean-Jacques Rousseau* impõe um duplo ajuste percebido pelo filósofo, referente àquele que faz a inscrição do nome, e ao apagamento do nome próprio. E, aquilo que seria uma mera contratação referente ao romance, passa a ocasionar alguns problemas; pois, o sentido do próprio título da obra na página de título: *Júlia ou A Nova Heloísa: Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes* e a impressão do nome de autor, na capa ou na folha de título – deixam de ser uma indicação meramente referencial e passam a ser uma operação complexa –, a assinatura, que, não se confundindo com o autor, nem com o nome próprio de autor, produz, entre outros **efeitos**, uma espécie de **suposição** de autor; permitindo também,

[1601] **Júlia**, Prefácio, op. cit., p. 23.

dar interpretações variadas às obras pela inerente dificuldade de atribuição de "autoridade e exclusividade".

Toda essa estipulação já era familiar na época da *Nova Heloísa*, e não custa reconhecer e lidar com uma ficção do livro e da autoria. Porém, a grande novidade desse pretenso "apagamento do autor", ou seja, desta "suposição" insistente do "anti-romanesco", Rousseau a faz sentir no seu romance, pois, ao invés de funcionar como **máscara** que deixa o autor estável no exterior da ficção (apenas como o recolhedor), engendra um outro **efeito** que não era previsto, está alheio a qualquer intenção ou cálculo dos rigoristas; respinga diretamente na figura do **autor** e acaba dificultando a retirada de forma definitiva da **suposição**, pois, uma suposição leva à outra suposição, e, se passa a ter uma certeza de tudo.

Jean Rousset destaca que, se a suposição inicial já foi posta em marcha, a segunda suposição será a de que Rousseau é realmente o **autor** do romance epistolar, ora, "não há romanesco sem esse tipo de aceitação"[1602], e, dificilmente se conseguirá eliminar "essa ficção, e dela apenas se regressa a uma outra ficção do livro e da autoria", com uma outra conhecida presunção que o próprio Rousseau já prevê no *Segundo Prefácio*: de que a **crítica** e a **censura** julgam poder surpreender o autor e fazê-lo comparecer para que **responda**, sustentando a ideia de que a coletânea é a própria validade da expressão de um autor. Mas, o filósofo atenta para esses possíveis confrontos, e expõe:

> R. (...) Deixemos à **crítica** o trabalho de roer este osso.
> N. Tranquilamente: por medo de que ela não deixe de fazê-lo. Mas mesmo se não se tivesse sobre todo o resto nada a dizer a qualquer outro, como impor ao severo **censor** os espetáculos, as situações ardentes e os sentimentos apaixonados que enchem toda essa coletânea? (...)
> R. Quero, Senhor, que um crítico seja ele mesmo consequente e que apenas julgue após ter examinando. Relede melhor o escrito que acabais de citar.[1603]

Em princípio, o *homem de letras* parece ir mais longe ao cumprimento da obrigação de resposta. Na verdade, esclarece algumas circunstâncias, defende os benefícios da respectiva leitura, quase transformando o prefácio, de certo ponto em diante, numa espécie de manual, da mesma forma que se observará nas notas de rodapé, como uma espécie de bom uso do texto, e mostra-se até disponível para responder às

[1602] ROUSSET, Jean. ***Forme et signification***. ***Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel***. Paris: José Corti, 1962. p. 71-72.
[1603] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 37.

censuras e críticas previsíveis, mas, considera essa tarefa, em grande parte desnecessária, conforme declara nas últimas linhas do prefácio:

> N. Todo mundo terá a minha mesma curiosidade. Se publicardes esta obra dizei então ao Público o que me dissestes. Fazei mais ainda, escrevi esta conversa como Prefácio: os esclarecimentos necessários estão todos nela.
> R. Tendes razão: ela vale mais do que eu poderia dizer diretamente. De resto, este tipo de apologia não tem grande êxito.
> N. Não quando se vê que o Autor se poupa, mas cuidei para que este **defeito** não fosse encontrado nesta obra. Somente, aconselho-vos a transpor os papéis. Fingi que sou eu quem vos insta a publicar esta Coletânea e que vos negais a fazê-lo. Atribui-vos as objeções e a mim as respostas. Isto será mais modesto e fará um melhor efeito.[1604]

Nesse sentido, Rousseau apresenta uma plena originalidade na *Nova Heloísa*, e que parece ser esse seu objetivo. O filósofo demonstra que, a grande responsabilidade do romancista está numa "não-resposta absoluta"; pois, quando Jean-Jacques se inscreve no romance e aparece *en pleine lumière*, o que se ratifica e pode se perceber é a necessária "irresponsabilidade" do romancista como "responsabilidade" de uma não-resposta. Assim, não há uma ilusão da **responsabilidade** nesse romance; destarte, a responsabilidade se situa no plano da transmissão e da divulgação, isto é, no plano do romance, sem o confundir nem o fundar no manuscrito, por isso diz: *'Fazer imprimir'*[1605]; o prefácio dialogado, reafirmando a assinatura, explicita a resposta que consiste em desqualificar a própria questão, pois, *'para saber se um livro é bom ou mau, não é preciso saber como foi feito'*, logo, *'fazer imprimir'* significa fazer desaparecer o manuscrito.

Ora, se há uma assinatura de um suposto autor, logo em seguida há sua exclusão por toda articulação existente na advertência já apontada entre o "editor e o homem de letras" com o "primeiro prefácio" e com o "segundo prefácio" em que é estabelecida "*a conversa*", pois, precisamente isso, é a apresentação de dois personagens "R. e N." que não estão no romance, mas, são criados para dialogarem sobre o romance e responderem sobre *A Nova Heloísa*. R., editor do manuscrito, porém, não é o guardião do segredo, por isso, não pode responder perante o segredo do escrito, contudo, está na mesma posição em que se encontra N., posto que N. não é o signatário do livro, ou seja, Rousseau mostra que ninguém, nem R. e nem N., tem a propriedade do livro. O primeiro sempre se refere à resposta do segundo, ou seja, ambos respondem

[1604] Ibid., p. 41.
[1605] Ibid., p. 27.

sem **verdadeira resposta** e ambos são nisso insubstituíveis. Ninguém senão eles pode afirmar que não pode responder plenamente pelo livro. O **editor** é o primeiro a não garantir coisa alguma, mostra-se convencido de que o livro não passa de um **romance**, no entanto, não garante sequer a ficcionalidade das cartas recolhidas, e no fundamental objetivo da **advertência** parece ser a própria recusa de garantir a autenticidade das cartas.

Assim, Jean-Jacques demonstra a ineficácia do argumento de verossimilhança, pois, se tal fato depende da autoridade das "pessoas a cujas mãos a correspondência chegou", no caso da *Nova Heloísa*, parece que isso não acontece, pois já se disse anteriormente, não há divisão entre o "homem de letras" e o "editor", nem interferência de presumíveis detentores das cartas; não há nenhuma história fictícia, por menor que seja, de alguém que encontrou as cartas ou contribuiu na organização do romance como um dos missivistas. Logo, não há conflito emergente no prefácio dialogado que antecede as cartas; isto significa dizer que não há qualquer relação necessária entre a figura do editor e o investimento de verossimilhança, coisa que é sanada no próprio diálogo. Esse fato autoriza a supor que, caso a correspondência, na contingência do seu movimento, tivesse chegado às mãos daquele editor em condições que lhe permitissem plena autoridade sobre o livro, a fidelidade ao princípio da verossimilhança seria substituída, dessa forma, pela correção do estilo.

Assim, esse possível investimento de verossimilhança serve para desconstruir o próprio argumento, não se encontra na simples existência de uma correspondência[1606], muito menos na suposta redução do romancista ao lugar e à função de editor, conforme Rousseau: *'cuidei para que este defeito não fosse encontrado nesta obra'*. Ao fazer essa desconstrução da verossimilhança romanesca, o filósofo mostra um sistema de possíveis intenções dos romancistas em enganar e levar a erro os seus leitores, em nome de um caráter "anti-romanesco", invocado num quadro de **máscaras**, como mais uma estratégia de "aparência do falso". Dessa forma, a ficção do manuscrito acaba por produzir justamente o efeito oposto à verossimilhança; antes de tudo**,** revela que a possibilidade de o **livro** se tornar **autônomo** e cortar o acesso à correspondência

[1606] Não é citada em momento algum uma destinação original da correspondência da *Nova Heloísa*, pois, tudo se passa como se as cartas fossem destinadas pela primeira vez a essa coletânea, ou seja, como se tivessem sido elaboradas para a ficção ou o romance apresentado. Isso pode ser constatado, conforme se observou sobre sua elaboração nas ***Confissões***, na segunda parte desse trabalho; logo, esse fato, impossibilita o argumento de verossimilhança, pois há algo de inverossímil. Destarte, se o argumento de verossimilhança não fica neutralizado, acaba por diluir-se enquanto critério de configuração do romance, fundado na correspondência original.

original não representa um risco, bem ao contrário, representa a valorização da arte romanesca. Isso indica que Rousseau tem a intenção de situar o lugar da ficção romanesca na literatura, ou seja, a habilitação do romance, por sua própria autonomia[1607], de uma vez por todas; pois, a ficção do romance epistolar mostra a possibilidade sempre presente e em nenhum momento combinado do livro adquirir sua plena autonomia. Portanto, segundo Jean Rousset[1608], o romance epistolar está muito longe de produzir o efeito de "ficção da não-ficção", de acordo com a "exigência anti-romanesca" setecentista que caracteriza o romance da época, principalmente, pelo compromisso com as exigências da ficção romanesca, no que se refere à sua composição e existência:

> O que é de fato novo são as possibilidades e as liberdades que a forma epistolar oferece, e mesmo impõe ao romancista; o que ela lhe impõe, antes de tudo, é um problema de apresentação a resolver: tem entre mãos um conjunto de cartas e trata-se de lhe dar certa ordem; cartas já feitas ou por fazer, fragmentos de um conjunto em vias de organização, partes de romance que podem ser dispostas de diversas maneiras; ele tem que escolher uma ou outra das ordens possíveis do seu conjunto de cartas; o romancista vê-se obrigado, bem mais do que o tinha sido até então, a tomar consciência do problema da composição romanesca.[1609]

♣ ♣ ♣

Mas, é bom lembrar, que há uma "fracassada" tentativa do "apagamento do autor", isso é uma consequência do **romance em cartas,** imposta pelo caráter "anti-romanesco" do século; conforme Jean Rousset, "é preciso notar que quanto mais manifestas são estas operações de autor, mais o autor se crê obrigado a usar uma máscara", continua Rousset, "é que se defronta com a exigência anti-romanesca, a obrigação de apresentar não uma ficção, mas documentos, testemunhos diretos do real. [pois] O romancista tem má consciência no século XVIII, o romance pretende sempre não ser um romance; ele não inventa nada, ele apresenta o real em estado bruto.[1610] Mas,

---

[1607] Jean-Jacques faz uma observação sobre a autonomia do livro, numa outra obra, ***Cartas escritas da montanha***; embora também possua uma característica epistolar, não é um romance, e, nem possui essa pretensão; contudo, o autor teoriza sobre a autonomia do livro, e, nesse sentido, vale a pena ressaltar: "Se ele ensina, pelo menos, não provoca distúrbios nem motins, não força ninguém a escutá-lo, a lê-lo; de forma alguma vos procura, vem apenas quando é procurado, deixa-vos refletir sobre aquilo que vos disse, absolutamente não discute convosco, não cria animosidades, não se obstina, não tira vossas dúvidas, não resolve vossas objeções, não vos persegue. Se querei deixá-lo, ele vos deixa e, no caso, o que é mais importante, não se dirige ao povo." (**Cartas escritas da montanha**, Quinta Carta, op. cit., p. 283.).

[1608] ROUSSET, Jean. ***Forme et signification***. ***Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel***, op. cit., p. 71-72.

[1609] Id.

[1610] Ibid., p. 75.

o resultado acaba sendo o contrário do esperado, como fruto da tentativa dos escritores que acabam buscando formas para continuarem à esquiva de suas obras, sem deixar rastros de sua autoria. Inclusive, Franklin de Matos afirma: "pode-se dizer que a bem-sucedida experiência das ***Cartas*** está na origem de romances filosóficos tão decisivos como *A Nova Heloísa*, *As ligações perigosas* ou *A religiosa*."[1611] No que se refere a este último romance, de Dennis Diderot, caso se leve em conta as últimas interpretações que integraram "a correspondência do *'Prefácio-anexo'* à estrutura do romance."[1612] Assim, Jean-Jacques não escapa mesmo, ao preceito de seu tempo, por aquilo que escreve e inscreve seu romance, no formato epistolar.

Oscar Tacca, entende que a tentativa do "apagamento do autor"[1613], é um procedimento calculado e controlado para o romance em ***Cartas***, pois, no formato do **romance epistolar**, a exclusão do autor é obviamente natural.[1614] Nada de menos óbvio,

---

[1611] MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**, op. cit., p. 38.

[1612] Id. Em resposta à exigência **"anti-romanesca"** e, à "crescente **tensão**" entre o terreno "da imaginação e seus censores", há uma série de escritores do período setecentistas que acabam lançando mão do procedimento de escorar os enredos de seus romances, numa suposta base documental, que assim duplica os efeitos da simulação do que escrevem. Um dos casos mais conhecidos é a do romance ***A religiosa***, de Denis Diderot, contado no ano de 1770 na *Correspondance Littéraire* dirigida por Grimm. O filósofo ficou inconformado com o retiro espiritual de um amigo, o marquês de Croismare (que se recolhera na província após a morte da esposa), e aproveitando-se do fato de saber que o marquês havia se sensibilizado com o episódio de uma jovem monja que recorrera à justiça pleiteando a quebra dos votos (sob alegação de ter sido coagida à clausura), o filósofo e seus amigos, dentre eles, Grimm, simularam cartas nas quais, após ter fugido do convento e se instalado em Paris, ela pedia o auxílio do marquês. Em vez de retornar a Paris, Croismare respondeu pedindo que a jovem fosse ter com ele em Caen. Diante disso, os farsantes, Diderot e "sua trupe", tiveram de inventar uma versão que culminava na morte da religiosa. Diderot, entusiasmado com o imbróglio, aproveitou para escrever as **"memórias"** dos maus tratos sofridos por Suzanne Simonin (nome fictício da religiosa), das torturas disfarçadas de penitência a que ela foi submetida. Ao final do livro, foi justaposto um **"prefácio-anexo"** que incluía as cartas trocadas de parte a parte e revelava toda a farsa. Até hoje, esse "prefácio-anexo" divide os especialistas. E muitos acreditam que até mesmo a troca de cartas de Diderot & Cia. com o crédulo marquês não passa de uma **mistificação** (Diderot designava esse termo, como *'uma ficção que tem a aparência da verdade e frequentemente é baseada sobre um paradoxo ou sobre um conjunto de paradoxos'*), que tudo foi inventado para sustentar a ilusão romanesca – e que, portanto, as **cartas** seriam, também, parte integrante da obra. Fato é que a revelação não impediu que ***A religiosa*** passasse à história como um dos maiores libelos contra a instituição do claustro e o sistema punitivo da igreja, antecipando o furor dos revolucionários de 1789, que invadiam os conventos para libertar as virgens encarceradas. (DIDEROT, Denis. **A Religiosa**. Introdução e notas: Henri Bénac. Tradução: Antonio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Abril Cultural, 1983.). Sobre isso, Franklin de Matos destaca as interpretações de Georges May e Herbert Dieckmann, pois, conforme May, "não custa lembrar que o próprio autor [Diderot] teria acabado por cair na armadilha" que preparara ao demorar a se convencer "de que o marquês tinha mordido a isca"; também, é ressalto que Diderot já estaria implantando sua teoria do ilusionismo, postulada no *Elogio de Richardson*; Dieckmann considera que o "Prefácio-anexo" de Diderot, "deve ser visto sobretudo como um texto 'reflexivo', cujo problema maior é o da 'relação entre fato e invenção'." Ao certo é que, o prefácio tem traços marcantes não só da concepção de verossimilhança do filósofo, mas, expressões de **verossimilhança** do século XVIII, na ilusão de construir uma não-ficção. (MATOS, Franklin de. **Os Abismos do Prefácio-anexo**. In: **Rapsódia: almanaque de Filosofia e Arte**. nº 1, São Paulo: FFLCH-USP, 2001. p. 7-16.).

[1613] TACCA, Óscar. **Vozes do Romance**. Tradução: Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 39.

[1614] Id.

nada também de menos natural. Aliás, o mesmo Oscar Tacca reconhece, logo em seguida, que o romance epistolar é "o mais artificial do ponto de vista literário, posto seja o mais natural do ponto de vista lógico"[1615]; provavelmente, Rousseau deve ter constatado essa evidência, pois, mesmo admitindo que se poderá produzir uma comprovação de que Jean-Jacques Rousseau não encontrou as cartas, mas, a suposição do achado permanece intacta e indispensável para a leitura desse tipo de romance, ao menos na própria obra. Dessa forma, se Rousseau **escreveu** todas as cartas, a sua assinatura garante a unidade, a originalidade e a coerência do romance, mas, se apenas **recolheu**, a assinatura terá o mesmo valor, pois, enquanto editor, trabalhou na organização do romance e não o esconde; assim, o silêncio vale mais, pois, tanto o que escreveu como o que recolheu possuem o mesmo valor para a assinatura que encabeça o romance.

Somente na condição de se reduzir o autor à função de destinador de uma narrativa e, em particular, apenas na condição de se supor um pacto natural entre o autor e a narração, se pode atribuir ao **romance epistolar** o traço característico de um apagamento natural do autor. Segundo Jean Rousset, a ruptura do pacto entre autor e narração, que ocorre no romance epistolar, não traz o apagamento do autor. Ocorre até o contrário, como claramente nos diz:

> Parece que, com o aparecimento do romance epistolar, o romancista, pela primeira vez na história do romance, renuncia à narrativa; não conta, nem faz contar pelas suas personagens; liberta-se da história concebida como uma sequência de acontecimentos cujos seres são agentes ou vítimas. (...) O instrumento da narrativa predomina sobre a narrativa. Desse modo, o autor, que parece desaparecer, pois já não narra e deixa que as personagens digam tudo, o autor desforra-se como ordenador e compositor; se se apaga como escritor e narrador, aparece claramente como **autor no sentido forte do termo**, como aquele que faz o livro, que lhe dá a sua forma e a sua ordenação; esta ordenação já não está dependente da narrativa e da ordem lógica dos acontecimentos; o romancista deixa de ser um narrador aparentemente sujeito aos fatos que narra para ser promovido a autor, isto é, *maître de l'oeuvre*.[1616]

Por conseguinte, a partir do momento em que se aceite o romance epistolar como um livro que não coincide com uma correspondência, nem se limita a veiculá-la, o problema do autor se torna, não só algo que tem que se enfrentar, mas principalmente, exige um reexame crítico dos traços que o definem. Mas, conforme Jean Rousset, o "autor em sentido forte do termo" não é senão uma das consequências do traço

[1615] Ibid., p. 43.
[1616] ROUSSET, Jean. ***Forme et signification***. ***Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel***, op. cit., p. 74.

principal, a irredutibilidade do livro à correspondência que apresenta como seu ponto de partida.[1617]

Assim, o "autor. Em sentido forte do termo" (conforme expressão de Jean Rousset), é justamente aquele que, no quadro do romance epistolar, qualquer que seja a identidade ou a função com que se apresente, como no caso do Rousseau: editor, homem de letras, narrador etc., está sujeito à exigência das **respostas.**[1618]

Ninguém, incluindo o próprio Rousseau, pode estabelecer e garantir de uma vez por todas o estatuto do livro epistolar. Caso o romance estipulasse a plena coincidência entre o homem de letras e o próprio Rousseau, o problema do romance epistolar persistiria essencialmente o mesmo, porque não está em causa aceitar ou recusar que Rousseau, uma vez na nossa presença e caso fosse possível trazê-lo à nossa presença, esclareceria, de bom ou malgrado, se o livro recolhe uma correspondência original ou se inventou todas as cartas, mesmo porque, ele faz isso nas *Confissões*, como já se mostrou; em que esse componente da ficção romanesca epistolar, da transformação das cartas em romance não é tratada na *Nova Heloísa*, mas, é trazido à tona em outro livro; ademais, aparentemente, isso é tratado com um motivo autobiográfico, pois, no "*Caso Rousseau*", essa narrativa consta na obra confessional, como confirmação de sua autoria; dessa forma, a questão estaria em saber se, perante uma exigência de resposta, Rousseau, depois do prefácio dialogado do homem de letras com o editor, ainda poderia ser arrancada ou fornecida a resposta que satisfizesse a exigência. Como essa, em que responde, no entanto, como uma outra pergunta:

> E tudo isso não seria uma ficção? Leitor, que dizeis a respeito?[1619]

A verdade é que nem uma resposta que lança outras dúvidas, nem a apresentação das cartas, mesmo revelando mudanças na ordem das cartas, ou, conforme Jean Rousset[1620], nem as alterações ou correções pela própria mão do "autor", constituiriam garantia plena da respectiva relação com o livro, nem mesmo uma advertência como esta:

[1617] Ibid., p. 74-75.
[1618] Id.
[1619] **Júlia**, Segunda Parte, Carta IV, "nota do editor-narrador", op. cit., p. 185.
[1620] ROUSSET, Jean. ***Forme et signification***. ***Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel***, op. cit., p. 71-80.

> Sem prevenir o julgamento do Leitor e o de Júlia sobre estes relatos, creio poder dizer que, se tivesse de fazê-los e não os fizesse melhores, eu os faria pelo menos muito diferentes. Estive várias vezes a ponto de retirá-los e de substituir-lhes outros à minha maneira; enfim, deixo-os e gabo-me desta coragem. Digo a mim mesmo que um jovem de vinte e quatro anos que entra na sociedade não deve vê-la como um homem de cinquenta a quem a experiência ensinou muito bem a conhecê-la. Digo ainda a mim mesmo que, sem ter nele desempenhado um grande papel, contudo não estou mais em condições de falar dela com imparcialidade. Deixemos pois, estas Cartas como estão. Que os gastos lugares comuns permaneçam, que as observações triviais permaneçam, tudo isso é um **mal pequeno**. Mas importa ao amigo da verdade que até o final de sua vida suas paixões não maculem seus escritos.[1621]

Assim, mesmo se Rousseau apresentasse os manuscritos para provar que escreveu todas as cartas, não eliminaria a possibilidade, incluída no prefácio do *homem de letras* justamente a título de possibilidade, de o manuscrito exibir a reescrita de uma correspondência já existente, levada a cabo por um Rousseau na posição em que o *homem de letras* não chegou a estar, pois, é um romance com essa característica; por outro lado, se Rousseau apresentasse as próprias cartas para provar que apenas as recolheu em livro, ainda assim não eliminaria a possibilidade, também presente no prefácio, de as mesmas serem já, antes da recolha e da edição, com ou sem conhecimento do próprio Rousseau, uma simulação de correspondência, uma imitação de outras correspondências divulgadas por outros livros epistolares da mesma natureza. Em qualquer caso, a resposta de Rousseau reproduziria inevitavelmente a ficção do romance epistolar.

♣ ♣ ♣

Em tempos contemporâneos, um romance só interessa ao leitor, quando a obra "dê um sentimento de necessidade", pois, afirma Roland Barthes, "talvez o que faz proliferar o sentido: que o ***depois*** da leitura seja diferente do ***antes***."[1622] Barthes está se referindo de forma crítica aos **prefácios** que insistem em contar enfaticamente a história, apagando qualquer necessidade eventual da leitura, da imaginação, e do próprio suspense sempre muito bem-vindo num romance. Nesse sentido, os filósofos romancistas estão em perfeita sintonia com a *teoria barthesiana*, pois os prefácios de Rousseau acabam despertando no leitor ainda mais curiosidade acerca do romance, a começar pelo trecho da advertência em que assinala: *'aliás, pensei ser conveniente*

[1621] **Júlia**, Segunda Parte, Carta XIV, "nota do editor-narrador", op. cit., p. 210.
[1622] BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**, op. cit., p. 26-27.

*esperar que o livro tivesse causado seu **efeito** antes de discutir seus inconvenientes e suas vantagens...*'[1623] Também, Montesquieu, que finaliza o prefácio do seu romance, assumindo a ideia do **engodo** dos prefácios, sugerindo um "**antiprefácio**":

> A tradição admite que todo tradutor e mesmo o mais bárbaro comentador enfeitem o início de sua versão, ou de sua glosa, com o panegírico do original, enfatizando-lhe a utilidade, o mérito e a excelência. Não fiz isso; facilmente se adivinhará por quais razões. Uma das melhores é que seria uma coisa muito enfadonha, colocada em um lugar caracteristicamente já muito enfadonho, ou seja, um **prefácio**.[1624]

Rousseau é seguidor desse mesmo caminho, apontado por Montesquieu; é óbvio que no prefácio surge a possibilidade da arte manipular o leitor, mais do que isso, no entanto, o prefácio adquire certa precisão na imprecisão; mas, o que realmente o filósofo desejou foi que o prefácio sugerisse uma dúvida sobre a realidade que mostra, e que por vezes, é exigida. Jean-Jacques queria sacudir os leitores na liberdade de compreensão, desejava desencadear por esse meio um processo de reflexão, pois, tinha consciência que um romance só se conclui de fato na cabeça do leitor. Além do que, a ideia se tornaria algo perversa se a ideia da "arte do romance" fosse tomada a partir de um ponto de partida autoritário. Assim, por mais que tenha feito questão de deixar o leitor em dúvida sobre a verdade do seu romance por meio dos prefácios; sim, pois, é Rousseau quem põe a questão antes mesmo de começar o romance, afinal, essa dúvida não existia; lembrando aqui do relato que faz no Livro XI das *Confissões*: '*podem verificar pelo **prefácio em diálogo**, que mandei imprimir à parte, como eu deixei o público em suspenso a este respeito*'[1625], contudo, é no próprio prefácio que é desfeito essa **ilusão da realidade**, pois, transmiti-la, utilizado desses atrativos é um grande **engodo**; e, além de toda a composição do romance ser desvendada posteriormente nas *Confissões*, isto também é constatado de forma significativa, no *Segundo Prefácio*, no momento em que termina por relatar sobre a impossibilidade do diálogo, nos prefácios, demonstrando que é um "**antidiálogo**".

Assim, nesse caso do prefácio, assumir a **mentira**, mesmo sendo algo bastante paradoxal, é o único meio de se aproximar da **verdade do romance**, pois, assumir a mentira, ainda é continuar na **estética rousseauniana** de "arte perfeita", daí o motivo de uma certa imprecisão na narrativa, talvez, para preservar o "enigma da arte" – igualmente encontrado nos "mistérios de fabricação" do Eliseu e dos vinhos –, na

[1623] **Júlia**, Advertência, op. cit., p. 20.
[1624] MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **Cartas Persas**, op. cit., p. 8.
[1625] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 497.

medida em que mais possibilita que o leitor se aproxime da arte, pois, nessa situação específica, camuflar seria torná-la artificial, e não seria mais obra de arte. Portanto, nos prefácios anexos, Rousseau não deixa de fazer uma denúncia à violação da arte, ou, da sua artificialidade exigida pela "verossimilhança anti-romanesca".

Para Peggy Kamuf, admitir o **antidiálogo** significa também, demonstrar que todas as características do "diálogo" são motivadas por uma resistência a emitir qualquer tipo de **reposta**. Conforme observa a autora, os motivos fundamentais dessa resistência são desenvolvidos com toda a clareza que é possível, na *Conversa*; dessa forma, ao que tudo indica esses prefácios que buscam uma **verossimilhança** para ocasionar um realismo ao romance, já são ***ficções*** também:

> O diálogo entre R. e N. surge no lugar de posfácio porque, esclarece Rousseau, entre outras razões, deveria ser lido depois de o livro 'ter produzido o seu efeito': ora, uma vez que todo o diálogo se centrará na disjunção entre recolha e romance, entre correspondência autêntica e ficção de correspondência, uma vez que, ademais, Rousseau o propõe na esperança de que se encontrarão nele algumas ideias úteis a respeito 'desta espécie de escritos', o 'prefácio dialogado' poderá ler-se como elaboração em volta da condição do romance e do romancista perante a exigência de resposta: se o efeito do livro é a precipitação da interrogação 'recolha ou ficção?', o prefácio dialogado exemplifica a impossibilidade do livro como substituto do diálogo, é um diálogo sobre a impossibilidade do próprio diálogo, caracterizado e movido pela resistência à exigência de resposta, pela resposta à exigência de resposta na modalidade da não-resposta.[1626]

Segundo Peggy Kamuf, essa falta de resposta ocorre porque Rousseau insiste ao mesmo tempo em que *A Nova Heloísa* é uma recolha de cartas e não um romance: "aliás, julgais o que lestes como um romance. Não é um romance, vós mesmo o dissestes... É uma recolha de cartas..."[1627]; contudo, Rousseau prevê que a exigência de resposta se centrará basicamente na questão da **ficção**, mas **recusa** responder-lhe. "Fá-lo logo no prefácio"[1628], e a *Conversa* confirma a previsão, da mesma forma que aprofunda a **recusa**, e indaga:

> N. Meu julgamento depende da **resposta** que me ireis dar. Esta correspondência é **real** ou trata-se de uma **ficção**?
> R. Não vejo a consequência. Para dizer se um Livro é bom ou mau, que interessa saber como foi feito?[1629]

[1626] KAMUF, Peggy. ***Signatures Pieces***. ***On the Institution of Authorship***, op. cit., p. 45.
[1627] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 27.
[1628] Id.
[1629] Ibid., p. 25.

Bento Prado assinala que fazer esses questionamentos significa "tornar explícito" a questão "implícita da autoria do romance"; ademais a **recusa** de Rousseau em responder, "não passa, na realidade, de uma manobra estratégica"; pois, o que realmente pretende, é "lançar luz sobre os pressupostos do interlocutor" (N. o suposto interlocutor de R. no diálogo), "isto é, do mau leitor, cuja ótica torna impossível, desde o início, o acesso à 'verdade' da *Nova Heloísa*."[1630] Dessa forma, negar-se responder a primeira pergunta é consequência da "necessidade de levantar um problema prévio, concernente à possível **universalidade da imitação**"[1631], posto que, para "N." (o interlocutor), compreender a "diferença entre realidade e ficção", é fator decisivo no que concerne à aspiração de uma obra à universalidade; por isso, Jean-Jacques aproveita para tratar de **qual *pintura a narrativa do romance* se insere, no *Quadro* ou no *Retrato***:

> N. Para este importa muito. Um **retrato** sempre tem seu preço contanto que seja semelhante, por muito estranho que seja o original. Mas num **quadro** imaginário toda figura humana deve ter os traços comuns ao homem, ou o **quadro** não vale nada. Supondo ambos bons, resta ainda uma diferença: o **retrato** interessa a poucas pessoas, somente o **Quadro** pode interessar ao público. [1632]

Em seguida, já assinala que, se esse romance em cartas é apenas um **retrato**, por isso, interessará a poucas pessoas, além do mais, "se são quadros imitam mal"[1633], pois, "certamente é apenas uma ficção"[1634], afinal, tudo que acontece já foi previsto. É evidente a explicação de Rousseau, de que "o quadro", enquanto obra da imaginação, "não se detém no contingente e se dirige imediatamente aos traços universais", além do que, acrescenta Bento Prado, "ignora as diferenças que separam os *homens* e pensa poder atingir, de um só golpe, o perfil universal do *Homem*"[1635]; o interessante disso, continua Bento, é que "a imaginação opõe-se à passividade da sensação e da percepção e antecipa a espontaneidade da razão: o **quadro** é obra de imaginação, porque ultrapassa o sensível e o contingente na direção da essência e do necessário."[1636] Porém, tem-se uma outra questão evidenciada, é que "a universalidade

---

[1630] PRADO JR. Bento. **Imitação e Universalidade**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 218.
[1631] Id.
[1632] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 25.
[1633] Id.
[1634] Id.
[1635] PRADO JR. Bento. **Imitação e Universalidade**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 219.
[1636] Id.

do objeto do quadro", além de assegurar um público universal, acaba por fornecer prioridade sobre o retrato, tanto "no plano do interesse" quanto no do seu "consumo virtual." Ainda com Bento Prado, isso quer dizer que Rousseau percebe até onde vai o interesse do leitor, ou seja, o seu limite vai até a sua capacidade de identificação. Se ele é o "espelho do objeto imitado, a obra também se dá como espelho onde o leitor pode reconhecer sua própria fisionomia – o milagre do quadro consiste justamente nessa passagem contínua do *próprio* ao *comum* e do *comum* ao *próprio*."[1637] Daí o encaminhamento que Rousseau começa a fornecer ao romance, ou, precisamente, à *Nova Heloísa*, se aberto enquanto "quadro" interessa ao público, mas, enquanto "retrato", apenas "desperta interesse local", pois, "sua verdade se limita à sua fidelidade ao singular, ele pode, no máximo, ser objeto de curiosidade."[1638]

E, como é *'apenas ficção'*, pois, *'a heroína não existiu'*, é proibido à *Nova Heloísa*, "qualquer abertura ao público"; assim, Rousseau repete: "nos **Quadros** da humanidade cada um deve reconhecer o **homem**"[1639], contudo, mais na frente, R. pergunta:

> Então nunca veremos os **homens** nos livros senão como neles querem mostrar-se?[1640]

N. responde:

> O **Autor**, como quer mostrar-se, os que ele **pinta**, tais quais são. Mas esta vantagem também falta aqui. Não há nenhum **Retrato** vigorosamente pintado, nenhum tipo bastante bem marcado, nenhuma observação sólida, nenhum conhecimento do mundo.[1641]

Ora, pergunta-se, Rousseau (autor) é mais um elemento nesse **quadro**? Parece que essa distinção entre ***Retrato*** e ***Quadro***, encaminha de imediato, não só a "questão do autor", mas também a questão do estatuto *desse tipo de escrito*: o **romance**. Por ser recolha que divulga uma correspondência original, logo, se organiza em função dela; assim, se for um retrato, ou, uma ficção de correspondência, parece não ter nenhum referente particular, e, se for um quadro? Ao supor que o romance seja um *Quadro* ou um *Retrato*, Rousseau parece estar levantando a questão, "se uma ficção vale enquanto uma referência particular?" No entanto, a particularidade a reter, para o

[1637] Id.
[1638] Id.
[1639] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., 26.
[1640] Ibid., p. 27.
[1641] Id.

que aqui nos interessa, é que N. assume que o livro, em qualquer caso: **Quadro** ou **Retrato**, vale como meio de transporte, posto sejam diversos o trânsito e o conteúdo veiculado. Mas que fique claro, o romance pode ultrapassar a referência do particular para se tornar universal; assim, a transitividade do quadro é preferível, porque se presume garantida.

Conforme observa Paul de Man[1642] a respeito desta passagem do "prefácio dialogado", é muito fácil o caminho de regresso da ficção do quadro para a referencialidade e para o sentido ou a verdade: "ficção e verdade reconciliam-se através do conceito do homem como universal!"[1643] Nestes termos, a hipótese do retrato resulta mais perturbadora, visto que nela o trânsito em direção a um conceito universal não estaria assegurado, nem poderia, pois, a eventualidade do obstáculo, do desvio ou da pura ausência de caminho é inerente à própria figura do retrato tal como N. a delimita: *'depois de o livro ter produzido o seu efeito'*. Assim, N. reclama de R. um claro princípio de destinação que lhe garanta *o estatuto desse escrito* (se é singular ou universal) como se o próprio romance, por si só fosse incapaz de o prover dos meios adequados a decidir se se trata de um retrato ou de um quadro[1644], de uma recolha ou de uma ficção. Mas, para essa exigência, que transporta consigo a questão da ficção exposta no "*Diálogo"*, N. não recebe nenhuma resposta de R., pelo menos uma resposta satisfatória.

Há uma negação em responder, como uma espécie de segredo, pois, a recusa em responder não corresponde a uma ocultação deliberada da verdade; inclusive, é até defendida por R. em nome da **verdade**:

> N. Quando pergunto se sois o autor destas cartas, porque então iludir minha pergunta?
> R. Justamente porque não quero dizer uma mentira.
> N. Mas recusais dizer também a verdade?
> R. Declarar não querer dizê-la significa ainda honrá-la: teríeis maior vantagem com um homem que quisesse mentir. Aliás, as pessoas de gosto enganam-se sobre a pena dos autores? Como ousais colocar uma pergunta que cabe a vós responder?[1645]

Paul de Man destaca nesse trecho do "diálogo" que "*taire la verité* não significa aí esconder qualquer coisa que se conhece, mas não proclamar conhecida

---

[1642] DE MAN, Paul. Parte II: **ROUSSEAU**. In: **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 157-335.
[1643] Ibid., p. 197.
[1644] Id.
[1645] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 39.

qualquer coisa que se é incapaz de afirmar."[1646] Realmente, pois, logo em seguida, R. chega a afirmar que talvez ele próprio não saiba a resposta que N. tão insistentemente desejava arrancar. No entanto, ao referir-se à epígrafe do romance (supostamente de Petrarca), N. vê a "confissão" de R. de que os correspondentes existiram e ele os conheceu:

> N. (...) Não vedes que vossa epígrafe já diz tudo?
> R. Vejo que ela nada diz sobre o fato em questão, pois quem pode saber se encontrarei esta epígrafe no manuscrito ou se fui eu que a coloquei? Quem pode dizer se não tenho as vossas mesmas dúvidas? Se todo este ar de mistério não é talvez uma dissimulação para vos esconder minha própria ignorância sobre o que quereis saber?[1647]

Porém, Paul de Man, faz a seguinte observação a esse respeito:

> Tomada literalmente, a declaração de Rousseau de que não sabe se ele ou as suas personagens ficcionais escreveram as cartas de *Júlia,* faz pouco sentido. A situação muda quando compreendemos que R. é meramente a metáfora para uma propriedade textual (legibilidade). Outras inferências tornam-se então visíveis, por exemplo, que R. é semelhante a N. na sua incapacidade de ler *Júlia* e de que é impossível distinguir entre leitor e autor em termos de certeza epistemológica. Decorre que podemos inverter a prioridade que nos faz pensar a leitura como consequência natural da escrita. É agora claro que a escrita pode ser considerada o correlato linguístico da incapacidade para ler[1648]

Dessa forma, Paul De Man destaca, por meio da passagem relativa à epígrafe[1649], o que Jean-Jacques está tentando dizer sobre a *'mobilização de uma série de outros autores'*, ou seja, está mostrando a impossibilidade, a partir de uma epígrafe, de se traçar uma fronteira segura entre o texto e um referente externo, pois, o autor Rousseau *'é só mais um nesse quadro'*:

> A autoridade da epígrafe, claro, é tudo menos decisiva: é altamente ambivalente em si mesma; não é uma afirmação de Rousseau, mas retirada de um contexto complexo; não é sequer uma frase de Petrarca, visto que Petrarca a foi buscar ao evangelista João, onde ela se refere a Deus como Logos etc. A todas estas possibilidades de dúvida, R. acrescenta uma outra menos provável de acorrer à ideia: *'pois quem poderá saber se encontrei essa epígrafe no manuscrito, ou se fui eu que aí a pus?'* Mesmo que Rousseau tivesse apenas copiado as cartas, isso de modo algum estabeleceria a sua referencialidade, visto que poderiam ter sido

[1646] DE MAN, Paul. Parte II: **ROUSSEAU**. In: **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**, op. cit., p. 200.
[1647] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 40.
[1648] DE MAN, Paul. Parte II: **ROUSSEAU**. In: **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**, op. cit., p. 203.
[1649] A epígrafe que consta na *Nova Heloísa*: "*Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe. Conobill'io ch'a pianger qui rimasi.* Petrarca." (**Júlia**, epígrafe, op. cit., p. 9.).

> escritas por alguém que, como o uso da epígrafe mostra, tinha tanta necessidade de se assegurar sobre o estatuto do seu texto como R. e N. admitem ter. O autor das cartas pode não ter atuado, copiado ou retratado, mas meramente citado. E é impossível dizer onde acaba a citação e começa a *'verdade'*, se por verdade entendermos a necessidade de verificação referencial. A própria afirmação através da qual asseguramos que a narrativa está enraizada na realidade pode ser uma citação que não mereça confiança; o próprio documento, o manuscrito, se apresentado como prova, pode reportar-se, não a um acontecimento efetivo, mas a uma cadeia sem fim de citações chegando tão longe como o significado transcendental último de Deus, nenhuma das quais pode reclamar uma autoridade referencial.[1650]

Além disso, há também no romance de Rousseau a apresentação de maneira exaustiva de alguns outros elementos que possam fornecer a "autenticidade" da obra, da forma mais "real" possível, são as inúmeras notas no romance, em que Jean-Jacques se apresenta ora como **editor**, ora como redator ou transcritor e homem de letras; essa apresentação se torna **original** nesse quadro romanesco de formato epistolar, pois, consiste precisamente em introduzir um **narrador** no romance, que intercede na obra, e, sem fazer qualquer divisão entre todas essas figuras, participa de todo o romance nas notas sem que haja qualquer auxílio dos "presumíveis detentores das cartas", nem mesmo interferência de qualquer entidade. Como já se disse, esse narrador é uma *voz in off*, se misturando em toda a obra, seja aos personagens, seja a título de esclarecimento e correção às possíveis questões que o leitor possa ter. Em alguns momentos, essa *voz* se mostra como a pretensa figura do "editor", em outros, é mesmo o "homem de letras". Conforme Carlos Reis, aquele que escreve novamente em outro lugar não se distingue da noção narratológica de editor, pois, esta também é entendida em termos de identidade estável e calculável, uma espécie de intermediário discernível de forma precisa e permanente tanto do autor como do narrador:

> Chama-se editor de uma narrativa a entidade que esporadicamente aparece no seu preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se pois de um intermediário entre o **autor** e o **narrador**, intermediário que mantém com qualquer dos dois, relações muito estreitas.[1651]

Mas, nesse romance, todos esses papéis são assumidos pela figura do **Narrador**, afinal, como o narrador não dispõe de uma visão completa da verdade, é

[1650] DE MAN, Paul. Parte II: **ROUSSEAU**. In: **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**, op. cit., p. 204.
[1651] REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990. p. 111.

também uma forma de alimentar a desconfiança do leitor sobre a noção de realidade no romance; nesse sentido, não deixa de haver certa perversidade clara, ocasionada por esse tipo de narrativa constituída, onde a discussão costuma ser tão ambígua como a própria existência do prefácio; ao certo é que o narrador intervém na obra por intermédio das notas de rodapé, remetidas sempre ao leitor – mesmo que, por vezes, seja apenas para mostrar o prolongamento da conversa que foi iniciada no *Segundo Prefácio*, entre o editor e o homem de letras –, na tentativa de conduzi-lo. Conforme Fúlvia Moretto, esse narrador vai "insistindo, além disso, na defasagem do tempo e na transformação dos costumes."[1652] Ressaltando-se que, a participação desse **narrador** parece não ter uma relação determinada com as cartas, pois deixa de participar de forma positiva na organização do livro, sem outro motivo senão o de aproximar o leitor à figura do autor enquanto causa direta desse romance.

Como é percebido claramente nas notas de rodapé das cartas, em que, vários momentos são colocados como notas do editor do romance e, em muitos outros, como sendo do autor, mas, num "deslize", ou, numa "intenção", o editor se confirma, de fato, como **autor**, pois, acaba se referindo à *Carta a d'Alembert*, de autoria do "autor Rousseau", ou pelo menos, figurando como aquele que assinou para responder por elas:

> Em minha carta ao Sr. d'Alembert sobre os espetáculos, transcrevi desta o trecho seguinte e alguns outros, mas como então estava somente preparando esta edição pensei dever esperar que fosse publicada para citar o que dela extraíra.[1653]

Destarte, o homem de letras avança outro tópico de sua edição, ou melhor, do trabalho que não chegou a realizar de forma completa, qual seja, melhorar o estilo (escolher o que pode ou não ser retirado e corrigido):

> Dir-me-ão que é dever de um Editor corrigir os erros de língua. Sim, é claro, para os Editores que dão importância a esta correção; sim, é claro, para as obras cujo estilo se pode corrigir sem refundi-lo nem estragá-lo; sim, é claro, quando se está suficientemente seguro de sua pena para não substituir seus próprios erros aos do autor. E com tudo isso, que se terá ganho ao fazer com que um suíço fale como um acadêmico?[1654]

Mais na frente, não só quanto ao estilo:

[1652] MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**, op. cit., p. 17.
[1653] **Júlia**, Quarta Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta X, op. cit., p.398.
[1654] Ibid., Primeira Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta XIX, p. 76.

> A quimera das condições! É um par da Inglaterra que fala assim! E tudo isso não seria uma **ficção**? Leitor, que dizeis a respeito?[1655]

Além da indicação de que seja uma ficção, solicita do leitor, seu julgamento, tentando pactuar da opinião deste sobre as dificuldades geradas pelas omissões:

> Se o leitor aprovar esta regra e se dela se servir para julgar esta coletânea, o editor não apelará de sua sentença.[1656]

Em seguida, será a vez de explicar o corte de cartas demasiado longas e que tratavam assuntos estranhos uns aos outros. Não foi autorizado a fazê-lo, e a razão interposta apoia-se na diferença entre obra e recolha, como nesse momento:

> Sente-se que há aqui uma lacuna e encontraremos frequentemente outras nesta correspondência. Várias cartas se perderam, outras foram suprimidas, outras sofreram cortes, mas nada falta de essencial que não se possa facilmente completar com a ajuda do que resta.[1657]

Também, neste outro momento, em que é tocado sobre um assunto que constava numa carta retirada: "Isso se refere a uma carta à mãe, escrita num tom equívoco e que foi suprimida"[1658]; dando um tom quase verossímil da existência das cartas: "Isto supõe outras cartas que não possuímos"[1659]; bem como esta: "a carta em que se falava dessa segunda prova foi suprimida, mas terei o cuidado de falar dela no momento oportuno"[1660], beirando em muitos momentos, uma autobiografia:

> Que carta estranha para a deliberação de que trata! Será possível raciocinar com tanta calma sobre tal questão quando examinada para si mesmo? A carta será fabricada ou o Autor quer apenas ser refutado?[1661]

O mais surpreendente é que chega um momento em que o editor narra o assunto de uma determinada carta, como algo repetitivo, fazendo com que o mesmo faça não só a retirada, bem como, a supressão das cartas, por meio de um resumo, em uma única carta:

> Duas cartas escritas em momentos diferentes falavam sobre o assunto desta, o que ocasionava muitas repetições inúteis. Para retirá-las, reuni estas duas Cartas numa só. De resto, sem querer justificar a excessiva extensão de várias cartas que

[1655] Ibid., Segunda Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta IV, p. 185.
[1656] Ibid., Carta XIX, p. 236.
[1657] Ibid., Primeira Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta VIII, p. 57.
[1658] Ibid., Carta XXII, p. 80.
[1659] Ibid., Terceira Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta XVIII, p. 305.
[1660] Ibid., Carta VII, p. 375.
[1661] Ibid., Carta XXI, p. 338.

> compõe esta coletânea, observarei que as cartas dos **solitários** são longas e raras, as das pessoas da sociedade frequentes e curtas. Basta observar esta diferença para sentir imediatamente sua razão.[1662]

Além de todos esses exemplos, Rousseau, ainda tem a ousadia de pôr, na nota de rodapé, uma carta de Júlia, em forma de extrato[1663], que segundo ele, não consta na coletânea; em seguida, menciona a longa *carta de Milorde Eduardo e Júlia*[1664] que foi forçado a suprimir, dá uma justificativa de que isso será explicado brevemente; porém, as razões são realmente fornecidas, mas estão completamente fora do âmbito dessa coletânea, não aparecem na *Nova Heloísa*, e sim nas *Confissões* – como já dito no capítulo IV da segunda parte desse trabalho –, muitos anos depois, ou seja, nas circunstâncias da composição do romance, em que trata de seu cotidiano, ou seja, no ornamento do romance.

Mas, todas essas observações e pretensões de Rousseau apontam, no romance, as marcas do que está aquém da obra, do que não se destinava as próprias cartas, daquilo que pode fazer parte de alguma "realidade" pelo que o editor, organizando e reconfigurando, dispõe de licença para transformar até certo ponto, pois pode avançar no caminho que conduz a uma obra feita a partir das cartas, mas sem ir tão longe que o livro se constitua obra deixando de ser recolha. Conforme Rousseau:

> Por que o Editor deixa as contínuas repetições de que está cheia esta Carta, assim como muitas outras? Por uma razão muito simples, é que ele absolutamente não se preocupa com que estas Cartas agradem àqueles que fizerem esta pergunta. [1665]

Ao final das notas, o narrador põe-se no papel de leitor de si mesmo, apontando alguns defeitos, muitas dúvidas, e, mais adiante ele reconhece nesses mesmos "problemas", os efeitos e as qualidades que devem, de fato, o consagrar como autor, em forma de contrastes, pois são apresentados enquanto "aparentes dissimulações" de um autor:

> Ao acabar de reler esta coletânea, julgo compreender por que seu interesse, por mais fraco que seja, me é tão agradável e o será, penso, a todo leitor de bom natural. É que, pelo menos, este fraco interesse é puro e sem mescla de pesar, que absolutamente não é suscitado por perfídias, por crimes, nem está misturado ao tormento de odiar. Eu não poderia conceber que prazer pode-se ter em imaginar e compor o personagem de um Celerado, em pôr-se em seu lugar enquanto o representamos, em prestar-lhe o mais grandioso brilho. Lamento muito os autores

[1662] Ibid., Quinta Parte, "nota do editor-narrador", Carta III, p. 482.
[1663] Ibid., Carta VII, p. 521.
[1664] Ibid., Carta VI, p. 515.
[1665] Ibid., Carta XIII, p. 544.

> de tantas tragédias cheias de horrores, os quais passam a vida a fazer agir e falar pessoas que não podemos ouvir nem ver sem sofrer. Parece-me que dever-se-ia sofrer por ser condenado a um trabalho tão cruel; aqueles que fazem disso um divertimento, devem ser realmente devorados pelo zelo da utilidade pública. Quanto a mim, admiro de boa vontade seus talentos e seus belos gênios, mas agradeço a Deus por não nos ter dado.[1666]

Contudo, o autor ratifica a "ficção do romance", ao dizer: *'estas cartas estão tão repletas de tais absurdos que deles não falarei mais'*[1667], acabando por *relembrar* o que foi dito desde a *advertência* do romance, sobre a "*verdade da ficção"*, quando atuava sensatamente o editor, antes do homem de letras, alertando quem ler, de que não garante a autenticidade da recolha e tem fortes razões para pensar que a obra não passa de um **romance**; não porque anuncie a "verdade", mas porque esse é o gesto que desde logo o dispensa de tentar qualquer trânsito improvável de retorno do livro aos manuscritos originais. Dessa forma, desde o início, a **advertência** na *Nova Heloísa*, estabelece a verdade da ficção. O romance epistolar de Rousseau anuncia a verdade da ficção, ou seja, que a ficção não é de fato verdade, no máximo, *romance filosófico*, ao nos fazer filosofar sobre a ***verdade***, sobre a ***ficção***, num romance, e, ao utilizar uma ficção para denunciar outra ficção; ademais, Rousseau está oferecendo seus *sonhos* como *sonho*, para quem sabe, os leitores acordados encontrarem algo de útil.

[1666] Ibid., Sexta Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta XIII, p. 638.
[1667] Ibid. Primeira Parte, "nota de rodapé do editor-narrador", Carta LXV, p. 172.

3.3. EXCERTO: "Conversa" SOBRE *Os Solitários*: ROMANCE DO *Filho Natural* COM A *Nova Heloísa*.

> ***É que a** escrita**, Fedro, é muito perigosa e, nesse ponto, parecidíssima com a** pintura**, pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula perguntas, cala-se cheia de dignidade.** O mesmo passa com os escritos**. És inclinado a pensar que** conversas **com seres inteligentes; mas se, com o teu desejo de aprender, os interpelares acerca do que eles mesmos dizem, só respondem de um único modo e sempre a mesma coisa. Uma vez definitivamente fixados na** escrita**, rolam daqui dali os** discursos**, sem o menor discrime, tanto por entre os conhecedores da matéria como os que nada têm que ver com o assunto de que tratam, sem saberem a quem devam dirigir-se e a quem não. E no caso de serem agredidos ou menoscabados injustamente, nunca prescindirão da ajuda paterna, pois por si mesmos são tão incapazes de se defenderem como de socorrer alguém.***
>
> ***(Platão)***

> ***Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia.** Mas o leitor de um romance é solitário**. Ele o é mais do que qualquer outro leitor. (Pois até quem lê um poema está disposto a dar voz às palavras para um ouvinte.) Em sua** solidão **o leitor de** romance **se apodera da matéria deste com mais fervor do que qualquer outro. Está pronto a apropriar-se integralmente dele – de certa forma a engoli-lo. Sim: ele aniquila, devora o assunto como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha à corrente de ar que anima a chama e dá vida ao seu jogo na lareira.***
>
> ***(Walter Benjamin)***

Tzvetan Todorov, em seu ***elogio da solidão***[1668], parte do texto que aborda algumas questões a respeito de Rousseau, destaca a insistência prolongada desse filósofo, "na necessidade de **opor-se** ao mesmo tempo a dois adversários bem distintos."[1669] É uma insistência, pelo fato do genebrino repetir esses fatos em vários de seus textos, como o próprio resumo contido na *Carta a Christophe Beaumont* da *Profissão de fé do Vigário de Saboia*, em que, ao ressaltar que esse texto "compõe-se de

[1668] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 91. Embora ressalte que **Rousseau** foi "justamente um dos primeiros" a ter percebido as questões da **solidão**, principalmente, "ao se descrever como um *caminhante solitário*", ressalta que, na verdade, esse **elogio da solidão** "não esperou os Tempos modernos para ser formulado", vem de épocas distantes. Todorov destaca que esse elogio "se apresenta na Antiguidade como o rival de um ideal ainda anterior ao da aspiração à glória. No tempo de Homero, a glória convém aos heróis; ela é a confirmação quase objetiva (pois não depende da vontade do pretendente) de seu valor. Ora quem diz necessidade de glória diz também necessidade dos outros, da multidão, câmara de ecos indispensável para que repercutam os altos gestos do herói. Esse sistema de valores será questionado pelos filósofos antigos e, de uma outra maneira, pelos pensadores cristãos, que não verão na aspiração à glória senão vaidade egocêntrica e orgulho profano; eles louvarão, ao contrário, o recolhimento solitário e a retirada do mundo. O herói de um lado, o sábio ou o santo, do outro." (Ibid., p. 91-92.).

[1669] Ibid., p. 49.

duas partes"[1670], acaba apontando os seus adversários: "A primeira, que é mais extensa, (...) visa a combater o **moderno materialismo**, a estabelecer a existência de Deus e da religião natural com toda a força de que o autor é capaz."[1671] Já, "a segunda parte, bem mais curta, (...) levanta **dúvidas** e dificuldades sobre as **revelações** em geral."[1672] Lembrando que, ao se trazer para cá o momento que Rousseau narra a sua composição da *Nova Heloísa*, nas *Confissões*, o autor ressalta a guerra, que era vivenciada contra a *Enciclopédia*, mais precisamente, contra os enciclopedistas; Todorov, enfatiza, que "é nesse espírito de dupla oposição, aos **cristãos tradicionais** e aos '**filósofos**', que foram concebidas as personagens de Júlia e de Wolmar"[1673], e acrescenta, que também, "os *Diálogos* reencontram o duplo combate conduzido no *Emílio*."[1674] O interessante dessa constatação do crítico, não é apenas observar que "Rousseau se distingue tanto dos 'filósofos' como dos devotos"[1675], ou seja, sua insistência na oposição, como poderia parecer; mas, a demonstração de Jean-Jacques, de qual **público** não deseja buscar para o "novo **expediente** que imaginava"[1676], a começar pela **simplicidade** que lhe parecia admirável, além de bastante diferente do que era representado pelo "ódio recíproco" e "os preconceitos de cada partido". Desse modo, nas *Confissões*, Rousseau acaba por afirmar que com seu novo projeto, talvez, "insensato", pensava em "adoçar" o ódio e destruir os preconceitos.

O projeto insensato a que o autor se refere é o **romance**, e, é a partir dos prefácios anexados à obra que começa a esboçar toda a sua intenção; assim, enquanto todo o prefácio vale como exemplo de desconstrução do argumento de verossimilhança, e, desarticulação romanesca da presunção das cartas, em prol da habilitação da arte romanesca no século XVIII, também são válidos para que Jean-Jacques possa ir encadeando seu texto, desde o prefácio inicial, em busca de um **público** que parece se **diferenciar** de um "público crítico" e "universal", pois, afirma que seu **romance** *'não é feito para circular na sociedade e convém a pouquíssimos* ***leitores****.'*[1677] Justifica que o **estilo** não agradará às "pessoas de gosto", e começa a buscar um novo lugar para o **romanesco** na arte do romance. Avisa que "o assunto alarmará as pessoas severas", pois, "todos os **sentimentos** não serão naturais para aqueles que não acreditam na

[1670] **Carta a Beaumont**, op. cit., p. 106.
[1671] Id.
[1672] Ibid., p. 107.
[1673] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**, op. cit., p. 49.
[1674] Id.
[1675] Id.
[1676] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 395.
[1677] **Júlia**, Prefácio, p. 23.

virtude."[1678] E questiona: "A quem agradará, então?"[1679] O romancista Rousseau, temendo as críticas, já adverte que não agradará "aos devotos, aos libertinos, aos filósofos, deve chocar as mulheres fáceis e escandalizar as mulheres honestas. (...) Talvez somente a mim: mas certamente não será indiferente a ninguém."[1680]

É uma solicitação de desarmamento quanto à leitura dos romances, informa quanto aos "erros de linguagem, o estilo enfático e insípido", pois, os pensamentos apresentados são ***comuns***; assim, conduz o texto explicando "desde já que os que escrevem não são franceses, pessoas cultas, acadêmicos, filósofos, mas provincianos, estrangeiros, ***solitários***..."[1681] É o primeiro momento em que na teoria do prefácio, Rousseau se pronuncia em defesa dos **solitários**, dos provincianos e dos estrangeiros, evidentemente, se pronuncia a favor de si mesmo, também do seu *alter-ego* Saint-Preux, que possui todas essas mesmas características no romance. Mas, e quanto ao filósofo? Jean-Jacques não é filósofo? Sim, porém o autor tem o cuidado de avisar que além dessas qualificações, os que escrevem são *'jovens, quase criança que, em suas imaginações romanescas, tomam como filosofia os honestos delírios de seus cérebros.* '[1682]

Rousseau quer um leitor **disponível**, mas, toda "essa restrição prévia", comenta Bento Prado, "é exatamente", o tipo de **restrição** "que aprendemos a reconhecer como o essencial dos escritos teóricos de Rousseau sobre as Belas-Letras."[1683] O interessante disso, é que "neste século XVIII onde o próprio dilaceramento das lutas de classe e a diáspora dos públicos concretos parecem conjurar para dar ao escritor **a ilusão de universalidade** e construí-lo como pura negatividade"[1684], venha, justamente nesse momento, Jean-Jacques, "construir sua teoria da 'situação' do escritor e do leitor e a insistir no atolamento das liberdades nas areias da história."[1685] Isto é uma verdadeira crítica da ilusão universalista; no entanto, como censurar e mais, depreciar essa recepção, se o próprio genebrino foi capaz de comover os parisienses? Com todos os conhecidos paradoxos de Rousseau, Bento Prado dá a opção de se observar "como esse desvio é tomado teoricamente", pois, "em Rousseau,

[1678] Id.
[1679] Id.
[1680] Id.
[1681] Id.
[1682] Ibid., p. 23-24.
[1683] PRADO JR. Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 234.
[1684] Id.
[1685] Id..

esse resultado inesperado (embora, talvez, desejado) não coloca dificuldades graves."[1686] Primeiramente pelo fato de que, já, no *Segundo Prefácio*, por meio do seu interlocutor N. que mesmo se curvando aos argumentos de Rousseau, é "o porta voz desse público efêmero", já demonstra que "esse público não visado (mas inflamado pela leitura do romance) fora decerto declarado incapaz de leitura e impermeável ao entusiasmo."[1687] Mas, isso terá uma ressonância convincente, pois, nas *Confissões*, Rousseau se mostrará perplexo, dando conta, "*a posteriori*, do sucesso do romance dos solitários nos salões parisienses", como foi dito no item 2.4 da segunda parte desse trabalho. Rousseau não só descreve a recepção que o mundo reserva à *Nova Heloísa*, como de que forma *'o êxito do livro acendeu a fantasia'* do filósofo:

> A opinião das pessoas de letras ficou dividida, mas na **sociedade** só houve um parecer e principalmente as mulheres se entusiasmaram tanto pelo livro como pelo autor, a ponto de haver poucas, mesmo da mais alta linhagem, que ficassem indiferentes se eu tivesse empreendido sua conquista.[1688]

Logo depois, como se sabe, Jean-Jacques ainda ruminará em forma de surpresa, sobre o fato inesperado, dizendo que o ocorrido era o "contrário de sua expectativa". Bento Prado alude que até se poderia "discutir, com os argumentos da psicologia, a boa-fé do texto: não seria essa a recepção desde sempre anelada por Rousseau?"[1689] Contudo, se a sinceridade de Jean-Jacques "é imponderável por princípio", os textos escritos, não o são; então, Bento Prado ressalta que o *Prefácio de Narciso ou o Amante de si mesmo*, escrito muito antes do projeto da *Nova Heloísa*, "está aí para mostrar que a Teoria das Belas-Letras e do gosto previa a possibilidade desse feliz mal-entendido."[1690] É, novamente a questão da corrupção de um povo, quer as ciências, as letras e as artes tenham contribuído ou não, "um povo corrupto nunca mais volta à virtude", além do que, "as mesmas causas" que colaboraram na degeneração, podem, em alguns casos, prevenir, de algo ainda maior. Assim, "as artes e as ciências, depois de terem feito os vícios brotarem"[1691], para impedi-los de se tornarem piores é

[1686] Ibid., p. 238.
[1687] Id.
[1688] **Confissões**, Livro XI, op. cit., p. 495.
[1689] PRADO JR. Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 239.
[1690] Id.
[1691] **Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo**, op. cit., p. 426.

necessário um ***verniz***; depois que "destroem a virtude, mas preservam seu **simulacro** público, que sempre é uma ***bela coisa***"[1692], conforme Rousseau:

> Esse **simulacro** consiste numa certa doçura de costumes que algumas vezes substitui a sua pureza, uma certa aparência de ordem que previne a tremenda confusão, uma certa admiração pelas belas coisas que impede as boas de caírem inteiramente no esquecimento. É o vício que toma a máscara da virtude, não como a hipocrisia para enganar e trair, mas para, sob essa efígie amável e sagrada, afastar o horror que tem de si mesmo quando se contempla nu.[1693]

É a boa ***mimesis das paixões*** que acaba ganhando na imaginação de ares romanescos à vida. Bento Prado sublinha, "a teoria já estava pronta antes da *Nova Heloísa* e de sua carreira junto ao público; teoria que permite explicar seu curioso destino ou seu êxito junto a um *leitor inesperado*"[1694]; mesmo que depois se observe, que com toda essa teoria prévia, "torna-se claro que o *público que a consagra toma essa 'espécie' de* ***romance*** *pelo que ele não é.*"[1695]

Talvez, a razão de tantas justificativas, seja, desde logo, para encarar com precaução as explicações que o enraízam nas condições particulares da época de emergência e **afirmação do romance moderno**, dando-o como resposta a necessidades delas decorrentes, sejam as que se reportam a necessidade de iludir de forma universalista, sejam as que se ligam aos horizontes de expectativa, como a previsão, manipulação ou rejeição das crenças e opiniões dos leitores, como logo em seguida acrescenta:

> Por que temeria dizer o que penso? Esta coletânea, com seu gótico tom, convém melhor às mulheres do que os livros de filosofia. Ela pode mesmo ser útil àquelas que, numa vida desregrada, conservaram algum amor pela honestidade. Quanto às moças, é outra coisa. Nunca uma **moça** casta leu um romance, e coloquei neste um título suficientemente arrojado para que, ao abri-lo, se saiba o que pensar. Aquela que, apesar deste título, ousar ler uma única página, é uma moça perdida: mas que não impute sua perda a este livro, o mal fora feito de antemão. Visto que iniciou, que acabe de ler: não tem mais nada a pôr em risco.[1696]

E, no *Segundo Prefácio* repete absolutamente tudo que está na citação acima, no que se refere às moças, acrescentando apenas que durante muito tempo, esse tipo de leitura foi considerado útil para as moças, mas, isso seria, exatamente, "pôr fogo

---

[1692] Id.
[1693] Id.
[1694] PRADO JR. Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 239.
[1695] Ibid., p. 239-240.
[1696] **Júlia**, Prefácio, op. cit., p. 24.

na casa", pois, essa louca ideia, "em lugar de dirigir para seu objeto a moral desse tipo de obras, dirige-se sempre essa moral às moças", mas, ressalta que a conduta das moças seja "regular, embora seus corações estejam corrompidos". Contudo, Rousseau resolve justificar-se com suas leitoras, "sejamos justos para com as mulheres, a causa de sua desordem reside menos nelas do que em nossas más instituições"[1697]; por isso, vale lembrar a **lição** de Júlia (já mencionada no capítulo anterior) sobre a leitura útil dos livros, sobre as regras utilizadas para julgar os livros, que "se julgardes boa, usai-a para julgar este"[1698] romance. Esse é o ato solene pelo qual Rousseau, por intermédio de N., reinstala sua relação com as mulheres:

> N. É verdade que tendes uma excelente Pregadora [Júlia]. Estou encantado por vos ver reconciliado com as mulheres: estava aborrecido por haver-lhes proibido de fazer-nos sermões.[1699]

Assim, mesmo fazendo as pazes com as mulheres leitoras, Rousseau já restringe na "conversa" do prefácio que o romance não foi escrito para *'moças honestas'*, que jamais devem ler romances; além disso, como se perceberá, o romance seria incapaz "de instruir os **mundanos**, cuja ligação com *'os vícios da sociedade'* é irreversível", pois, "em matéria de moral, não há, para mim, nenhuma leitura útil para os *mundanos*"[1700]; segundo Bento Prado, "o homem do mundo é assim, *incapaz de ler*, prisioneiro desse olhar que, por sobre seu ombro, vigia seu ato de leitura"[1701]; dessa forma, o romance "seria endereçado apenas aos '**solitários'** e '**provinciais**'."[1702]

É desse modo que novamente, Jean-Jacques vai aprofundando no *Segundo Prefácio* o prolongamento das questões abordadas no prefácio inicial; também, retoma uma diferenciação já realizada em outras obras, entre as "grandes sociedades" e os lugares do "isolamento" com o objetivo de encontrar as fontes dos verdadeiros sentimentos. "No isolamento, temos outras maneiras de ver e de sentir do que nas relações com a sociedade"; a começar pelas "**paixões** diferentemente modificadas expressam-se de outras maneiras, a **imaginação**, sempre impressionada pelas mesmas

[1697] Ibid., Segundo Prefácio, p. 36.
[1698] Id.
[1699] Ibid., p. 37.
[1700] Ibid., p. 31.
[1701] PRADO JR. Bento. **Para quem escrevemos. Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 227.
[1702] COULET, Henri. ***Le Roman jusqu'à la revolution***. Paris: Armand Colin, 1967. p. 402.

coisas, é mais vivamente afetada."[1703] Além do mais, são essas imagens que são observadas "nas palavras dos solitários"[1704]

Há uma **comunicação ideal** entre os solitários, que não se dá pela fala enérgica, ou seja, pela linguagem aprendida na sociedade, mas por uma linguagem **extraordinária**.

Rousseau enfatiza que na sociedade, ou se tenta falar de maneira diferente para que a fala seja melhor do que a dos outros, ou se é forçado "a afirmar a cada momento o que não se acredita, a exprimir sentimentos que não se tem, procura-se dar ao que se diz um **tom persuasivo** que supõe a persuasão interior"[1705]; o filósofo está ressaltando a degeneração das paixões, pois, dificilmente, "as pessoas verdadeiramente apaixonadas" se expressam dessa maneira: "a paixão transbordante exprime-se com mais abundância do que força, nem mesmo pensa em persuadir, não suspeita que se possa duvidar dela."[1706]

Ora, os **sentimentos** dos solitários não são ditos por mera exposição, mas, para **desabafar**, por isso, o **amor** seja pintado mais fortemente nas grandes cidades do que nos lugarejos, onde, mesmo a força do sentimento residindo numa fraqueza da linguagem, porém, "algumas vezes, pelo menos, ela mostra sua verdade."[1707]

Uma carta de amor escrita por um **solitário** "será frouxa, difusa, arrastada, sem ordem, cheia de repetições. Seu coração, cheio de um sentimento que transborda, repete sempre a mesma coisa e nunca acaba de ter o que dizer, como uma fonte viva,que corre sem cessar e nunca se esgota"[1708], e, por mais que não se impressione com nada, o reconhecimento dessa **linguagem excepcional** é tocado pela **verdade** dos que sentem com o **coração**:

> Sentimos a alma enternecida, sentimo-nos comovidos sem saber por quê. Se a força do sentimento não nos choca, sua **verdade** nos toca, e é assim que o coração sabe falar ao **coração**. Mas os que nada sentem, os que apenas têm o jargão enfeitado das paixões, não conhecem estas formas de beleza e as desprezam."[1709]

Nesse instante, Rousseau parece buscar o reconhecimento do lugar que o **romanesco** ocupa na **literatura da Ilustração**, que é este momento preciso do século

[1703] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 28.
[1704] Id.
[1705] Id.
[1706] Id.
[1707] Id.
[1708] Id.
[1709] Id.

XVIII na Europa. E, a **literatura moderna**[1710] acaba se confundindo com a nova linguagem proporcionada pelo novo gênero literário: o **romance**, pois, o valor do homem passa a residir inteiramente em seu **sentimento**:

> O **amor** é apenas ilusão, por assim dizer, constrói para si um outro universo, rodeia-se de coisas que não existem ou às quais só ele deu vida e, como exprime todos os seus sentimentos em imagens, **sua linguagem é sempre figurada**. Mas tais figuras não têm precisão nem sequência, sua eloquência reside em sua desordem, prova tanto mais quanto menos raciocina. O entusiasmo é o último grau da paixão. Quanto está no apogeu vê o ser amado perfeito, faz dele então seu ídolo, coloca-o no céu, e, como o entusiasmo da devoção toma a linguagem do amor, o entusiasmo do amor toma também a linguagem da devoção. Nada se vê a não ser o paraíso, os anjos, as virtudes dos santos, as delícias da morada celeste.[1711]

O discurso de Rousseau é tomado por um ímpeto tempestuoso, em que ressalta: "ao escrever a quem se ama, é bem disso que se trata!"; e, é dessa forma que o romanesco transparece nos romances, não com o intuito de agradar ou de persuadir, esses discursos são tomados "pelo que são", e é dessa maneira que devem ser "julgados dentro de seu gênero". Assim, aproveita para questionar sobre os que escrevem romances: "São crianças, pensarão como homens? São estrangeiros, escreverão corretamente? São **solitários**, conhecerão o mundo e sociedade?" E ratifica: "interessados apenas pelo sentimento que os ocupa, vivem no *delírio* e pensam *filosofar*. Quereereis que saibam observar, julgar, refletir? Nada sabem sobre tudo isso, Sabem amar, relacionam tudo à paixão."[1712] Mas, é fazendo-se conhecer que fazem-se amar, "dobram-se sobre si mesmos, afastam-se do resto do universo e, criando entre **si** um pequeno mundo diferente do nosso, formam nele um espetáculo verdadeiramente novo."[1713]

Sem dúvida, é uma exaltação da **solidão**, pois, segundo Rousseau, os sentimentos que estão nesses seres, são comunicados ao coração, "pouco a pouco e sozinho", portanto, um homem que se encontra em sociedade dificilmente poderá "habituar-se às ideias extravagantes, ao ***pathos afetado***, à insensatez contínua de vossos simplórios", somente "um **Solitário** pode apreciá-los."[1714] E ressalta sua consideração,

---

[1710] Conforme **Júlia Kristeva**, "o *'romance'* iria impor à modernidade a noção de *'literatura'*, a ponto de confundir-se com esta", e, por esse traço, faz sentido se falar em "romance moderno". Segundo a autora, essa imposição acaba gerando uma imbricação bastante interessante entre o romance e a própria literatura. (KRISTEVA. Júlia. **O texto do Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 160.).
[1711] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 29.
[1712] Id.
[1713] Ibid., p. 29-30.
[1714] Ibid., p. 31.

de que é algo bastante complicado, em matéria de moral, uma "leitura útil às pessoas da sociedade", precisamente, pelo efeito ocasionado a partir da máximas encontradas na multidão de "livros novos" encontrados, "são **cadeias** que não podem romper"[1715], pois esses homens são sempre forçados "a conservar ou a retomar sua primeira posição."[1716] Mas, pode haver um limite em que os obstáculos ocorridos nas sociedades "cessam de serem invencíveis". É o lugar dos **solitários**, suas leituras não são apressadas, não servem de exemplo a exibição, por isso, podem ser menos variadas, porém, mais meditadas, fazendo um efeito muito maior dentro de si mesmo. "Leem-se muito mais romances nas províncias do que em Paris, leem-se mais no campo do que nas cidades, e lá impressionam mais."[1717] Contudo, esses romances que estão nos "livros novos" acabam representando para os provincianos o desgosto de suas condições, e fortalecem o preconceito desprezível; neles, são apresentados:

> As pessoas da alta roda, as mulheres da moda, os grandes, os militares, eis os atores de todos os vossos romances. O refinamento do gosto das cidades, as máximas da Corte, o aparato do luxo, a moral epicurista, eis as lições que pregam e os preceitos que oferecem. O colorido de suas falsas virtudes ofusca o brilho das verdadeiras, a artimanha dos procedimentos substitui os deveres reais, os belos discursos fazem desdenhar as belas ações e a simplicidade dos bons costumes é considerada grosseira.[1718]

Essa é a demonstração de que "o romance só funciona como **irrealização**, para esse mesmo público de solitários", observa Bento Prado, principalmente, "quando se torna corruptor, oferecendo a existência mundana como paradigma da humanidade. E não é outro, de fato, o funcionamento do gênero no século."[1719] Exatamente, por esses efeitos produzidos, Jean-Jacques prevê que as pessoas de gosto **delicado** ficarão insatisfeitas pelo estilo demasiado simples do seu romance, ao passo que o leitor **comum**, 'seduzido pela ideia de que tudo o que é impresso é o fruto de um trabalho', julgará ver nesse romance apenas a maneira desastrada de um autor que se esconde por detrás dos correspondentes; assim, oferece a possível manifestação dos leitores **delicados**:

[1715] Id.
[1716] Id.
[1717] Ibid., p. 32.
[1718] Id.
[1719] PRADO JUNIOR, Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 232.

> Os autores, os literatos, os filósofos não cessam de gritar que, para preencher os deveres de cidadão, para servir aos semelhantes, é preciso morar nas grandes cidades – [segundo a opinião deles] –, fugir de Paris significa odiar o gênero humano, o povo do campo [leitor comum] é nulo aos seus olhos, ouvindo-os pensaríamos que somente há homens onde há pensões, academias e almoços.[1720]

Dessa forma, a única forma de dar às obras da **imaginação** uma utilidade, seria oferecer uma finalidade contrária, afastando "todas as coisas instituídas, trazer novamente tudo para a **natureza**"; Rousseau repete, trazendo-as *'mais próximas da **natureza**'*[1721]; ora isto remete de imediato, ao *Segundo Discurso*, e novamente se percebe o intuito de retorno, mas, essa sugestão à Idade de Ouro, fornecer "aos homens o amor de uma vida uniforme e simples", pois, tem o objetivo de "curá-los das fantasias da opinião, devolver-lhes o gosto dos verdadeiros prazeres, fazer-lhes amar a solidão e a paz, mantê-los a alguma distância uns dos outros e, em lugar de excitá-los a se amontoarem nas Cidades, levá-los a se espalharem igualmente sobre o território para vivificá-lo em toda a parte."[1722] Rousseau ainda justifica a "proximidade da natureza do solitário", com uma ressalva:

> Compreendo também que não se trata de fazer dos *Dafnis*, dos *Silvandros*, dos *Pastores de Arcádia*, dos *Pastores de Lignon*, **ilustres camponeses** que cultivam seus campos com suas próprias mãos e filosofam sobre a natureza, nem outros seres romanescos semelhantes que somente podem existir nos livros.[1723]

Portanto, isto não representa a possibilidade de uma volta à **natureza e transformá-los em camponeses**, "mas, mostrar às pessoas abastadas que a vida tem prazeres que eles não sabem conhecer", ou seja, Rousseau novamente está dando seguimento no seu romance, do que já havia dito no *Segundo Discurso*, a ideia do "interrogar-se", "conhecer-se", pois, "tais prazeres são menos insípidos, menos grosseiros do que imaginam que lá podem reinar o gosto, o discernimento, a delicadeza; que um homem de mérito que desejasse retirar-se para o **campo** com sua família e tornar-se ele mesmo seu próprio rendeiro, lá poderia levar uma vida tão suave quanto em meio às diversões das Cidades; (...) que enfim, os mais doces sentimentos do coração lá podem animar uma sociedade mais agradável do que a linguagem afetada dos círculos, onde nosso riso mordaz e satírico é o triste complemento da alegria que não se

[1720] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 32-33.
[1721] Ibid., p. 33.
[1722] Id.
[1723] Id.

conhece mais."[1724] É precisamente isso, a sua reivindicação, já que o romance é acusado de "corromper os costumes", como afirma o caráter "anti-romanesco" do século:

> Queixamo-nos de que os romances perturbam as cabeças: acredito. Ao mostrar sempre aos que os leem os pretensos encantos de uma condição que não é a sua, eles os seduzem, fazem-lhes desprezar sua condição e trocá-la imaginariamente por aquela que lhes fazem amar. Querendo ser o que não somos, chegamos a imaginar-mos outra coisa do que somos e eis como ficamos loucos.[1725]

Dessa maneira, observa Bento Prado, compreende-se que "a eficácia moral do romance tenha como limite a situação do leitor"[1726]; então, deve haver uma outra possibilidade para que o romance não deixe de existir, e mais, não figure como "ficção de não-ficção", alude Jean-Jacques, é preciso começar a mostrar a seus leitores, não coisas distantes de sua condição, **a imaginação deve continuar**, mas é possível apresentar "descrições de coisas que os rodeiam", coisas ao alcance de serem cumpridas; agindo dessa maneira, os Romances não tornariam loucos os seus leitores, mas, sábios antes de tudo. Conforme Rousseau: é preciso que se fale a própria língua dos povos atingidos:

> É preciso que os escritos feitos para os **solitários** falem a língua dos **Solitários**: para instruí-los, é preciso que eles lhes agradem, que os interessem, é preciso que os afeiçoem à sua condição tornando-lhe agradável. Deve combater e destruir as máximas das grandes sociedades, devem mostrá-las falsas e desprezíveis, isto é, tais como são.[1727]

Bento Prado observa nessa reivindicação, a singularidade do tipo de leitor – os **Solitários** e os **Provincianos**[1728] –, que Jean-Jacques abre à leitura do romance, exatamente como esboçava na diferença do "retrato e do quadro", pois, durante muito

---

[1724] Ibid., p. 33-34.
[1725] Ibid., p. 34.
[1726] PRADO JUNIOR, Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 231.
[1727] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 34.
[1728] Rousseau põe os provincianos na mesma situação que os solitários: "Os **Provincianos**, vós o sabeis, somente leem sob nossa indicação, só recebem o que lhes enviamos. Um livro destinado aos **solitários** é antes julgado pelas pessoas da sociedade." (Id.). Ressalta-se também, que na obra ***Emílio e Sofia ou OS Solitários***, obra inacabada, Jean-Jacques Rousseau, por meio de Emílio, se declara como o modelo de homem laborioso e feliz: "Você fizera com que eu adquirisse o instrumento universal. Ora **camponês**, ora artesão, ora artista, às vezes até homem de talentos, sempre tinha algum conhecimento oportuno, e me tornava mestre em seu uso pela pouca ansiedade que tinha em mostrá-los. Um dos frutos da minha educação era ser tomado exatamente por aquilo que dizia ser, e nada mais; porque eu era simples em todas as coisas, e quando tinham um cargo não almejava outro. Estava, assim, sempre no meu lugar e nele sempre me mantinham." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* IV**. ***Emile et Sophie, ou les solitaires***. Paris: Pléiade, Gallimard, 1969. p. 913. [Referência brasileira: **Emile e Sophie ou Os Solitários**. Tradução: Françoise Galler. Edição bilíngüe. Santa Catarina: Editora Paraula/Aliança Francesa de Florianópolis, 1994. p.189.].

tempo, esse leitor foi deixado de lado; interpretação bastante diferente da leitura que Bernard Guyon faz da estética rousseauniana no prefácio, inserindo-o numa "fidelidade irrestrita aos preceitos da estética clássica"[1729], enquanto Bento Prado observa que Rousseau novamente está seguindo os seus preceitos nesse texto, no que se refere "à crítica da ideia de universalidade", e, à "teoria do interesse presente que ela implica", diferentemente "de uma fidelidade '*irrestrita'* às normas da teoria clássica das Belas-Letras"[1730], principalmente, pelos motivos que expõe:

> Com esse Diálogo, o princípio da **universalidade** do Belo não é mais uma evidência da Razão, e a perspectiva 'etnológica' de Rousseau traz à superfície o 'etnocentrismo' encoberto pela decisão de reabsorver a diversidade dos gostos numa universalidade racional – sobretudo quando essa universalidade brilha, mais que em qualquer outro lugar, no *hic et nunc* daquele que assim decide.[1731]

Portanto, há uma mudança na perspectiva de Rousseau "do conceito de interesse", Bento Prado destaca "é a ideia de público", que, até então não era problemática; esse novo estatuto, é bastante diferente da tendência que dominava a literatura da época das "Luzes"; os Filósofos das Belas-Letras ignoravam a diferença de uma produção como "ofício universal" e uma produção "descontínua e aleatória dos habitantes de '*outro mundo*'", ademais, esses homens "já aparecem como *'especialistas do universal'*."[1732] Contudo, Jean-Jacques mostra que para se obter fidelidade ao relato, ou seja, para ser bem pintado, "o quadro da natureza humana deve, portanto, renunciar a um acesso imediato do universal"[1733]; a *mimesis* romanesca não pode ser direta, pois, como bem observa Bento Prado, "subversivo, o processo imitativo é antes de ordem arqueológica e, revelando uma natureza recoberta pela história", ou seja, "a própria *identidade* do leitor" é posta em questão, "com o abismo que abre entre o homem da natureza e o homem do homem".[1734] Dessa forma, a imitação romanesca só pode ser "*chocante* e *dépaysant*" para seu público comum, já que é aberta uma outra

---

[1729] PRADO JR. Bento. **Imitação e Universalidade**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 220. Bernard Guyon afirma sobre Rousseau que "seu caráter mais evidente – e também o mais surpreendente num escritor geralmente considerado o ***'pai do romantismo'*** – é a fidelidade irrestrita aos preceitos da estética clássica." No entanto, Bento Prado considera essa afirmação contraditória, pois, "nada mais distante do romantismo do que a 'estética' exposta no *segundo prefácio*", além do mais, "sua leitura é um instrumento precioso na destruição de muitas ilusões retrospectivas." (id.).
[1730] Id.
[1731] Id.
[1732] Ibid., **Para quem escrevemos. Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 223.
[1733] Ibid., p. 222.
[1734] Id.

possibilidade para um "alhures", ou seja, é oferecido o *outro* como modelo, "contraria todas as antecipações do leitor". Dessa maneira, há de fato um deslocamento do lugar do universal, nessa mudança de Rousseau, pela própria transformação do público, que é a sua proposta; mas, isso não significa dizer que o romance para esse autor se apresenta 'como negatividade universal', bem ao contrário, e nisso constitui sua originalidade, significa dizer, que **o romance não é imparcial**, ou seja, **não serve a tudo**. Por isso, com Rousseau, sabe-se "**para quem se escreve**", principalmente, "se quisermos que o ato da escrita", não seja simplesmente "um jogo fútil ou perigoso"; conforme Bento Prado, "destruindo a ideia clássica de um público racional, Rousseau recoloca em questão a ética do escritor, que já não é mais o *especialista do universal*, e já sugere que as boas intenções não bastam para uma boa literatura."[1735]

A teoria sobre o romance que Jean-Jacques desenvolve no *Segundo Prefácio* tenta exatamente mostrar a forma que o romance escolhe seus leitores, em palavras de Bento Prado, como o romance "dispõe, em volta de si mesmo ou em seu interior, todo um sistema de **barreiras**, como ele nunca se apresenta na qualidade de um espelho impassível ou de um lugar inocente de encontro com o exterior"; ora, "*A nova Heloísa* só se abre para uma categoria particular de leitor – o **solitário**."[1736] Entretanto, ainda no prefácio, Rousseau, por seu interlocutor "N." até entende que o romance possa ser escrito para ser apreciado pelos **solitários** como um estilo particular, para que fale a mesma **linguagem** dos *Solitários*; também, já aceita "a distinção entre as duas formas de humanidade estruturalmente diferentes e reconhece a existência e consciência do solitário, porém, adverte:

> **N.** Mas antes de publicar este manuscrito, pensai que o **Público** não é composto de **Eremitas**. O melhor que poderia acontecer seria que tornassem vosso ingênuo herói [Saint-Preux], por um Céladon, vosso Eduardo por um D. Quixote, vossas tagarelas [Júlia e Clara] por duas Astrées e que nos divertissem como verdadeiros loucos.[1737]

O interlocutor ainda guarda a perspectiva universal, pois, o **solitário** é colocado numa posição particular e exótica da humanidade, é excêntrico; talvez, exatamente como os *philosophes* enxerguem o solitário, Rousseau, ou seja, "ao lado de mil outros, na forma da exterioridade de indiferença"; conforme Bento Prado, "essa maneira de interpretar a diferença antropológica proposta por Rousseau só pode conferir

[1735] Ibid., p. 227.
[1736] Ibid., p. 223.
[1737] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 31.

ao romance a mesma relatividade."[1738] Nesse sentido, o interlocutor de Rousseau é a própria figura do "*philosophe* das Belas-Letras", que até aceita a diferença antropológica, mas, em hipótese alguma, muda sua concepção de público e acaba desqualificando o romance "à luz da exigência do público universal."[1739] Mas, é precisamente isso, "a razão que vos faria **suprimir** esta obra"[1740], que faz com que Rousseau por "R." resista a objeção e insista em propor a obra, pois, mesmo não tendo um público de **eremitas**, R. enfatiza, isso "encoraja-me a publicá-la".[1741]

E, não por acaso, Rousseau acaba escrevendo o romance ***Emílio e Sofia ou Os Solitários***, obra inacabada, que em princípio seria uma continuação do *Emílio*, e, acaba espantando pela singularidade com que a obra é concebida, pois, aquilo que seria apenas a continuação "das aventuras na vida-de-verdade do educando modelo", toma outras proporções. Nesse romance, dos solitários, escrito para ***Os Solitários***, Emílio encontra a "companheira ideal", e a obra é estendida a uma outra geração; será a leitura na qual Rousseau mostrará a dura realidade de seus ***heróis***, longe do preceptor. "**Solitários**, Emílio e Sofia errarão no mundo, onde um acontecimento trágico inaugura a série infernal de passos em falso de ambas as partes." Esse romance, também é formado por **cartas**, narradas por Emílio, que resolve contar as histórias, nada felizes, enviando-as para seu mestre. A crítica é unânime em considerar o romance dos ***Solitários*** denso, conforme o comentador, "o tom, sombrio – o moto *'Por que me abandonaste?'* percorre de forma subreptícia todo o texto – contrasta vivamente com o otimismo programático do *Emílio*"[1742], o que aliás perturbou bastante seus primeiros editores. Há um pessimismo de fundo nesse romance, que segundo os especialistas, parece refletir "a difícil conjuntura pessoal vivida por Rousseau". Contudo, "*Emílio e Sofia* é mais obra de ficção do que de ideias"[1743]; havendo, evidentemente, certa "semelhança de dicção com as *Confissões* e, principalmente, com os melancólicos

[1738] PRADO JR. Bento. **Para quem escrevemos. Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 224.
[1739] Id.
[1740] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 31.
[1741] Id.
[1742] COSTA, Walter Carlos. **Emile e os males do mundo**. In: **Emile e Sophie ou Os Solitários**. Tradução: Françoise Galler. Edição bilíngue. Santa Catarina: Editora Paraula/Aliança Francesa de Florianópolis, 1994. p. viii.
[1743] Mesmo não sendo um texto de doutrina e ideias, é um romance que proporciona "um certo corretivo a toda interpretação apresentada do *Emílio*", conforme Walter Costa, pois, pode se perceber que, embora não falte má-fé a Jean-Jacques, demonstra que "não é tão ingênuo como aparenta e sabe representar também as coerções do real"; no fundo, isso é o que "lhe permite desenvolver uma rica análise psicológica do protagonista." (Ibid., p. x.).

Devaneios de um Caminhante solitário."[1744] Mas, há um corte abrupto na obra, Rousseau escreve de uma "sentada", e nunca mais retomaria esse romance, apesar de muitas promessas para dar um final; isso teria levado vários entusiastas e comentadores a presumirem como o romance terminaria. Conforme Pierre Burgelin há duas versões prováveis do final do romance, contadas pelo próprio Rousseau a seus amigos Pierre Prevost e Bernardin de Saint-Pierre, e, mesmo com detalhes que por vezes divergem, coincidem nos pontos essenciais:

> Emílio termina em uma ilha deserta, onde reencontra Sofia devidamente arrependida. O casal se reúne, depois de uma cerimônia fingida de casamento de Emílio com outra mulher. Ou seja, o fim provável do romance seria 'feliz', todos os sofrimentos de um e da outra servindo essencialmente para confirmar seu amor inabalável e a justeza dos conselhos do preceptor.[1745]

Assim, observa-se que a questão dos **Solitários**, esboçada nos prefácios da *Nova Heloísa*, foi algo tão marcante para Jean-Jacques, que acabou levando-o à composição do próprio romance com o tema sobre os solitários "Emílio e Sofia" que, embora não seja um texto de doutrinas e ideias, pelo seu caráter eminentemente fictício, percebe-se, que nesse mesmo fato, ou, situação – *'Os Solitários'* –, há um viés desencadeador, não de todo fictício, pois, há traços bastantes "reais" do que possa ter disseminado de forma direta a discussão sobre os solitários nos prefácios da *Nova Heloísa*, apesar da interligação de alguns acontecimentos, estabelecida aqui, ser organizada no formato "fictício".

♣ ♣ ♣

Como se pode observar, de forma concreta, Jean-Jacques faz uma verdadeira defesa dos **Solitários**, na "conversa prefaciada" anexada à *Nova Heloísa*, mas, conforme ressalta Henri Coulet, "tudo se passa, como se Rousseau quisesse safar-se de uma situação equívoca, afetando acreditar que essa situação era do seu leitor, e não a dele..."[1746] Porém, mesmo que não estivesse falando de si próprio é evidente que Rousseau além de "ser" um **solitário**, era como se sentia, pois, em vários de seus escritos o autor não só assume essa postura, como demonstra verdadeira admiração, como no momento em que preparava a composição da *Nova Heloísa*, se afasta de Paris,

[1744] Ibid., p. viii-ix.
[1745] Pierre Burgelin; citado por: COSTA, Walter Carlos. **Emile e os males do mundo**. In: **Emile e Sophie ou Os Solitários**, p. ix-x.
[1746] COULET, Henri. ***Le Roman jusqu'à la révolution***, op. cit., p. 402.

dos amigos; percebe o quanto isso perturbaria seus projetos, quando "finalmente [compreendeu] que [se] submetera a um **grilhão** e que somente a amizade [o] impedia de sentir-lhe o peso; peso que era agravado por [sua] repugnância pelas sociedades numerosas."[1747] Ainda mais, para o ofício de sua paixão (a escrita), pois, "é principalmente na **solidão** que sentimos quanto é valioso vivermos com quem saiba pensar."[1748] Também, era como seus amigos o observavam, a exemplo de um bilhete que madame d'Épinay lhe enviara numa determinada ocasião, e que o próprio Rousseau transcreve para suas *Confissões*: *'Mando-lhe, meu **ermitão**, pequenas provisões destinadas às senhoras Le Vasseur(...)'*; e, ao se despedir: *'**Bom dia, rei dos ursos**: quero notícias suas.'*[1749]

No entanto, mesmo Jean-Jacques falando de si, mas também, está escrevendo para o leitor, e, a discussão dura entre as personagens criadas "R. e N.", como o genebrino avisa, "**acrescentarei somente uma reflexão**"[1750], em que momentos depois demonstra que sua "conclusão impõe-se por si mesma", e apresenta a dificuldade: "**Os Provincianos**, vos o sabeis, somente leem sob nossa indicação [dos *homens de letras*], só recebem o que lhes enviamos. Um livro destinado aos **solitários** é antes julgado pelas pessoas da sociedade."[1751] Mas, o que fazer nessa situação? A personagem R. explica a N. que os provincianos a que este se refere, são os "pedantes da província", enquanto ele está falando "dos verdadeiros **camponeses**", e insiste: "tendes, vós que brilhais na capital, **preconceitos de que deveis curar-vos**: pensais servir de modelo a toda a França e três quartas partes da França não sabe que existis. Os livros que caem em Paris fazem a fortuna dos Livreiros da Província."[1752] E, como se não bastasse, Rousseau, por meio de R., na intenção de provocar "alguém" (quem sabe algum filósofo!), manifesta-se numa atitude de plena indignação acerca do tratamento que *Os Solitários* recebem, e revida: "quanto a mim, persisto. Quando se apoia à glória, é preciso ser lido em Paris, quando se quer ser útil, é preciso ser lido na **província**. Quantas pessoas honestas passam sua vida nos campos afastados..."[1753] É então, que logo em seguida, Rousseau se refere ao fato de não utilizar sua divisa, ***Vitam impendere vero***, *'dedicar minha vida à verdade'* –, nem nos prefácios que já fazem parte da obra, muito menos no próprio romance. Essa divisa, Jean-Jacques põe em vários de seus

[1747] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 372.
[1748] Ibid., p. 382.
[1749] Ibid., p. 397. Este bilhete que Rousseau transcreve nas suas *Confissões*, também consta nas *Memórias de madame d'Épinay* (vol. II, p. 347.).
[1750] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 34.
[1751] Id.
[1752] Id.
[1753] Ibid., p. 34-35.

escritos, mas, ratifica-se, não aparece na *Nova Heloísa*, nem em seus ***monólogos***, pelo menos, não da mesma forma que aparece em outros escritos, enquanto uma verdadeira divisa, a exemplo da *Carta a d'Alembert* e das *Cartas escritas da montanha*. De maneira igual, não utiliza a mesma assinatura que faz questão de pôr em seus outros textos: *"Jean-Jacques Rousseau, Cidadão de Genebra"*, como vem fazendo questão de assinar seus textos[1754]; a exemplo do *Contrato Social*, que, ao assinar dessa maneira, ressalta Bento Prado, Rousseau "já indica que o nome, só, signo do puro particular, é impróprio para aparecer 'desarmado' na capa desse livro."[1755] Evidente que o autor comenta sobre a não utilização de sua **divisa** e de sua **assinatura** em todas essas obras, mas, tudo parece indicar o *eco* da **demarcação** de algo, conforme a conversa entre "N. e R.":

> **N.** Na capa de um livro de amor ler-se-ão estas palavras: Por *J.-J. ROUSSEAU, Cidadão de Genebra!*
> **R.** Cidadão de Genebra? Não, isso não. Não profano o nome de minha pátria, somente o coloco nos escritos que penso poderem honrá-la.[1756]

Ao recusar esse tipo de assinatura no romance, Rousseau está deixando "escapar", talvez, de forma premeditada, o essencial do **segredo de sua estética**, que é não mostrar os rastros de fabricação (ou composição) do homem, igualmente ao **enigma** de "fabricação dos vinhos" e o **mistério** da "feitura do bosque". Sobre isso, Bento Prado completa, "o maior mérito de Rousseau é renunciar ao mérito de escritor", pois, "estamos, então, de fato, diante de uma **mentira** bem mais substancial e '*séria*' que os

---

[1754] Em todas as suas obras autobiográficas, Rousseau questionava a honestidade desses homens que eram capazes de jurar diante da bíblia; mas, não assinavam coisa alguma com o seu próprio nome. *'Homem honesto, imaginem só? E, bem na primeira página, esses "homens honestos" não tinham escrúpulo algum de assinar-se "J.-J.R"*. Um homem que lançava livro após livro com o seu nome ousadamente impresso na capa: '*Jean-Jacques Rousseau, Cidadão de Genebra'*. Afinal, qual o seu propósito? De alguma forma Rousseau estava obrigando a todos a se defrontarem com uma comparação que saltava aos seus olhos! *'Acaso me oculto atrás de uma centena de nomes diferentes? Introduzo-os sub-repticiamente, por baixo das portas? Distribuo-os, furtivamente nas igrejas? E, depois, minto a respeito deles, negando que tivesse algo a ver com tais publicações?'* Mas, no entanto, um homem de dignidade, de pé afirmativo diante de tudo o que escreve: honesto, destemido, no entanto, *'pensador proscrito, pensador interditado, censurado, banido.'* Bento Prado destaca que nos *Diálogos* (um de seus monólogos), essa mesma assinatura vem deslocada e desmembrada, *Rousseau, juiz de Jean-Jacques*. (PRADO JR. Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 261.

[1755] Id.

[1756] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit., p. 38-39. A recusa em não pôr a assinatura dessa maneira poderia ser explicada pelas "exigências próprias do romance", relata Bento Prado, ou seja, uma mera "astúcia" do autor; mas, se for uma ***astúcia***, esta "se explica pelas exigências da ***'estética do romance'***. Contudo, saber apreciar sob esse ponto de vista, ou seja, enquanto "astúcia de um escritor", significa '"saber reconhecer a arte no lugar em que ela se esconde – se a astúcia consiste em eclipsar a arte, esse eclipse temporário e parcial só faz multiplicar-lhe o brilho." (PRADO JR. Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 261.).

procedimentos formais correntes nas Belas-Letras – uma mentira que marca com uma profunda ambiguidade o estatuto da ficção."[1757]

Ora, parece que já é a **magia livre**, da "sutil teoria rousseauniana da **mentira**" **de ser verdade** que está sendo esboçada, conforme o autor apresenta mais tarde na *Quarta Caminhada* dos seus melancólicos e românticos *Devaneios de um caminhante solitário*, em que inicia pelo relato de seu encontro com as irônicas palavras em um dos jornais do abade Rosier: *Vitam vero impendenti* (*àquele que dedica sua vida à verdade*), que acaba sendo uma corruptela da divisa que o genebrino afirmava ter adotado para si, conforme dito acima: *Vitam impendere vero* (*dedicar sua vida à verdade*). Ao se deparar com esse "sarcasmo", é que o cidadão resolve teorizar sobre a mentira, mesmo não nomeando de forma correta[1758] as fontes de suas digressões, estabelece:

> Lembro-me ter lido num livro de filosofia que **mentir** é esconder uma verdade que deve ser manifestada. Conclui-se perfeitamente dessa definição que calar uma verdade que não se é obrigado a dizer não é mentir; mas aquele que, não contente, em semelhante caso, em não dizer a verdade, diz o contrário, mente então ou não mente? Segundo a definição, não se poderia dizer que mente; pois se dá uma moeda falsa a um homem ao qual nada deve, sem dúvida, se engana esse homem, mas não o rouba.[1759]

A partir daí, Jean-Jacques propõe duas questões para exame: a **primeira** delas, "quando e como se deve a outrem a verdade, já que não se a deve sempre"[1760]; e, a **segunda**, "se há casos em que se pode enganar inocentemente."[1761] Para Rousseau, a segunda questão está perfeitamente resolvida, narra que sabe *muito bem*, e de *maneira negativa*, pois, está "nos **livros**, onde a mais austera moral nada custa ao autor, de forma positiva, na sociedade, onde a moral dos livros é considerada palavra frívola impossível de praticar."[1762] Dessa maneira, o filósofo começa por fazer a distinção entre a verdade **geral** e **abstrata**, que é o mais precioso de todos os bens, pois, "sem ela, o homem é cego; ela é a luz da razão. É por ela que o homem aprende a se conduzir, a ser o que

[1757] Ibid., p. 261-262.
[1758] Como já se disse sua divisa *Vitam impedere vero*, trata-se de uma citação de Juvenal, e não de Plutarco como Rousseau insiste em afirmar nos Devaneios. (**Devaneios**, Quarta caminhada, op. cit., p. 55.). Além disso, o autor do livro em que lembra ter lido que "mentir é esconder uma verdade" tudo leva a crer que seja Samuel Pufendorf.
[1759] **Devaneios**, Quarta caminhada, p. 56.
[1760] Id.
[1761] Id.
[1762] Id.

deve ser, a fazer o que deve fazer, a tender para seu verdadeiro fim"[1763] (a primeira é um bem que corresponde ao olho da razão que guia o homem em seu conhecimento e em seu agir). Já, a verdade **particular e individual**, "não é sempre um bem, algumas vezes ela é um mal e muito frequentemente uma coisa indiferente. As coisas que um homem deve saber e cujo conhecimento é necessário à sua felicidade talvez não sejam em grande número, mas têm direito de reclamar onde quer que o encontre e do qual não se o pode frustrar"[1764] (esta segunda não chega a ser considerada um bem, podendo ser até o seu contrário ou mesmo algo indiferente, nem bem nem mal).

Assim, na ordem moral, fala-se do primeiro tipo de verdade, a que possui utilidade na instrução e na prática, constituindo um bem devido. Essa é a verdade que interessa à justiça. Ademais, as verdades que não têm utilidade nem para o conhecimento, nem para a prática, não deveriam se chamar verdades, elas são estéreis e inúteis a tudo. O que não serve para nada não pode ser devido, para que uma coisa seja devida, é preciso que possa ser útil. A verdade despojada de qualquer espécie de utilidade, mesmo possível, não pode, portanto ser uma coisa devida e, por conseguinte, aquele que a cala ou a mascara não mente.[1765] A outra questão que Jean-Jacques levanta, é sobre a 'Verdade inútil':

> Não dizer o que é verdadeiro e dizer o que é falso são duas coisas muito diferentes, mas de que pode, contudo, resultar o mesmo efeito; pois esse resultado é certamente o mesmo todas as vezes que esse efeito é inexistente. (...) Como se poderia ser injusto senão se prejudica ninguém, já que a injustiça consiste somente no mal feito a outrem?[1766]

Jean-Jacques vai argumentando e utilizando cada vez mais alguns termos jurídicos – como, justiça e injustiça, equidade e iniquidade, vantagem de um e prejuízo de outrem –, para fundamentar a distinção entre verdades e mentiras. Assim, a argumentação culmina na determinação da própria definição de mentira e de um tipo de mentira não prejudicial, que o autor chamará de **"ficção"**.

> Julgar as palavras dos homens pelos efeitos que produzem significa frequentemente avaliá-las mal. (...) Mas, para tornar uma mentira inofensiva, não basta que a intenção de prejudicar não esteja expressa, é necessária, além disso, a certeza de que o erro no qual são lançados aqueles a quem se fala não possa prejudicar, de uma maneira ou de outra, nem a eles nem a ninguém. (...) Mentir em vantagem própria é impostura, mentir em vantagem alheia é fraude, mentir para prejudicar é

[1763] Ibid., 56-57.
[1764] Ibid., p. 57.
[1765] Id.
[1766] Id.

> calúnia; é a pior espécie de mentira. Mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem, não é mentira, é **ficção**.[1767]

Segundo Rousseau, as ficções são apenas a roupagem da verdade. Portanto, elas não possuem qualquer utilidade moral, não podem ser apreciadas senão pela intenção daquele que as inventa. O autor também fala das ***mentiras oficiosas***: "são verdadeiras mentiras porque enganar para vantagem de outrem ou de si mesmo não é menos injusto do que enganar em seu detrimento. Quem quer que louve ou censure contrariamente à verdade, mente desde que se trate de uma pessoa real."[1768]

A partir daí, Rousseau estabelece que haja um limite entre verdade, mentira e **Ficção**, que é **marcado** pela justiça, pois, para o autor, Verdade e Justiça, são sinônimos, não as distingue, ou seja, se por um acaso, o pensador **mentiu** ao **conversar** ou **escrever**, foi apenas e tão somente, por embaraço de falar ou pelo prazer de escrever, jamais, para ferir a delimitação da justiça. Conforme Jean-Jacques:

> Nunca uma mentira premeditada se aproximou de meu pensamento, nunca menti em meu interesse; mas frequentemente menti por vergonha, para salvar-me de uma dificuldade em coisas indiferentes ou que, no máximo só a mim interessavam, quando, tendo de manter uma conversa, a lentidão de minhas ideias e a aridez de meu diálogo me forçavam a recorrer **às ficções** e quando verdades divertidas não se apresentam com bastante presteza a meu espírito, **conto fábulas** para não permanecer mudo; mas na invenção dessas fábulas, tenho o cuidado, tanto quanto possível, para que não sejam mentiras, isto é, para que não firam nem a justiça nem a verdade devida e para que sejam apenas **ficções** indiferentes para todo o mundo e para mim."[1769]

[1767] Ibid., p. 59.
[1768] Ibid., p. 60.
[1769] Ibid., p. 62. Aí está, nessa justifica final de Rousseau, quanto às suas supostas "mentiras" o motivo de alguns acontecimentos que o perseguiram durante toda a vida, principalmente "**o roubo da fita**" que narra inicialmente nas *Confissões* e retoma nos *Devaneios*, a explicação do acontecido: "contudo, consultando apenas minha disposição ao dizê-la, essa mentira não foi mais do que um fruto da falsa vergonha, e, longe de ter tido a intenção de prejudicar aquela que foi vítima (Marion), posso jurar perante o céu que no próprio instante em que essa vergonha invencível me arrancava, teria dado com alegria todo o meu sangue para fazer cair suas consequências apenas sobre mim. É um delírio que não posso explicar senão dizendo, como senti-lo, que nesse momento meu natural tímido subjugou todos os votos de meu coração." (**Devaneios**, Quarta Caminhada, p. 56.). **O episódio do *Roubo da Fita*** consiste no seguinte: uma criada de quarto da Sra. de Vercellis perdeu uma fita cor-de-rosa e prateada, já um pouco velha. Rousseau a roubou. Encontraram-na e quiseram saber onde a achara. Rousseau, corando, afirmou tê-la recebido de Marion, a jovem cozinheira da casa. Esta era bonita, modesta e meiga. Interrogada, cala-se. Rousseau a culpa. Ela nega. Rousseau confirma a declaração. Ela chora e diz: "Ah! Rousseau! E eu pensava que você fosse uma boa criatura! Você está me desgraçando: mas eu não queria estar no seu lugar." (**Confissões**, Livro II, op. cit., p. Ibid., p. 80.). Os inquiridores não aprofundaram a questão. Um deles afirmou, somente, que a consciência do culpado vingaria o inocente. Tinha razão. Rousseau nunca esqueceu sua vilania. Esse incidente do qual foi triste herói, foi uma recordação dolorosa que o perseguiu durante toda a vida, e segundo narra, "considera o único crime cometido", mas foi a partir dele, que ficou inquieto e sonhador, "preso de seus maus hábitos que o importunaram durante toda a vida. (FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 127-128.).

Porém, mesmo tendo mostrado que **ficção** não se confunde com **mentira**, ao final do texto, ele reconhece que deveria ter evitado inventar fábulas e ficções. Contudo, Rousseau estabelece de fato a ***ficção*** na *Nova Heloísa*, na verdade, uma "ficção evanescente", como afirma Bento Prado, "uma ficção que se esboça para desaparecer imediatamente, deixando em seu lugar, apenas a clareza das coisas reais"[1770]; e, é assim que o romance pode ser útil e suscetível, segundo a teoria rousseauniana. O "bom uso" do romance depende, essencialmente, "que ele não tome corpo demais, que não fique entre o leitor e o mundo", ou seja, a partir do compreendimento da "função" de cada "imaginação" proporcionada pela ficção. Nesse sentido, "a grande regra do artista", conforme comenta Albert Camus, seria "esquecer parte de si mesmo em proveito de uma expressão comunicável"[1771], como, por exemplo, a "**conversa**" no *Segundo Prefácio* da *Nova Heloísa.* Ora, mas, o que é essa "conversa", senão, uma ficção também, mais um **monólogo** (como seus outros monólogos)? Esse suposto "diálogo", não é um diálogo; R. e N. são a mesma pessoa, representações de Rousseau. Esse "diálogo" evanesce, mas, ficam as questões das *coisas reais* do monólogo em diálogo que ecoam na manifestação de indignação quanto ao tratamento que os *Provincianos* e os *Solitários* recebem numa outra suposta "conversa": ***Conversa entre Dorval e Eu*** que se encontra na obra ***O filho Natural*** de Denis Diderot, que também é um **monólogo**, pois, os dois são personagens, na verdade se trata da mesma pessoa, representações de Diderot, igualmente a R. e N. Mas, esses monólogos, ou, supostos "diálogos" que acompanham suas respectivas obras, *A nova Heloísa* e *O Filho natural*, poderiam se tratar de uma "verdadeira" conversa entre Rousseau e Diderot. Conforme Albert Camus, "é preciso ser dois quando se escreve. [pois] Na literatura francesa, o grande problema é traduzir o que sentimos para aquilo que queremos que seja sentido"[1772]; afinal, sente-se que há diversas vozes que **dialogam** entre esses dois textos, ao tratar dos assuntos, dos temas, e, com frases bastante **reais**, não só de suas teorias, mas, do contratempo ocorrido entre essas ilustres figuras; por isso, acrescenta Camus "grande parte do gênio romanesco francês está nesse esforço esclarecido de dar aos ***clamores da paixão*** a ordem de uma linguagem pura"[1773]; e é assim que se percebe que há uma comprovação

[1770] PRADO JR. Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 262.
[1771] CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. (*posfácio*). In: **A princesa de Clèves**, op. cit., p. 191.
[1772] Id.
[1773] Id.

do eco desses **retratos**, "aberto pelo espaço da visibilidade do real"[1774]; mas, ressalta-se que, mesmo que não tenha existido a pretensa "conversa" entre *O Filho Natural* e *A Nova Heloísa*, ou seja, entre Dennis Diderot e Jean-Jacques Rousseau, contudo, a ideia desse **romance** aqui, é original, pois, conforme Bento Prado, "da mesma forma, o romance, ao esconder sua espessura romanesca e fictícia, volta o leitor para o real, para sua existência concreta, e lhe permite imaginar a própria vida. Virada a última página do romance, começa o verdadeiro trabalho da imaginação."[1775]

Assim, a proposta imaginativa é a de um pequeno **romance**, pois, a **pintura** dessa estória narrada aqui, embora não se utilize de nenhuma ficção, nem exista uma única personagem inventada, nem mesmo uma linha que não possa ser documentada, mediante a citação das fontes dos próprios filósofos e de alguma acatada autoridade que, porventura mencionem; contudo, permanece um romance, pois aqui se quis que essa narrativa fosse lida como um *romance*, para que, com essa possibilidade, a estória possa receber uma primeira versão, não de um monólogo, mas, um diálogo sempre presente entre aqueles que um dia já foram "grandes amigos". Conforme Albert Camus:

> Sem dúvida, estaremos próximos da verdade se dissermos apenas que a grande característica desses romancistas é que, cada um a seu modo, eles dizem sempre a mesma coisa e sempre no mesmo tom. Ser clássico é repetir a si mesmo. Encontramos assim, no coração de nossas grandes obras romanescas, uma certa concepção do homem que a inteligência se esforça por colocar em evidência em meio a um pequeno número de situações. Isso certamente poderá ser dito de qualquer bom romance, se for verdade que o romance faz da inteligência seu universo, assim como o drama faz da ação o seu.[1776]

♣ ♣ ♣

O primeiro pressuposto de um romance do *Filho Natural* com a *Nova Heloísa* gira em torno da suposta "**conversa**" sobre os **solitários**, onde o interlocutor e personagem criado por Rousseau, "N." pode ser pensado enquanto a figura do filósofo Diderot; e, o interlocutor e personagem criado por Diderot, "Dorval", pode ser pensado como a figura de Rousseau. Lançada as suposições, o romance está referendado quando Jean-Jacques, no *Segundo Prefácio* da *Nova Heloísa*, afirma sobre o momento de elaboração e finalização da *Carta Sobre os Espetáculos* **coincidir** com um intervalo da

[1774] PRADO JR. Bento. **A ambiguidade necessária da ficção**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 262.
[1775] Id.
[1776] CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. (*posfácio*). In: **A princesa de Clèves**, op. cit., p. 192.

composição de uma boa parte da *Nova Heloísa*, ou seja, foi um momento de **pausa** do seu romance.

> **Lembrai-vos** de que pensava mandar imprimir estas ***Cartas*** quando escrevia contra os ***Espetáculos*** e que o cuidado de **desculpar** um desses **Escritos** absolutamente **não me faz alterar a verdade no outro**. Acusei-me de antemão mais intensamente talvez do que alguém me acusará. Aquele que prefere a **verdade** à própria glória pode esperar preferi-la à própria vida. Desejais que se seja sempre consequente, duvido que isso seja possível ao homem, mas o que lhe é possível é ser sempre verdadeiro: eis o que desejo procurar ser.[1777]

Durante o momento de elaboração dessa obra (*Carta a d'Alembert*), Rousseau narra, por alguns instantes, que seu estado de espírito apenas se preparava para o que ele chama da "**segunda revolução**", que deveria terminar por uma crise dramática e por uma ruptura ruidosa com seus principais amigos. Ora, sabe-se que a *Carta Sobre os Espetáculos* foi o ápice do rompimento de Rousseau com os *philosophes*, principalmente, com seu grande amigo Diderot. Obra escrita em apenas quinze dias e que muito Rousseau se orgulhava, ainda mais, pelos motivos e condições de sua composição:

> Minha *Carta a d'Alembert* fez um grande sucesso. Todas as minhas obras o fizeram, porém, esta me foi muito mais favorável. Ensinou o público a desconfiar das insinuações do partido holbáquico. Quando eu partira para o Ermitage, ele predisse, com sua suficiência ordinária, que ali não ficaria nem três meses. Quando os holbaquianos viram que eu tinha ficado vinte meses ali e que, obrigado a sair, fixei minha moradia no **campo** ainda, sustentaram que era pura obstinação; que em meu retiro eu me entediava a morrer; mas que, atormentado pelo orgulho, preferia morrer vítima de minha teimosia, a me desdizer e voltar a Paris. A *Carta a d'Alembert* respirava uma doçura d'alma que se percebia não ser fingida. Se em minha **solidão** eu me tivesse amargurado com orgulho, o meu trabalho disso se ressentiria. Reinava certo azedume em todos os escritos que fizera em Paris: tal amargor não transpareceu no primeiro que fiz no **campo**. Para aqueles que sabem observar, eis um reparo decisivo. Viram que eu tinha entrado em meu **elemento**.[1778]

Mas, além dessa narrativa, consta no Livro IX das *Confissões* uma longa explicação de Rousseau sobre os possíveis equívocos e certezas entre ele e seus

[1777] **Júlia**, Segundo Prefácio, op. cit. p. 39.
[1778] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 455. Guy Endore destaca o sucesso da *Carta Sobre os Espetáculos* afirmando que "Voltaire ficou perplexo ao ver a *Carta* de Rousseau obter retumbante sucesso. A maior aclamação que Rousseau até então recebera. Os livreiros de Paris e Genebra não conseguiam imprimir um número de exemplares suficiente para fazer frente às encomendas. Em toda a parte, os teólogos corriam aos seus púlpitos, com elogios a Rousseau por seu ataque contra o teatro. E a coisa despertou tal agitação entre os intelectuais europeus, que mais de quatrocentos livros e folhetos foram escritos a favor e contra a ***Carta***. Aumentando, consideravelmente a correspondência de Rousseau." (ENDORE, Guy. ***The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire***, op. cit., p. 206.).

contemporâneos. As comprovações são obtidas a partir de uma vasta correspondência, cartas e bilhetes, dirigidas à madame d'Épinay, Grimm, Diderot, Saint-Lambert, madame d'Houdedot, que o filósofo transcreveu para suas *Confissões*, desde o mês de março de 1756, até janeiro de 1758. Essa correspondência acaba funcionando como uma espécie de justificativa e confirmação de sua narrativa. Também consta o momento de composição do *Filho Natural* e da *Nova Heloísa*, pois, os dois filósofos confabulavam sobre suas criações e mostravam em primeira mão os rumos que tomavam essas obras, porém, antes desse "verdadeiro colóquio sobre seus escritos", alguns fatos ocorridos são pontuados para que se entenda o contexto.

O ano é de 1756, quando Rousseau chega ao Ermitage, propriedade de madame Épinay, período de "isolamento"[1779], em que o autor percebe o "partido holbáquico" em extrema algazarra, afirmando que "não suportaria três meses de **solidão** e que dentro em pouco [o] veriam, envergonhado, voltar para viver em Paris."[1780]

Mas, Rousseau estava muito feliz no seu "encantador retiro", tendo o primeiro e grande cuidado de se entregar "**a impressão das coisas campestres**" que o cercavam; sem deixar de aproveitar qualquer atalho ou caminho aberto que pudesse levá-lo à floresta. O interessante é que Rousseau descreve o lugar de forma idêntica ao *Eliseu de Júlia*, "aquele lugar isolado e selvagem me transportava mentalmente ao fim do mundo. Ali havia belezas tocantes a que custamos encontrar junto às cidades; e nunca, a me ver repentinamente transportado para ali, podia pensar que estava apenas a quatro léguas de Paris."[1781]

Ora, Rousseau estava se sentindo o próprio *provinciano*, *solitário* e *estrangeiro*, e confessa: "mesmo estrangeiro [igualmente Saint-Preux] e vivendo na França, achava [sua] posição muito favorável para dizer verdades"; contudo, é nesse instante que sua **solidão** começa a ser perturbada, e seus projetos ameaçados (a escrita); quando madame d'Épinay "teve vontade de tentar a **literatura**" e meteu na cabeça fazer, "fosse como fosse, romances, cartas, comédias, contos e outras frioleiras

[1779] O **isolamento** a que Rousseau se refere, nunca significa de fato, uma total **solidão**; mesmo sendo capaz de unir nesse retiro, o ócio e a solidão. Como pode ser percebido nesse momento do Ermitage, narra o filósofo: "meu pequeno lar, composto de três pessoas, todas trabalhando e sendo úteis, não era de manutenção **dispendiosa**. Finalmente todos os meus recursos, em proporção aos meus desejos e minhas necessidades, razoavelmente podiam prometer-me uma vida de felicidade duradoura naquela que meus pendores me fizeram escolher." (**Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 365.). Igualmente ao isolamento, já citado, na comunidade de Clarens, sem manutenção dispendiosa.
[1780] Ibid., p. 364.
[1781] Ibid., p. 366.

semelhantes"[1782], mesmo considerando Jean-Jacques um "suplemento magro, mas preferível a uma solidão absoluta, coisa que ela não podia suportar" quisera divertir-se não bem com a escrita, mas sim, "ler o que escrevia", portanto, era preciso que tivesse auditores benevolentes para tal paciência e acabava solicitando-o, apesar de que, "sozinho, quase não servia para nada".

Rousseau comenta que a nulidade a respeito da literatura o perseguia, pois, não observava isso em seus contemporâneos. Não era requisitado, da mesma forma, para criticar ou falar sobre determinados escritos, como ocorria com o barão de d'Holbach e o senhor Grimm, que estava na moda. Assim, questionava: como se portar, ou melhor, viver, sem falar de literatura? É evidente que Jean-Jacques titubeia, pois, em seguida seu discurso oscila entre dizer que sonhava mesmo em viver fora da esfera dos literatos; mas, obviamente, sempre se considerando um literato, mesmo com todos os obstáculos, e insistindo em sua não compatibilidade, ao repetir: "a maior parte dos literatos, exceto, creio eu."[1783] Mas, retomando seu asilo agradável e solitário em que era senhor de seus dias, começa a reclamar da falta de amigos, de uma comunhão íntima que fosse capaz de preencher todo o vácuo e atenuasse os efeitos; e foi, "por falta de um amigo que fosse inteiramente meu" [dizia Rousseau] "precisava de amigos cujo impulso dominasse minha inércia: assim foi que cultivei, que estreitei relações com **Diderot**, com o abade de Condillac; que fiz amizade com Grimm, amizade ainda mais íntima; e que finalmente me vi inadvertidamente lançado por causa daquele ***infeliz Discurso***, cuja história já contei, jogado involuntariamente na literatura, de onde me julgara afastado para sempre."[1784] Mas, nesse tempo, o genebrino narra que Diderot inspirava um receio em contar sobre seus projetos, "quanto a Diderot, não sei porque, todas as minhas **conversas** como ele me levavam a ser mais satírico e ferino do que minha natureza o pedia."[1785] Nesse momento de "solidão encantadora" em plena criação da *Nova Heloísa*, Rousseau foi tomado por dois acontecimentos não menos importantes, pois, concorriam para tirá-lo de seu "devaneio doce e louco". O recebimento do poema de Voltaire "sobre a ruína de Lisboa", que acabou obrigando Rousseau a escrever sobre o terremoto e sobre sua obra.

[1782] Ibid., p. 373.
[1783] Ibid., p. 460.
[1784] Ibid., p. 377.
[1785] Ibid., p. 417.

> Admirado por ver aquele pobre homem, acabrunhado, por assim dizer, pela prosperidade e pela glória, declamar, no entanto, e amargamente, contra as misérias desta vida e sempre achar que tudo andava mal, formei o insensato projeto de fazer com que ele compreendesse, provando-lhe que tudo andava bem.[1786]

Esse acontecimento tem uma importância fundamental para as suspeitas de um provável diálogo entre Rousseau e Diderot, por mais que o ocorrido se passe com Voltaire, mas o genebrino oferece pistas de que são possíveis "conversas" indiretas, ou seja, não necessariamente a partir de cartas e bilhetes, mas, por meio de suas obras. Conforme o filósofo, como sabia que Voltaire era "dono de um amor-próprio extremamente irritável", não mandou uma carta de forma direta, e sim, enviou ao doutor Tronchin, "com plenos poderes para entregá-la ou destruí-la, segundo achasse mais conveniente." A carta foi entregue e Voltaire **respondeu** em poucas linhas que, "adiava para outra ocasião a resposta e não disse palavras sobre a questão."[1787] Mais na frente, a comprovação dos "diálogos" indiretos, pelo menos para aquilo que Rousseau considerava referente ao que sentia: "depois, Voltaire publicou aquela **resposta** que me havia prometido, mas que não me endereçou diretamente. É ela simplesmente o **romance de *Cândido***, sobre o qual não posso falar porque não o li."[1788]

Além desse rastro, ou desconfiança de **resposta**, há o importante acontecimento que se comentou no início desse capítulo, ocorrido nesse meio tempo de criação da *Nova Heloísa*, já em 1757, "a tempestade excitada pela ***Enciclopédia***, longe de acalmar-se estava então em seu maior furor"[1789]; desencadeando entre os dois partidos (**cristãos** e **filósofos**), um contra o outro, uma "fúria extremada", nem pareciam com cristãos e filósofos "que querem esclarecer suas ideias reciprocamente, convencendo-se e volvendo ao caminho da verdade", e sim, com "lobos raivosos e encarniçados"; ora, isso também concorreu para tirar Rousseau de seu 'devaneio doce e louco'; pois, segundo conta, "inimigo nato de qualquer espírito de partido, eu tinha dito francamente, tanto a uns como aos outros, verdades duras que não tinham querido ouvir"[1790], além do que, o autor entendia que "a **intolerância** mais cruel era a base de ambos os partidos."[1791] E, foi precisamente esse ocorrido, que "acabou aproximando os

[1786] Ibid., p. 389.
[1787] Ibid., p. 390.
[1788] Id.
[1789] Ibid., p. 395.
[1790] Id.
[1791] Id.

dois partidos", resultando na aproximação para se virarem contra o cidadão; sem deixar de esquecer que Diderot era o principal dirigente da *Enciclopédia*.

Assim começa um pesar atrás do outro, narra Jean-Jacques, mas, foi a sua **fraqueza** quem criou, e, só ocorria por causa da **força** de seu desejo, por isso insistiam em arrancá-lo de sua **solidão**.[1792] Sentia-se por todos os lados, perseguido; que saísse do Ermitage o mais breve possível, principalmente, Diderot, que, segundo narra: "não tinha deixado de me perseguir ali, sem descanso, pessoalmente, ou por intermediário."[1793] Foi dessa maneira que Rousseau percebeu, "por indiretas deste a respeito de [suas] digressões pelos bosques, com que prazer tinham transformado o **ermitão** num galante pastor."[1794] Contudo, o autor explica que, em se tratando de **Diderot** as causas de suas questões eram mais graves do que podiam imaginar. E, após algumas delongas relata o motivo:

> Depois da publicação do ***Filho natural***, ele me havia enviado um exemplar que eu lera com o interesse e a atenção que damos às obras de um amigo. Ao ler a espécie de ***poética em diálogo*** que a ela juntou, fiquei surpreso e até um pouco contristado, por encontrar, entre várias coisas descorteses, mas toleráveis, **contra os *solitários***, esta violenta e dura sentença sem nenhuma coisa para adoçá-la: *'**Só o mau vive solitário**'*. Esta frase equívoca tem dois sentidos, ao que me parece: um muito verdadeiro, o outro muito falso; já que é mesmo impossível que um homem que esteja e que queira viver só, possa e queira fazer mal a alguém, e por consequência seja ele um homem perverso. A frase em si exigia, portanto, uma interpretação; ela a exigia ainda mais da parte de um escritor que, quando mandara imprimir aquela sentença, **tinha um amigo que procura a solidão**. Parecia-me chocante e desonesto ter esquecido aquele amigo solitário ao publicá-la, ou não ter feito, pelo menos de modo geral, a honrosa e justa exceção que era devida não só a este amigo como a tantos sábios respeitáveis que, em toda época, procuraram a calma e a paz no retiro, e dos quais, pela primeira vez desde que o mundo existe, um escritor tem a preocupação de com um só traço da pena, transformá-los indistintamente em outros tantos celerados.[1795]

Realmente, havia essa assertiva na obra de Diderot, e, como se não bastasse, antes da frase explosiva, o autor faz toda uma qualificação da personagem Dorval quanto à sua principal característica, era um ***Solitário***! Na *cena 3*, do *Ato IV*, da peça, *O filho Natural ou as Aprovações da Virtude, comédia em cinco atos e em prosa, com a*

[1792] Ibid., p. 413.
[1793] Id.
[1794] Id.
[1795] Id.

história verdadeira da peça[1796], Dorval resolve explicar à Constance quem realmente era ele, se caracterizando como o homem mais **paradoxal** da face da terra:

> Recebi do céu um coração reto; foi a única vantagem que ele quis me conceder... Mas esse coração está ressequido, e eu sou como a senhora vê... triste e melancólico. Sou virtuoso, mas minha virtude é austera; tenho caráter, mas ele é arredio... minha alma é afetuosa, mas amargurada por longas desventuras. Ainda sou capaz de derramar lágrimas, mas elas são raras e cruéis...[1797]

E assim começam as lamúrias de Dorval, como o mais infortunado dos homens, sentindo-se infeliz há muito tempo, "abandonado praticamente ao nascer entre o deserto e a sociedade"[1798], sempre tendo encontrado destroços, ao invés do reconhecimento de laços afetuosos. "Eu vagava, isolado, desconhecido, negligenciado, sem jamais ter experimentado o carinho de alguém, sem jamais ter encontrado alguém que desejasse o meu carinho"[1799]; é então, que Dorval, quando não mais imaginava que pudesse haver um momento mais doce do que aquele em que se livrou "do longo tédio de existir **solitariamente**..."[1800]

Pagamento muito caro, esse instante de felicidade alcançada, que Dorval acabara de descrever, mas, segundo a personagem Constance, seria o "momento de uma revolução duradoura e afortunada", pois, iria encontrar abrigo em seu refúgio mais recôndito. Porém, mesmo assim, insiste:

> **Dorval** – Nós nos enfrentamos muitas vezes, o destino e eu. Não se trata de felicidade... Eu odeio o convívio dos seres humanos e sinto que é longe daqueles que me são mais caros que o sossego me espera...[1801]

Mas, Constance reluta para que Dorval entenda que é necessário o **reconhecimento** do outro para aquilo que se é; afirma que Dorval está enganado, pois, "para viver tranquilo, é preciso ter a aprovação de seu próprio coração e talvez a dos homens", e num gesto de advertência, diz: "o senhor não obterá nem uma nem outra

---

[1796] DIDEROT, Dennis. **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**. Tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 23. Conforme Guinsburg, essa obra "constitui exemplo de uma discussão crítica e de uma proposição teórica sobre o gênero teatral e ao seu pleito em favor da substituição da tragédia e do drama barroco por um novo molde teatral. Ou seja, o nascente drama burguês." (Guinsburg, J. **Nota do Editor**. In: **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**, p. 9-10.).
[1797] DIDEROT, Dennis. *Cena* 3, Ato IV. In: **O Filho Natural**, p. 73.
[1798] Ibid., p. 74.
[1799] Id.
[1800] Id.
[1801] Id.

caso abandone o lugar que lhe é reservado"; ratifica que não será possível Dorval passar ileso pela sociedade sem mostrar os talentos que lhe foram dados, muito menos, sem deixar de retribuí-los; "o senhor recebeu os talentos mais raros e deve prestar conta disso à sociedade"; contudo, não fazer esse reconhecimento, ousa dizer, "seria um crime", por isso, cabe a própria Constance trazê-lo para "o convívio social", "conservar à virtude oprimida um apoio" e endereçar o "alerta" da "frase da discórdia":

> Ao vício arrogante, um flagelo; às pessoas de bem, um irmão; a tantas pessoas infelizes, o pai que elas esperam; ao gênero humano, seu amigo; a mil projetos honestos, úteis e grandes, este espírito livre de **preconceitos** e esta alma forte que eles exigem e que o senhor possui... Renunciar à sociedade, o senhor! Apelo ao seu coração; consulte-o e ele dirá que o homem de bem vive no seio da sociedade e ***só o mau vive solitário***.[1802]

Frase pronunciada, suspeita levada a sério. Não só por tudo que já foi dito antes, mas pela ratificação de uma personagem que está no lugar da marginalidade, da excentricidade: "a desventura me persegue e invade tudo aquilo de que me aproximo", confessa Dorval, é o próprio *'fatal presente do Céu'* que Rousseau tanto comenta na *Nova Heloísa*, e que encontra eco no *Filho Natural*, "o *Céu*, que quer que eu viva em meios aos infortúnios, não há de querer que eu arraste junto comigo os demais", afinal, satiriza, "todos eram felizes aqui, quando eu cheguei."[1803]

Mas, o presente do Céu, nem sempre é transparente, pois, "o Céu às vezes fica sombrio", e, se já se encontra em meio a tantas névoas, "um instante a criou e um instante a dissipará". Diderot, por meio de Dorval, demonstra que não é indiferente a inclinação geral que é capaz de arrebatar os seres e pode levar a eternizar a espécie, no entanto, justifica: "senti em meu coração que o universo seria para mim sempre uma imensa **solidão**", sem alguém que pudesse partilhar de sua alegria e de sua dor, principalmente, nos seus acessos de melancolia. E, se o Céu enviou, já era tarde demais, pois, o Céu já havia assustado uma alma simples, "encheu-a de temores, terrores, de um secreto horror..."[1804] Mas, *'o que Dorval poderia ousar se responsabilizar'*, questiona o narrador, estampando uma segunda evidência: "Ele se tornaria pai!... Ele teria filhos!... **Filhos**!"[1805] Não, Dorval não queria filhos, conforme conta: "tremo só de pensar que

[1802] Ibid., p. 74-75.
[1803] Ibid., p. 75.
[1804] Id.
[1805] Id.

somos jogados logo ao nascer num caos de preconceitos, extravagâncias, vício e miséria."[1806]

Nesse mesmo período, e, ainda no livro IX das *Confissões*, Rousseau narra que seus supostos amigos haviam descoberto o acontecimento delicado da entrega de seus filhos; ele mesmo confidenciara: "a maneira pela qual eu tinha disposto de meus filhos não precisara da ajuda de ninguém. Entretanto dei parte do que fizera a meus amigos, unicamente para que ficassem sabendo, para não parecer a seus olhos melhor do que era. Eram três: Diderot, Grimm, madame d'Épinay."[1807] Dentre alguns motivos da entrega de seus filhos, Jean-Jacques "numa afeição sincera e recíproca" percebera que o vácuo sentimental de seu coração nunca foi preenchido, pois "os filhos graças aos quais ele o seria vieram; e foi pior"; justifica seu receio por causa da mãe de Thérèse. "Receei entregá-los àquela família mal-educada para que fossem educados ainda pior. Os riscos da educação da *Casa dos Expostos* eram ainda menores", pelos costumes, pelas misérias, não queria expor seus filhos a essa vida.

Dessa forma, o segundo golpe foi lançado no peito de Rousseau, a ferida dos **filhos** foi trazida à tona, e como se o próprio Diderot já percebesse o que estaria por acontecer, logo em seguida já tenta amenizar em seu suposto diálogo: "o senhor está obcecado por **fantasmas**, e isso não me surpreende."[1808] Assim, Diderot, por meio de Constance, aconselha Dorval quanto aos filhos:

> Dorval, seus filhos não estão destinados a sucumbir aos caos que o senhor teme. Eles passarão os primeiros anos de vida sob seus cuidados e isso bastará para garantir o que virá depois... Eles aprenderão com o senhor a pensar como o senhor. Suas inclinações, seus gostos, suas ideias serão a eles transmitidos. Eles aprenderão com o senhor estas noções tão justas que o senhor possui da grandeza e da baixeza reais, da felicidade verdadeira e da miséria aparente. Dependerá só do senhor que eles tenham uma consciência em tudo semelhante à sua. Eles o verão agir. Eles me ouvirão, às vezes, falar.[1809]

Igualmente a Rousseau, Dorval teme que os filhos possam sofrer, *'se eu tivesse filhos, como vejo tantos por aí, infelizes e maus... Eu me conheço. Eu morreria de dor'*[1810]; Constance ainda solicita que o solitário Dorval, pense no **efeito da virtude**, pois, *'a imitação é natural em nós e que nada cativa mais fortemente que o exemplo da*

[1806] Id.
[1807] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 426.
[1808] DIDEROT, Dennis. *Cena* 3, Ato IV. In: **O Filho Natural**, p. 75.
[1809] Ibid., p. 75-76.
[1810] Ibid., p. 76.

virtude, nem mesmo o exemplo do vício... Ah! Dorval, quantos meios de tornar bons os homens!'[1811] A preocupação de Dorval (muito parecida com a relatada por Rousseau), estaria em como afastar as crianças dos vícios, do terror e dos **preconceitos** que os esperavam no limiar desta sociedade de **mundanos**. Ficava apavorado, com medo da loucura e da miséria do homem, pois, este é alternadamente "autor e vítima", por tudo isso, justifica que "temeria aumentar o número destes infelizes" num mundo como este, em que até já foram comparados a prisioneiros.

E, no alto grau do progresso da Ilustração, Diderot aproveita para fornecer lições de que ainda há bárbaros, por certo; contudo, "o século se iluminou" e "a razão se depurou", reflete o autor. Os **preconceitos** dominam os escritos da nação, assim pensa Diderot de forma bastante otimista, são os *homens de letras* que libertarão "seus filhos desta cadeia terrível que, em sua melancolia, o senhor vê envolver suas inocentes mãozinhas."[1812]

Mas, esse ainda não era o último golpe que Rousseau recebera; o próprio Dorval se espanta ao perceber que Constance, "mulher adorada e cruel", está fazendo uma outra revelação bombástica, pois, acaba de arrancar o mistério de seu nascimento:

> **Dorval** – Saiba que mal conheci minha mãe. Uma jovem desafortunada, terna demais, sensível demais, **deu-me a vida e morreu** logo depois. Sua família, irritada e poderosa, obrigou meu pai a ir para as Antilhas. (...) Privado dessa esperança, ele se fixou nas **ilhas**; mas não esqueceu a criança que tinha tido com a mulher que amou.[1813]

Tantas coincidências entre Dorval e Rousseau: solitários, o receio quanto aos filhos e a morte da mãe logo que nascera. Como não pensar em todas essas evidências de um escritor que tinha conhecimento desses acontecimentos? Impossível, ainda mais para uma mente criativa como a de Jean-Jacques, que sentia a perseguição até mesmo onde poderia não existir.

Contudo, se em toda a peça, seguida dos cinco atos ficam as suspeitas na *Conversa entre Dorval e Eu*, precisamente, no final, *Terceira Conversa*, Diderot, pela personagem "Eu", confirma todas as possíveis **semelhanças** e coincidências entre Dorval e seu amigo Rousseau, não só as características pessoais, mas, os posicionamentos quanto aos assuntos abordados:

[1811] Id.
[1812] Ibid., p. 77.
[1813] Ibid., p. 78.

> **Eu** – Confesso que só o entendo parcialmente e que não o entenderia de modo algum se não tivesse visto o folheto que apareceu há alguns anos. O autor, descontente com o balé final de ***Le Devin du village***, propunha um outro, e, salvo engano, as ideias dele têm afinidade com as suas.
> **Dorval** – É possível.[1814]

Diderot está se referindo à cena VIII da opereta de Jean-Jacques Rousseau, cena do qual participam provincianos: "**camponeses** e **camponesas**"; e, além de constatar a afinidade entre Dorval e Rousseau, solicita um exemplo ao seu personagem, este, cita uma dança, dizendo que, mesmo sendo um exemplo banal, *'mas permite que aplique suas ideias facilmente'*, pois, é *'como se fosse* ***mais próximo da natureza*** *e mais pitoresco'*[1815]; para completar, Dorval cita exatamente uma opereta nos mesmos moldes do *Adivinho da Aldeia*, de Jean-Jacques Rousseau:

> **Tema** – Um camponesinho e uma jovem camponesa voltam dos campos ao cair do dia. Encontram-se num bosquezinho próximo a seu povoado e propõem-se a ensaiar uma dança que devem executar juntos no domingo seguinte, debaixo do grande olmo.[1816]

Ora, toda a "teoria da imaginação" de Rousseau que será percebida e justificada, "finalmente na *Nova Heloísa*", parece ter sido bem compreendida por Diderot, pois este foi seguindo os passos do genebrino por meio do seu *Filho Natural* até chegar mais próximo do seu elemento, da **natureza**; ainda mais, quando se pensa a sugestão de Bento Prado, de que a "prática do romancista poderia ser expressa pela seguinte máxima: os romancistas até hoje se limitaram a propor modelos de moralidade, agora é preciso mudar a vida – sob a condição, todavia, de mudá-la no que ela é."[1817] É o "prestígio do imaginário", ou seja, o modelo parece ser a ficção, que no caso de Dorval, de Rousseau, esse prestígio é "investido na vida camponesa", pois, "permite ao leitor solitário imaginar sua própria vida e aceder assim à adequação máxima entre desejo e poder: bondade e virtude tornam-se para ele uma atmosfera tão imediata quanto o ar que respira, sem esforço, trabalho ou reflexão."[1818]

♣ ♣ ♣

[1814] DIDEROT, Dennis. ***Dorval e Eu***. **Terceira *Conversa***. In: **O Filho Natural**, p. 175-176.
[1815] Ibid., p. 176.
[1816] Id.
[1817] PRADO JUNIOR, Bento. **Os limites do moralismo ou o engajamento do sonho**. **Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 233.
[1818] Id.

Com todas essas evidências, Rousseau ainda chega a afirmar que gostava ternamente de Diderot, *'estimava-o sinceramente'*, e o que mais o entristecia é que *'contava com toda confiança na reciprocidade desses sentimentos da parte dele'*; mas, o genebrino estava cansado, principalmente por sentir uma 'infatigável obstinação' por parte de Diderot em contrariá-lo eternamente: "sobre meus gostos, minhas tendências, minha maneira de viver, sobre tudo que não interessava senão a mim."[1819] Foi então, que Jean-Jacques resolveu escrever a Diderot para se queixar, 'mas com uma doçura e um enternecimento que me fizeram inundar o papel de lágrimas", eis a resposta de Diderot, transcrita por Rousseau nas *Confissões*:

> **D.** Estou certo de que minha obra lhe agradou, que o comoveu. Você não é da minha opinião sobre os **eremitas**. Diga sobre isso tanto bem quanto lhe agradar. Você é o **único** no mundo sobre o qual pensarei bem: ainda haveria muito que dizer a respeito, se eu pudesse falar sem aborrecê-lo.[1820]

Em meio a uma troca de muitos bilhetes e cartas, Rousseau aproveita uma delas para chamar a atenção de Diderot, novamente, no que se refere às diferenças entre os habitantes das cidades e os provincianos:

> **R.** Vocês, filósofos, são divertidos quando encaram os habitantes das cidades como aos únicos aos quais o dever os liga. Mas é no campo que se aprende a amar e a servir à humanidade; nas cidades só se aprende a desprezá-la."[1821]

Contudo, o genebrino resolve dar uma chance ao seu amigo Diderot, a pedido de madame d'Houdedot, grande entusiasta de Diderot; esta, explicara que Diderot estava infeliz, pois, além da tempestade que se agitara contra a *Enciclopédia*, estava sofrendo uma grande injúria, exatamente por causa dessa fatídica peça, pois, "apesar da pequena história que tinha criado para colocar à frente, acusavam-no de a ter tomado inteirinha de Galdoni."[1822]

É chegado o tempo de novas revoluções no destino de sua vida, aliás, a partir desse anúncio, se percebe que as revoluções são inúmeras, pois, a cada instante o solitário sinaliza uma "grande revolução"; mas, seguindo o filósofo, essa revolução é

[1819] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 413-414.
[1820] Dennis Diderot, citado por Jean-Jacques Rousseau. **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 414. Todos os bilhetes e cartas de Dennis Diderot transcritos por Jean-Jacques Rousseau para *As Confissões* são de fato reais.
[1821] Ibid., p. 417.
[1822] Id.

responsável pela "catástrofe que dividiu [sua] vida em duas partes tão diferentes e que, de uma causa bem ligeira, tirou efeitos terríveis."[1823] É a sua saída do Ermitage, acompanhada de muitas rusgas, conforme Guy Endore, "num emaranhado de bilhetes, cartas, entrevistas, exprobrações, discussões, beijos e juras de amizade eterna, uma verdadeira tempestade de explicações e acusações, que dezenas de estudiosos têm procurado em vão desemaranhar"[1824], principalmente entre Rousseau e Diderot, apesar do rompimento definitivo entre os filósofos, ainda não ter ocorrido. Assim, transcreve-se para cá apenas alguns trechos dessa correspondência, um diálogo entre "**R.** e **D.**":

> **D.** Nasci para amá-lo e para causar-lhe desgosto. Soube que madame d'Épinay vai a Genebra e ouvi dizer que você não a acompanhará. (...) é preciso que parta com ela; é preciso que parta com ela; aborrecido, é preciso que parta e ainda mais depressa. (...) De resto, meu amigo, é para saldar minha dívida para com você e comigo mesmo que lhe escrevo este bilhete. **Se lhe desagrada, jogue-o ao fogo**, e faça como se nunca ele lhe tivesse sido escrito. Saúdo-o, afirmo-lhe minha amizade e abraço-o.
>
> **R.** Meu caro amigo, não pode saber a força das obrigações que posso ter para com madame d'Épinay, nem a que ponto elas me ligam, nem se ela realmente precisou de mim para sua viagem, nem se ela deseja que eu a acompanhe, nem se me é possível fazê-lo, nem as razões que eu possa ter para abster-me de ir. Não me recuso a discutir com você todos esses pontos; mas, enquanto espero concorde que me prescrever tão afirmativamente o que devo fazer sem estar em estado de julgar, é, meu caro filósofo, dar opinião como verdadeiro estouvado. O que vejo de pior em tudo isso é que seu conselho não parte de você mesmo. Depois estou com pouca disposição para deixar-me levar por qualquer gênero de pessoas, descubro nessas manobras certas astúcias que não se casam com sua franqueza e que você faria bem, por mim e por você, de se abster daqui por diante.
>
> **D.** Você receia que interpretem mal minha conduta; mas desafio um coração como o seu a ousar pensar mal do meu. Talvez outras pessoas falassem mal de mim, se eu me parecesse mais com elas. Que Deus me preserve de obter-lhes a aprovação! que os maus me espionem e interpretem mal as minhas ações: Rousseau não foi feito para ter medo deles, nem Diderot para dar-lhes ouvidos.
>
> **R.** Se o seu bilhete me desgostou, quer que eu o jogue ao fogo e que não trate mais do assunto. **Pensa que se esquece assim o que vem de sua parte?** Meu caro, menospreza minhas lágrimas com os desgostos que me dá, tanto como minha vida e minha saúde nos cuidados que me aconselha a tomar. Se você pudesse corrigir-se disso, sua amizade me seria mais doce e eu seria menos digno de lástima.[1825]

No final dessa tensa correspondência, ocorre a saída definitiva de Rousseau da propriedade de madame d'Épinay, não antes, porém, de Diderot ir visitá-lo, e, Jean-

[1823] Ibid., p. 431.
[1824] ENDORE, Guy. ***The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire***, op. cit., p. 199.
[1825] **Confissões**, Livro IX, op. cit., p. 432-433

Jacques contar, pessoalmente, toda a trama; e, tendo afinal, 'o prazer de recebê-lo, pois, mesmo com todas as discussões, nesse momento, para o genebrino, Dennis Diderot tinha uma forte representação: "era o meu antigo amigo; era quase o único que me restava; pode-se, pois, julgar o prazer que eu tinha em o ver nessas circunstâncias"[1826]; daí a necessidade da longa narrativa.

"Só, estrangeiro, isolado"[1827], assim Rousseau se descreve, recebendo duras acusações de perfídias e ingratidões, difundidas sem precauções; deduzindo do rumor público que seus crimes capitais se reduziam a quatro:

> **(1º)** minha retirada para o Campo; **(2º)** meu amor, por madame d'Houdedot; **(3º)** minha recusa a acompanhar a Genebra madame d'Épinay; **(4º)** saída do Ermitage. Se a isso acrescentaram outros motivos de indignação, tomaram medidas tão exatas, que nunca me foi perfeitamente possível saber quais eram.[1828]

Todo o Livro IX das *Confissões* é permeado de sua criação da *Nova Heloísa*, das intrigas que ganham uma grande proporção, mas, o fio condutor **é o percurso de sua ruptura com Diderot**, que será desencadeado finalmente no Livro X, além claro, do abalo que isso teve para o cidadão; inclusive, nas notas de pé de página, Rousseau não deixa de dar alfinetadas nessa situação ao se reportar ao momento em que percebia que o complô Grimm-Diderot-d'Holbach, já estava armado, lamentando não ter percebido nesses "mistérios da conspiração" que o cercavam, *'não ter sabido conhecer Diderot'*.

Mas, a amizade entre Diderot e Rousseau, que foi travada desde 1742, duraria até os anos de 1757 (mesmo ano da primeira edição do *Filho Natural*), quando aparece o tomo VII da *Enciclopédia*, com o artigo ***Genebra***, escrito por d'Alembert, provocando vivos protestos do partido devoto e o rompimento definitivo entre esses filósofos. Porém, antes desse artigo ser publicado, numa das últimas visitas de Diderot a Rousseau no Ermitage, o genebrino ressalta sobre a fala de seu amigo:

> Falara-me do artigo ***Genebra*** que d'Alembert tinha posto na *Enciclopédia*: dissera-me que esse artigo, combinado com os genebrinos de alta posição, tinha por alvo o estabelecimento da *comédia* em Genebra; por consequência as medidas tinham sido tomadas e não tardaria que ali fosse fundada. Como Diderot parecia achar aquilo tudo muito direito, como não duvidava do sucesso, e como já tinha tido com ele outras discussões para ainda discutir aquele ponto, nada lhe disse.[1829]

[1826] Ibid., p. 440-441.
[1827] Ibid., Livro X, p. 446.
[1828] Id.
[1829] Ibid., p. 449.

Ao noticiar-lhe a publicação do verbete, Rousseau percebe as mostras da "adesão" de Diderot à empreitada da *carta*, mas também, sente uma espécie de **estímulo**[1830], de certa forma **ardilosa**, para que Jean-Jacques se movimentasse à escrever sobre a temática do teatro. Nessas últimas visitas, onde Diderot já menciona o artigo *Genebra*, ressalta Rousseau, "mostrou-me os planos para *O Pai de Família*. Eis aí, disse-lhe eu, a melhor defesa ao *Filho Natural*. Guarde silêncio, trabalhe nesta peça com cuidado e depois a jogue de repente no nariz de seus inimigos como única resposta. Assim o fez e se deu bem."[1831] Também, foi a ocasião em que Rousseau esperava pelos comentários de Diderot acerca do que já havia escrito da *Nova Heloísa*; pois, já havia enviado esse escrito e esperava algumas contribuições, principalmente, a sua opinião.

[1830] Provavelmente, nesse ponto, Rousseau tinha razões concretas para desconfiar do **incentivo** de Diderot a se manifestar à temática do teatro, **primeiramente**, pelo fato do genebrino suspeitar que por trás desse artigo, escrito por d'Alembert, estava Voltaire, que, um pouco antes da publicação, se instalara pelos arredores de Genebra, devido a permissão do Conselho desta república; adquirindo uma belíssima propriedade *As Delícias*, durante esse período, tenta instalar, mesmo que de forma clandestina os espetáculos na república de Jean-Jacques; escreve suas peças, e, burlando as leis que impediam os espetáculos, Voltaire finge submeter-se aos usos e costumes dessa república, no entanto, seu empreendimento é de fato a introdução da comédia entre os costumes genebrinos além de sitiar a cidade com sua trupe de comediantes. Em segundo lugar, Rousseau tinha consciência que, mesmo **Voltaire** e **Diderot**, considerando o teatro não apenas uma diversão, mas um poderoso instrumento de instrução, porém, nisto constituía a **discordância**, pois os meios que deveriam ser postos em prática para potencializar esse poderoso instrumento divergiam. Conforme Franklin de Matos, "Voltaire fazia questão de fugir de certo tom familiar burguês que estava cada vez mais em moda na **cena** do século XVIII. Ele fazia isso porque achava que o teatro devia ser teatral. Que **o** teatro devia ser uma transfiguração, nos transportar para um outro mundo. Embora transportar-nos para um outro mundo significava transportar-nos para um lugar onde iríamos discutir questões relativas ao nosso próprio mundo". Diderot considerava que o teatro tinha um claro objetivo moral. No entanto, e aí que começa a **discordância** entre Voltaire e Diderot, este contesta com veemência que o teatro francês dominado pela comédia e pela a tragédia clássica, ainda seria capaz de ensinar os homens, de aperfeiçoá-los moralmente. Porque segundo ele, o teatro está repleto de regras arbitrárias que deram certo no passado, mas nem por isso devem submeter o dramaturgo como queriam os **clássicos**. Esse teatro, segundo Diderot, se tornou uma espécie de prisão. Assim, ao fazer um diagnóstico da **cena francesa**, Diderot discorda de Voltaire, pois, o que o autor deseja não é apenas a reabilitação dos costumes através do teatro, mas, a própria **reabilitação da cena** desejava não apenas a valorização da palavra, mas aquilo que é próprio do teatro, a importância dos cenários, do figurino, do gesto e da pantomima; "além de sugerir que o teatro deveria se escrever em prosa e não em verso (como sugerira Voltaire), ou seja, a prosificação do texto dramático." Dessa forma, "é evidente que o grande adversário da **reformulação da cena** de Diderot, o grande mestre da Ilustração, não era outro que não o 'patriarca das luzes' Voltaire", ou seja, o teatro clássico francês. É contra o gosto voltaireano que Diderot prefere os antigos e Shakespeare, a Racine; e afirma "que nós devemos repensar o sistema dos gêneros clássicos e inventar um gênero intermediário que coloque entre a Tragédia e a Comédia clássica e que seja capaz de imitar as ações mais comuns da vida. Esse gênero ficou conhecido nas escolas de teatro como: ***drama burguês***. Seria o gênero mais adequado para exprimir a natureza humana, tal como ele é, e não como fizeram as convenções. Propondo contra Voltaire, que o teatro tome um "banho" de realismo; que o teatro se aproxime da realidade cotidiana. "Mas, certamente, por senso estratégico, **Voltaire e Diderot** nunca resolveram publicamente as suas discordâncias em relação a esse poderoso instrumento do século XVIII. Destarte, nas próprias fileiras do enciclopedismo, surgiu a voz discordante que ficaria responsável por essa tarefa, era **Jean-Jacques Rousseau**, com sua *Carta a d'Alembert*, não com o objetivo de pôr em dúvida este ou aquele ponto do teatro iluminista, mas, tendo por finalidade, contestar a própria pretensão que se dá ao teatro uma missão civilizadora. (MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**, op. cit., curso livre de Humanidades.).

[1831] Ibid., Livro IX, p. 418.

Esse período é o intervalo próximo ao surgimento da *Carta a d'Alembert*, ou seja, no momento da pausa de composição de seu romance:

> Havia quase seis meses que eu lhe tinha mandado as duas primeiras partes de *Júlia*, para que me desse seu parecer. Não as tinha lido ainda. Lemos um caderno inteiro juntos. [**Diderot**] achou aquilo tudo muito *'folhetinesco'*, foi a sua expressão; isto é, cheio de palavras e redundâncias. Eu mesmo tinha achado isso: mas era o *devaneio da febre*; nunca pude corrigi-lo. As últimas partes não são assim. Principalmente a quarta e a sexta, que são obras-primas de estilo (dicção).[1832]

Retomando a questão do artigo ***Genebra***, na verdade, Rousseau ficou completamente indignado só por tomar conhecimento dessa futura publicação; sentia toda uma situação de sedução em sua própria pátria, não via a hora de aparecer o volume da *Enciclopédia* que continha o referido artigo, prevendo, dessa maneira, alguma forma de responder a esse golpe infeliz. Assim que surgiu, mesmo o artigo tendo sido elaborado com "grande habilidade e arte", e, há pouco tempo mudara para Mont-Louis (Montmorency), isso não saiu da cabeça de Rousseau e, no maior segredo, se pôs *'à obra com um zelo que tudo venceu'*.

> Foi nesse lugar, gelado, então, sem abrigo contra o vento e a neve e sem outro fogo senão o de meu coração, compus no espaço de três semanas, minha ***Carta a d'Alembert a respeito dos espetáculos***. Foi essa ocupação, pois, ***Júlia* só estava feita pela metade**, o primeiro de meus escritos em que encontrei verdadeiro prazer no trabalho. Até então a indignação da virtude me havia obrigado ao papel de ***Apolo***; a ternura e a doçura da alma substituíram-no desta vez.[1833]

Além da publicação da *Carta Sobre os Espetáculos*, que culminaria não só no rompimento com Diderot, mas com os demais filósofos, a decisão específica de cortar laços com Dennis Diderot ocorreu por um endereçamento a esse filósofo, cujo meio, foi, mais uma vez, por uma *obra literária*, como imaginara a resposta de Voltaire pelo *Cândido*; esse meio indireto, quer dizer, nesse caso nem tanto, pois ficara bastante óbvio, as intenções que Rousseau destinara para Diderot. Destarte, ele confessara, anos depois, no Livro X das *Confissões*:

> Resolvi romper para sempre com Diderot; só hesitei quanto ao modo; pois percebera que as rupturas secretas sempre redundavam em meu prejuízo, pois deixavam a máscara de amizade nas mãos de meus mais cruéis inimigos.[1834]

[1832] Id.
[1833] Ibid., Livro X, p. 449.
[1834] Ibid., p. 451.

A maneira pela qual Rousseau se refere a esse rompimento, está na própria *Carta a d'Alembert*, segundo o autor, foi inspirado no ilustre filósofo Montesquieu[1835], resolvendo a partir desse episódio *'seguir o mesmo exemplo com Diderot'*; essa atitude foi reservada em forma de nota para a *carta* "numa passagem do *Eclesiástico* que declarava esse rompimento e o seu motivo, com bastante clareza para quem estivesse a par de tudo e que nada significava para o resto do mundo", assim considerava Jean-Jacques:

> *Embora já tenha empunhado a espada contra o amigo, não se desespere, porque ainda há remédio. Ainda que já tenha aberto a boca contra o amigo, não se apavore, porque pode haver reconciliação. Mas o ultraje, a arrogância, a violação de segredo e a traição são coisas que fazem o amigo fugir*. (Eclesiástico, 22, 21-22).[1836]

Claro que, salvo as devidas considerações, "procurando, ademais, não designar no livro o amigo de quem me afastava, pois se deve prestar honras à amizade, mesmo extinta."[1837] E, mesmo após o rompimento derradeiro, Jean-Jacques afirma, nas *Confissões*, que sempre conservou por Diderot afeição e estima, principalmente, "respeito pela nossa antiga amizade que eu sabia ter sido da sua parte, por muito tempo, tão sincera quanto a minha."[1838]

Assim, no prefácio da *Carta a d'Alembert*, apresentado em março de 1758, a nota extraída do *Eclesiástico*, torna pública sua ruptura. E, ao se referir à própria *Carta*, lamenta: "vivendo **só** não o pude mostrar a ninguém. Eu tinha um **Aristarco** severo e judicioso, não mais o tenho, não quero ter outro; mas sinto contínuas saudades

---

[1835] O filósofo **Montesquieu** havia rompido com o padre Tournemine e resolveu declarar o acontecimento a todo mundo: *'não deem ouvido ao padre Tournemine, nem me deem ouvidos quando eu estiver falando dele; pois deixamos de ser amigos'*; segundo Rousseau, "esse modo de agir foi muito aplaudido e todos elogiaram tanta franqueza e generosidade." (**Confissões**, Livro X, p. 451.). E, como tudo no mundo dependesse da sorte, esse mesmo gesto de Montesquieu, para o genebrino, não obteve o mesmo efeito, pois, de um *'ato de coragem, virou um crime na adversidade'*, conta Jean-Jacques: "trouxe-me censuras e acusações." (Ibid., p. 452.). Contudo, momentos depois, o filósofo parece esquecer-se completamente disso, ao dizer, "que o que um homem escreve a outro, não escreve para o público." (Ibid., p. 491.).

[1836] **Bíblia Sagrada**. **Eclesiástico** 22. 21-22. In: Antigo Testamento. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editores: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990. p. 919. Na verdade a nota correta seria: Eclesiástico 22. 21-22; e não, 22. 26-27 como coloca Rousseau, pois, estes últimos números valem apenas enquanto ilustração, os primeiros é que correspondem *ipse liter* à citação que o filósofo faz em latim: "*Ad amicum etsi produxeris gladium, non desperes; est enim regressus ad amicum. Si apereris os tristes, non timeas, est enim concordatio, excepto convitio, et improperio, et superbio, et mysterii revelatione, et plaga dolosa. In his omnibus effugier amicus.* Ecclesiastic., XXII, 26, 27." (**Carta a d'Alembert**, op. cit., p. 137.).

[1837] **Confissões**, Livro X, op. cit, p. 451.

[1838] Ibid., p. 486.

dele, e ele me falta muito mais ao coração do que aos meus escritos"[1839]; porém, mais do que censuras a Diderot por suas indiscrições, fica evidente que sua alusão ao antigo amigo ainda está carregada de ranço pela enunciação da assertiva que se sentira visado.

Cassirer assinala que Diderot "considerou o ímpeto indomável de Rousseau para a solidão como um capricho estranho", pois, este filósofo precisava do contrário de Rousseau, conforme Cassirer, Diderot necessitava "das relações sociais não somente como o meio necessário de sua atuação, mas também como o fluido espiritual sem o qual não conseguia pensar." Ademais, "querer a solidão não lhe parecia outra coisa que uma aberração moral e espitirual."[1840] O historiador destaca também que, após este rompimento, "a sensação do insólito no caráter de Rousseau intensificou-se para Diderot até quase o limite do intolerável"[1841], e, na noite de seu último encontro com Rousseau, escreveu uma carta a Grimm, deixando transparecer a impressão que o genebrino ocasionou nos lideres do Iluminismo francês:

> Este homem me deixa intranquilo; em sua presença sinto-me como se uma alma amaldiçoada estivesse do meu lado (...) Não quero voltar a velo nunca mais; ele seria capaz de me fazer acreditar no inferno e no diabo.[1842]

Tzvetan Todorov também destaca esse fato, e, ressalta que desde quando "Diderot emprestara, a uma das personagens [Dorval], do *Filho Natural*, esta réplica: ***'Só o homem mau é solitário'***. Rousseau decide que ela lhe é dirigida, e se sente profundamente ferido."[1843] Tanto que, mesmo de forma rápida, mas, "em muitas ocasiões, ele desenvolve uma contra-argumentação: *'para ser mau, seria preciso dispor de vítimas, portanto, viver em sociedade, não na solidão. Se estou só, ao contrário, eu desejaria, não poderia prejudicar os outros; o solitário é, pela força das coisas, bom'*."[1844] Também, no *Emílio*, o autor faz alusão a sua querela com Diderot:

[1839] **Carta a d'Alembert**, prefácio, op. cit., p. 31. **Aristarco**, como Rousseau se refere a **Diderot**, é um letrado alexandrino, do século II a. C., foi considerado um crítico de grande severidade, porém, bastante conhecido por sua justiça e coerência. Editou e comentou os poemas homéricos. (ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. Introdução, notas e comentários. In: **J.-J. Rousseau: Obras I**. (*Coleção Biblioteca dos Séculos*). Tradução: Lourival Gomes Machado. Rio de janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1958. p. 438.).

[1840] CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***, op. cit., p. 112-113.

[1841] Ibid., p. 113.

[1842] Carta de Diderot de dezembro de 1757 a Grimm. In: Oeuvres [assézat], XIX, p. 446. "[A carta na edição Assézat é datada de 'outubro ou novembro, 1757'.]"; citado por CASSIRER, Ernst. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***, p. 113.

[1843] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**, op. cit., p. 95.

[1844] Id.

> O preceito de nunca causar mal a outrem implica no de se apegar o menos possível à sociedade humana; pois, no estado social, o bem de um faz necessariamente o mal de outro. Esta relação está na essência da coisa e ninguém a pode modificar. Que se verifique como este princípio, qual o melhor: o homem social ou o solitário. Um autor ilustre afirma que só o mau é só; eu digo que somente o bom é só. Se esta proposição é menos sentenciosa, é em compensação mais verdadeira e razoável do que a precedente. Se o mau fosse só, que mal poderia fazer? É na sociedade que ele arquiteta seus planos para prejudicar os outros. Se quiserem aplicar este argumento ao homem de bem, eu responderei com o artigo a que se refere esta nota.[1845]

Além dos *Diálogos*, em que sente que seu "argumento é um pouco mecânico"[1846], como ressalta Todorov, e, volta à carga: "não é apenas pela impossibilidade na qual se encontram de prejudicar que os solitários são bons; sequiosos de contatos, eles são, ademais, *'naturalmente humanos, hospitaleiros, carinhosos'*."[1847] Todorov, então destaca que "a solidão é, portanto, boa ao mesmo tempo porque ela não é uma solidão – é lá, longe das multidões e dos contatos fáceis, que vive *'o home social'* – e porque ela é uma: *'Quem quer que se baste a si mesmo não quer prejudicar seja quem for*.'[1848] E ainda, no próprio prefácio da *Carta a d'Alembert*, onde decreta o rompimento:

> A **solidão** serena a alma e tranquiliza as paixões que a desordem do mundo gerou. **Longe** dos vícios que nos irritam, falamos sobre eles com menos indignação; **longe dos males que nos tocam** o coração se perturba menos com eles. Desde que não vejo mais os homens, quase deixei de odiar os **maus**. De resto, o **mal** que me fizeram a mim tira-me o direito de falar **mal** deles. De agora em diante, é preciso que eu lhes perdoe para não me parecer com eles. Sem dar por isso, eu teria substituído o amor da justiça pelo amor da vingança; mais vale esquecer-me de tudo. Espero que não achem em mim essa aspereza que me censuravam, mas me fazia ser lido; **consinto ser menos lido desde que viva em paz**. [1849]

Dessa forma, Todorov destaca que "cada um desses argumentos" elaborados pelo autor, "poderia, tomado em si mesmo, angariar a adesão; sua concomitância em Rousseau torna a ambos suspeitos, e revela como a defesa do ideal solitário o preocupava."[1850] Tanto que esse ato de conceder até *ser menos lido*, parece já fazer parte

---

[1845] **Emílio**, Livro II, op. cit., p. 94-95.
[1846] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**, op. cit., p. 95.
[1847] **Diálogos**, Segundo diálogo, op. cit., p. 789.
[1848] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**, op. cit., p. 95.
[1849] **Carta a d'Alembert**, prefácio, op. cit., p. 31.
[1850] TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**, op. cit., p. 95. Todorov destaca que "a repetição da mensagem, longe de autenticá-la, torna-a suspeita", pois, "cada nova ocorrência da frase se revela que a precedente não dizia inteiramente a verdade. Sem falar que essas afirmações aparecem em cartas e livros destinados a serem lidos; no entanto, os leitores são, também eles, 'os outros'! Rousseau lhes *diz* sem parar que ele não quer lhes falar; de repente, eles têm o direito de

da diferença antropológica que Rousseau sinalizava no prefácio dialogado da *Nova Heloísa*, que foi "reconhecida no plano da matéria do romance", pois, já indicava pela definição, o seu destino. O leitor do solitário, ou, mais precisamente, do romance, é uma "espécie de público marginal e ignorado"; segundo Bento Prado, "é ele que o justifica", pois, Jean-Jacques "se dirige a um público que não está imediatamente disponível, leitor futuro ou em vias de desaparecimento."[1851]

O diálogo do prefácio já denuncia "a ilusão intelectualista", pois, seu interlocutor "N." funciona como já se disse como os Filósofos, "como Diderot", que ignora, como observa Bento Prado, "que o escritor só pode dirigir-se a quem quer e deseja compreendê-lo, a alguém que já antecipa em silêncio e solicita o discurso que se lhe endereça."[1852] Nisso consiste a profunda originalidade de Rousseau, perante seus contemporâneos, pois, o ponto de partida é evidente, qual seja: a tese antiintelectualista, onde a "virtude não pode ser ensinada, e o entendimento é cego e impotente na ordem dos valores."[1853]

Mas, certamente, não foi somente esse "episódio" do *Filho Natural* que levou Jean-Jacques a teorizar e re-interpretar a propagação das luzes, também, a "limitação da eficácia do puro entendimento". Nesse sentido, "a tese do antiintelectualista assume um alcance muito mais radical", afirma Bento Prado, pois o "leitor não é mais o sujeito racional limitado apenas pela inércia do **preconceito**"; com isso, Jean-Jacques não só "opõe ao otimismo político e epistemológico da filosofia das luzes uma concepção bem mais complexa do preconceito", como explicita o grau exacerbado do **preconceito** dos Filósofos das Belas-Letras, conforme Bento Prado:

> Não é apenas o não-saber que faz a escravidão do homem, mas sua vontade mais profunda. O **preconceito** é inextirpável, não porque emana das astúcias refinadas do amor-próprio. É o lugar que o homem ocupa na rede da intersubjetividade que dá forma e direção a seu desejo e que decide, assim, de sua permeabilidade às luzes da Razão e da Moral.[1854]

É assim que Rousseau consegue fragmentar a ideia do "público universal", e traça "o perfil do único leitor possível", pois, em função da sua própria posição marginal e excêntrica, ficou protegido do crescente "circuito da opinião"; com efeito, os

---

permanecer céticos quando ele apresenta-lhes esta descrição de si mesmo", como o momento que ele sintetiza nos *Diálogos*: *'Assim que ele está só ele é feliz'*." (Ibid., p. 96.).

[1851] PRADO JR. Bento. **Para quem escrevemos. Imaginar o real**. In: **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, op. cit., p. 225.

[1852] Id.

[1853] Id.

[1854] Ibid., p. 226.

solitários – aqui, sempre conforme Bento Prado – protegidos desse "jogo de espelhos" (o mundo), acabam mantendo uma relação bem diferente com o desejo e com a linguagem.

Na possível "conversa" romanceada aqui, entre Rousseau e Diderot, o romance retorna à teoria esboçada no "diálogo prefaciado", pois, o romance passa a ser pensado "como uma força capaz de mudar o mundo (ou a **vida**)", igualmente ao momento que Rousseau muda o curso do romance, em que pensava finalizá-lo com a **morte** de Saint-Preux e Júlia no paradoxal, e por isso mesmo romântico, acidente de **barco**, porém, decide que prossigam com a imaginação da **vida**; pois, o romance não é mais pensado "como um espelho que duplica a realidade". Aí está o privilégio do **solitário**, que, além de leitor futuro, leitor possível, é, portanto, na sua **receptividade**, que consiste essa possibilidade, ou seja, "no fato de que pode abrir um espaço de acolhimento para o trabalho da linguagem e da imaginação."[1855] Dessa forma, bem ao contrário do mundano, o **solitário** tem a possibilidade de deslizar "com a maior liberdade sobre a superfície do texto", pois, "ignora toda presença mediadora e sua própria distância de leitor", igualmente ao "**sonhador**", Rousseau, em que se deixa "balançar em sua barca na superfície do lago e tem, assim, acesso ao puro sentimento (irrefletido) da existência"[1856]; também, igualmente Saint-Preux que, ao perceber o barco deslizar, no mais profundo silêncio, se pôs a **sonhar** sentindo "as vivas emoções", embora conhecesse "o verdadeiro perigo" sabia que sua **imaginação** sempre iria levá-lo ao lugar mais distante onde seus sentimentos poderiam percorrer de forma livre. "Esse lugar **solitário** formava um reduto selvagem e deserto, mas cheio dessas espécies de **belezas** que somente agradam algumas pessoas sensíveis e parecem horríveis às outras"[1857], é o lugar do *romance*, saído de uma fidelidade apaixonada de *antigos romances*, mas, inseparável do desejo de repetição, tornando-se material de *um novo romance*.

[1855] Ibid., p. 227.
[1856] Id.
[1857] **Júlia**, Quarta Parte, carta XVII, op. cit., p. 447.

CONCLUSÃO

Vocês tentarão inutilmente me retratar, mas retratarão sempre a vocês mesmos.
(*Jean-Jacques Rousseau*)

O sonho nostálgico de Rousseau: Memória, Poesia e Verdade

> *Quinta-feira, 24 de outubro de 1776: depois do jantar, segui os bulevares até a Rua do Chemin-Vert, através da qual alcancei as alturas de Ménil-Montant e, de lá, tomando os atalhos através das videiras e dos prados, atravessei até Charonne a alegre paisagem que separa essas duas vilas; em seguida, fiz um **desvio** para voltar pelos mesmos prados, tomando **um outro caminho**. (...) Encontrava-me por volta das seis horas na descida de Ménil-Montant, quase em frente ao 'Galant Jardinier', quando, abrindo-se bruscamente uma passagem entre as pessoas que andavam à minha frente, de repente, bruscamente afastado, vi lançar-se sobre mim um grande cão dinamarquês que, atirando-se a toda velocidade diante de uma carruagem, não teve nem mesmo o tempo de reter sua corrida ou se desviar quando me percebeu. Julguei que o único meio que tinha de evitar ser atirado ao chão era o **de dar um grande salto**, tão exato, que o cão passasse por baixo de mim, **enquanto eu estivesse no ar**. Esta **ideia**, mais súbita do que um relâmpago e que não tive tempo nem de meditar nem de executar, **foi a última** antes de meu acidente. Não senti nem o golpe nem a queda, nem nada do que se seguiu até o momento em que voltei a mim.*[1858]

Jean-Jacques Rousseau descreve esse acidente de uma forma muito minuciosa, e, parecida com o anedótico acontecimento do filósofo Tales, que Platão traz para o *Teeteto*[1859], apresentando e discutindo a identidade discursiva do filósofo diante da que possui, o homem comum da cidade. A digressão sobre o filósofo elaborada por Sócrates, questiona quem é esse homem, como se expressa, e, principalmente, como se difere alguém que se lança à meditação, às questões filosóficas em plena cidade, e destaca:

> Ora, considera o caso de Tales, Teodoro. Enquanto estudava os astros e olhava para cima, caiu num poço. E, uma divertida e espirituosa serva trácia zombou dele – dizem – porque mostrava-se tão ansioso por conhecer as coisas do céu que não conseguia ver o que se encontrava ali diante de si, sob seus próprios pés. **A mesma zombaria é aplicável a todos os que passam suas existências devotando-se à filosofia**. (174 a-b).[1860]

[1858] **Devaneios**, Segunda caminhada (Inverno de 1776-1777), op. cit. p. 32.

[1859] O *diálogo* platônico do ***Teeteto*** ("sobre o conhecimento" e "sobre a ciência", segundo os comentadores, uma dupla tradução que deve sempre ser considerada), não trata somente da investigação sobre o conhecimento, mas também, se baseia na identificação, não de forma evidente, entre o conhecimento e a sabedoria. Teeteto é um jovem, discípulo do velho Teodoro, que é apresentado a Sócrates e iniciado no procedimento filosófico, pois, já no início, o *diálogo* deixa claro este processo de iniciação. Há, em meio há tantos assuntos importantes, uma **digressão sobre o filósofo**, especificamente, sobre as relações entre o sábio/filósofo e a comunidade dos indivíduos, em que o problema da sabedoria possível é relacionado ao problema da opinião comum e da vida civil, ou seja, há uma oposição da figura do filósofo em oposição à cidade. Onde é observado que a censura é radical e distancia a sabedoria de toda forma de habilidade. Por isso mesmo, a necessidade da digressão sobre o filósofo, que Sócrates acaba retomando vários temas desta tradição, tecendo novamente a sua trama, com a sua narrativa, dentre elas, o episódio de **Tales**, pois, a distância entre o filósofo e a cidade reflete a distância própria do conhecimento. (PLATÃO. **Teeteto (ou Do conhecimento)**. In: **Diálogos I: Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas)**. Tradução: Edson Bini. Bauru, SP.: EDIPRO, 2007.).

[1860] PLATÃO. **Teeteto (ou Do conhecimento)**, p. 93.

Se a história recontada por Sócrates no *Teeteto* é apontada de maneira fundamental para esse entendimento, ou seja, de que Tales ao contemplar e prestar atenção às estrelas, acabou caindo num poço, pois, não observou o caminho à sua frente, a do filósofo Rousseau é exemplar, na modernidade, que, por prestar mais atenção a sua herborização, meditando, sem observar detidamente o que vinha a seu encontro no caminho à sua frente, "o cão dinamarquês", acaba se acidentando, ao invés de ficar suspenso no ar como chega a intencionar, e permanecer atento à cidade. Sócrates ainda observa, se referindo a esta situação de Tales e de outros filósofos, o seguinte:

> Em todas essas situações percebes que o **filósofo** é alvo do escárnio geral, isso em parte porque ele parece assumir ares de desdenhoso, em parte porque ignora as coisas ordinárias e se conserva continuamente envolvido em dificuldades que são determinadas por sua perplexidade. (175 b).[1861]

Como a perplexidade do herborizar, que tocava o filósofo naquele instante, conforme se pode observar enfaticamente, pois, ao traçar o "estado habitual" de sua alma na cidade, algo que narra na *Segunda Caminhada*, Rousseau afirma que "há mais ***reminiscências*** do que criação", são lembranças tão presentes, afirma o filósofo, com tanta "riqueza de detalhes" possíveis para cada acontecimento, que se indaga: "como fazer um registro fiel?"[1862] E percebe, que na tentativa de **escrever** suas lembranças acabava voltando a elas, mas, tratava-se apenas da **reconstituição** de sua lembrança, em como num *clarão*, logo se "deixaria de conhecer, cessando completamente de senti-lo."[1863] Ocasião propícia para ratificar que seus *Devaneios* são a sequência de suas *Confissões*, e que, ao acontecer o "simbólico acidente" ou "acidente imprevisto" (evidentemente!), descrito acima, conforme o autor, "veio romper o fio de [suas] **ideias** e dar-lhes por algum tempo um outro curso"[1864]; sim, pois o filósofo estava meditando sobre a botânica, e, o "***outro caminho***" que Rousseau tomara ao se "*desviar*", antes de ser pego bruscamente pelo acontecimento, foi o caminho da herborização:

> Eu me divertia percorrendo-as com o prazer e o interesse que sempre me proporcionaram os cenários agradáveis, parando algumas vezes para fixar os olhos em plantas na vegetação. Percebi duas que via muito raramente nos arredores de Paris e que descobri muito abundantes naquele cantão. Uma é o *Picris*

[1861] Ibid. p. 95.
[1862] Ibid., p. 31.
[1863] Id.
[1864] Ibid., p. 32.

> *hieracioides*, da família das compostas, e a outra é *Buplevrum falcatum*, das umbelíferas. Essa descoberta me alegrou e me distraiu por bastante tempo e acabou na de uma planta ainda mais rara, sobretudo numa região elevada, a saber o *Cerastium aquaticum*, que, apesar do acidente que me aconteceu no mesmo dia, reencontrei no livro que tinha comigo e coloquei em meu herbário.[1865]

Rousseau continuou por inspecionar cada pequeno elemento desse percurso, "detalhadamente", identificava plantas que "*via ainda em flor*", e, mesmo sendo tudo bastante familiar, sentia bastante prazer por toda essa paisagem, mas algo não menos "tocante" e não menos "agradável", chamava a atenção do escritor de forma esplendorosa: "a imagem da solidão e da aproximação do inverno"[1866] na **cidade**; esse paradoxo ocasionava o abandono dos campos pelos camponeses e a retirada dos visitantes da cidade, assim, voltava a ficar vazia, e isso muito encantava o **filósofo**, que, em plena "criatividade romântica", exaltava a beleza de um paradoxo da natureza como pura representação de sua vida, pura metáfora de um herbário:

> Resultava de seu aspecto uma mistura de impressões doces e tristes, análogas demais a meu destino para que não as aplicasse a mim. Via a mim mesmo no declínio de uma vida inocente e desafortunada, a alma ainda repleta de sentimentos vivazes e o espírito ainda ornado de algumas flores, murchas pela tristeza e ressequidas pelos desgostos. Sozinho e abandonado, sentia chegar o frio das primeiras geadas, e minha **imaginação esgotada** não mais povoava minha solidão com seres variados por meu coração. Dizia a mim mesmo, suspirando: o que fiz neste mundo? Fui feito para viver, e morro sem ter vivido.

Era *o sonho nostálgico de Rousseau* que começara a se configurar numa *busca pelo tempo perdido*, mas também foi a oportunidade de últimas explicações de que não foi culpa sua em não ter realizado tudo que pretendia, invocando o Criador, como aquele que sabe de tudo isso, e, se não agiu em muitos momentos, "boas intenções" não faltaram, embora "frustradas', mas, de "sentimentos sadios tornados inócuos e de uma paciência à prova dos desprezos dos homens."[1867] Jean-Jacques escreve, sente e fala não mais como no *sonho esperançoso* do jovem Rousseau, em que sua "esperança se alimentava há alguns anos"[1868], mas, a partir do *sonho saudoso* da "idade madura", em que se "preparava para lembrá-las o suficiente a fim de descrevê-las com um prazer quase igual ao que tivera" a entregar-se a elas, porém, já "sequestrado da companhia dos homens", em seu longo e prolongado retiro. Tudo isso é

[1865] Ibid., p. 32.
[1866] Id.
[1867] Ibid., p. 33.
[1868] Id.

meditado pelo filósofo, minutos antes de ter sido "puxado pelo acontecimento", ou seja, "no auge do devaneio".[1869]

Rolland Barthes faz questão de utilizar esse longo devaneio narrado por Rousseau em seu curso sobre *O Neutro*, "ou melhor, *O desejo de Neutro*"[1870], pelos efeitos dos "Estados" que esse acidente ocasionara no filósofo como, o da "Existência mínima"[1871]. Algo que só é percebido e sentido algumas horas depois, ainda num estado entre a completa consciência[1872] e as profundezas oníricas.

Rousseau somente recuperou os sentidos à noite, e, foi pelo relato dos outros que tomara conhecimento dos fatos sobre o que realmente ocorrera: "o cão dinamarquês, não conseguindo frear seu impulso, precipitara-se sobre minhas duas pernas e, atingindo-me com sua massa e sua velocidade, me fizera cair de cabeça"[1873]; e, ao voltar a si mesmo, a sensação do filósofo é de começar sua vida a partir de um grau zero, em pleno "desejo do neutro", como dissera Roland Barthes. "O **estado** em que me encontrava naquele instante é **singular** demais para não fazer aqui sua descrição"[1874], destaca Rousseau, e, se Tales caiu no poço ao admirar as estrelas, Jean-Jacques, mesmo não tendo sido "as estrelas" o motivo de sua queda, mas, foram as estrelas que deram o estímulo externo e que provocaram uma percepção da existência mínima: "a noite avançava. Percebi o céu, algumas **estrelas** e um pouco de vegetação. Essa primeira sensação foi um momento delicioso. **Sentia a mim mesmo apenas através dela**."[1875] Esse ***pathos singular***, igualmente ao de Tales, acaba distinguindo o "filósofo" dos demais na compreensão do que os circunda e do que os interessa, diferenciando portanto, os modos de seus discursos e preocupações. Roland Barthes então observa, "o 'estado' (portanto algo como o *pathos*) é o contrário de: 'estar em estado de nervos': unicidade vaga, indecisa, do corpo: pode ser negativo (*dyskolía*, mal-estar), mas

[1869] Id., passim.
[1870] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 14-15. Rolland Barthes faz uma longa citação de boa parte desse acidente ocorrido com Rousseau para "tomar a liberdade de tratar de todo "**estado**", toda conduta, todo afeto, todo discurso (sem espírito ou sequer possibilidade de exaustividade) que diga respeito ao conflito, ou à sua remoção, sua esquiva, sua suspensão." E afirma que, quer dizer "com isso que", para ele, "o Neutro não remete a 'impressões' de grisalha, de 'neutralidade', de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. 'Burlar o paradigma' é uma atividade ardente candente." (Ibid. p. 16-19.).
[1871] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 157.
[1872] Rolland Barthes ressalta que não interpreta, nessa situação, "o termo "***consciência***" em sentido moral, mas no sentido "psicológico-clássico". Segundo o dicionário *Littré* 1: *'Sentimento de si mesmo ou modo da sensibilidade geral que nos permite julgar nossa existência.'* (Acepção muito setecentista, Rousseau.)." (Ibid., p. 198.).
[1873] **Devaneios**, Segunda caminhada, op. cit., p. 33.
[1874] Ibid., p. 34.
[1875] Id.

também positivo"[1876], como é o "aspecto feliz do estado"[1877] de Rousseau ao ver as estrelas e sentir-se a partir delas. Mas, isso também "remete a uma cenestesia, sentimento de auto-existência pelo corpo", diz Barthes, em que "seria possível definir o estado, o *pathos*, do modo como é visto aqui: a existência mínima mais forte: existência não simples (não se trata de um sentimento primitivo), mas despojada de atributos."[1878] Conforme Rousseau:

> Nascia para vida naquele instante e me parecia preencher com minha leve existência todos os objetos que percebia. Por inteiro no presente, não lembrava de nada; não tinha uma noção distinta de meu indivíduo, nem a mínima ideia do que acabara de acontecer; não sabia quem era ou onde estava; não sentia nem dor, nem medo, nem inquietude. Via meu sangue correr como teria visto correr um riacho, sem sequer pensar que aquele sangue me pertencia de alguma forma. Sentia em todo o meu ser uma calma maravilhosa à qual, cada vez que lembro, não encontro nada de comparável no conjunto dos prazeres conhecidos.[1879]

O filósofo demorou para se "reconhecer", e, entre o "calafrio glacial" e o "delírio da febre" de um homem que aparentemente não se interessava por mais nada, revela a preocupação em toda sua ***imaginação***, com pelo menos três coisas diferentes, mas, no fundo, são pensamentos que revelam uma única questão: **sua escrita**. Primeiramente, a comparação de seus últimos **escritos** com *As Confissões* de Santo Agostinho e os *Ensaios* de Montaigne. Jean-Jacques afirma, "não vou tão longe quanto Santo Agostinho, que teria se consolado da danação se tal fosse a vontade de Deus"[1880]; já, em relação a Montaigne, confessa; "faço a mesma empresa de Montaigne, mas com um objetivo em tudo oposto ao seu: escrevia seus *Ensaios* apenas para os outros,

---

[1876] BARTHES, Roland. **O Neutro**, op. cit., p. 157.
[1877] Id.
[1878] Id.
[1879] **Devaneios**, Segunda caminhada, op. cit., p. 34.
[1880] Ibid. p. 38. A filósofa America Ann Hartle, em seu trabalho original sobre ***As Confissões*** de Rousseau, revela que a estrutura dessa obra é a mesma das *Confissões* de seu predecessor Santo Agostinho. "Assim, as estruturas dessas obras poderiam se delinear da seguinte maneira: Em Santo Agostinho: Livro IV – VI e Livros VII – IX (passado), Livros X – XIII (presente); em Rousseau: 1ª. parte Livros I – VI (passado) e na 2ª. parte Livros VII – IX (passado), Livros X – XIII (presente). Ou então: Santo Agostinho: Livros I – VII, **Livro VIII – conversão** e Livros IX – XIII. Rousseau: Livros I –VII, **Livro VIII – conversão** e Livros IX – XII." Segundo a autora, a única diferença, é a ausência na obra de Rousseau, de um livro que corresponda ao Livro XIII de Santo Agostinho, constituindo-se num comentário da história da criação, no *Gênesis*. (HARTLE, Ann. ***El sujeto moderno en las Confesiones de Rousseau: uma respuesta a San Agustín***. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 49-50.). Sobre isso, Raquel Prado explica que "se o ser de Agostinho provém inteiramente de Deus e suas *Confissões* revelam, através da memória, o plano providencial que o conduz a louvar o Criador, em Rousseau é a **ficção autobiográfica** que revela, através da imaginação criadora, sua natureza interior – portadora de uma verdade moral que ainda se coloca como exemplo para os outros homens. (PRADO, Raquel de Almeida. **A jornada e a Clausura: figuras do Indivíduo no romance filosófico**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 79.).

enquanto **escrevo** meus *devaneios* apenas para mim."[1881] Sua segunda preocupação, ainda relacionada a comparação com Santo Agostinho, explica que sua "resignação vem de uma fonte menos desinteressada" que a do bispo, "é verdade, mas, não menos pura e mais digna, na minha opinião, do Ser perfeito que adoro"[1882], pois, novamente insiste em que Deus sabe de sua inocência, "eis o motivo de sua confiança" e de que sua "**memória**" estará preservada, pois, está pautada tanto em seu "coração" (*nos sentimentos*), como na sua "razão".

E a terceira preocupação, talvez a que tenha gerado as anteriores, pois, esta, é originada de fatos antigos e traumáticos, sobre "a impressão dos manuscritos que fossem encontrados em sua casa"[1883], a segurança e guarda dos seus escritos, e mais, a **memória** que teriam após a sua morte. Certamente, era uma preocupação com o futuro[1884], "o genebrino temia tanto o esquecimento, que escreve livros de memórias, todo um conjunto autobiográfico, não só para seus contemporâneos, mas para um público do futuro. Inseguro, talvez de qual fim seus escritos teriam; talvez, de esquecerem de lembrar de seus escritos, pois, além de se defender, quer se **revelar** e servir de modelo, de forma transparente aos olhos do leitor comum, que é o leitor transparente como um cristal, com uma linguagem nova. '*Ei-la toda inventada*'."[1885] Rousseau descobre a insuficiência da literatura tradicional e sente a necessidade de "inventar uma outra literatura", tão nova quanto é o seu projeto, destaca Maurice Blanchot, "de uma literatura em que ele é perito, e cujas exigências processuais seu pensamento sofre até a obsessão"[1886], percebendo, dessa forma, que deveria romper "com todas as regras do discurso clássico."[1887] Por isso, Rousseau enfatiza:

[1881] Ibid., Primeira caminhada, p. 29.
[1882] Ibid., p. Segunda caminhada, p. 38.
[1883] Ibid., p. 37.
[1884] Há evidentemente, uma preocupação de Rousseau com o **futuro** de seus escritos, isto aparece desde o *Primeiro Discurso*. É interessante observar, nessa preocupação do genebrino, que a primeira vez que Rousseau menciona a palavra **'sentimento'**, no *Preâmbulo* dessa obra, a mesma significa pensamento, ou opinião do que pretende no texto, ao questionar se será **reconhecido** pelo seu leitor contemporâneo. Assim, manifesta a sua preocupação e confirma: "Confesso-o que sim, mas será pela constituição do discurso e não pelo **sentimento** do orador." Contudo, isto o incita a escrever, mas também, a tomar o **partido da verdade**, desde sua primeira obra, relacionando-a ao **coração**, ou seja, ao **sentimento**. "A esse motivo, que me encoraja, junta-se um outro, que me incita – é que, depois de ter sustentado, de acordo com minhas luzes naturais, **o partido da verdade**, seja qual for o meu sucesso, há um prêmio que não poderá faltar-me e que encontrarei no fundo do coração." (**Primeiro Discurso**, prefácio, op. cit., p. 331.).
[1885] FAÇANHA. Luciano da Silva. **Esquecimento, solidão e memória no Iluminismo: antecipação de uma Nova Linguagem a partir da relação Autor – Leitor – Obra: "*O caso* Rousseau"**. In: **Rousseau e o Iluminismo**. Genildo Ferreira da Silva (Org.). Salvador: Arcádia, 2009. p. 125.
[1886] BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**, op. cit., p. 66.
[1887] IBid., p. 63.

> Para aquilo que tenho a dizer, seria preciso inventar uma linguagem tão nova quanto meu projeto: pois que tom, que estilo empregar para desembaraçar esse caos imenso de sentimentos tão diversos, tão contraditórios, frequentemente tão vis e por vezes tão sublimes com que incessantemente sou agirtado?[1888]

Dessa maneira, talvez, ***as memórias*** de Rousseau possam se justificar perfeitamente, ou seja, na forma de apresentar-se enquanto uma linguagem que sirva de modelo para ***Outrem***. Gérard Lebrun observa nos *Esboços das Confissões*, que Rousseau "*perguntava-se mais ou menos, que interesse teria a autobiografia, se consistisse apenas em descrever um caráter ou narrar acontecimentos?*"[1889] Logo em seguida, ressalta a resposta que Rousseau fornece:

> Ao escrever minhas *Confissões*, não pretendo contar minha história, mas sim, dar a cada um a ocasião de conhecer de agora em diante, ao mesmo tempo que a si mesmo, ***um*** **Outro** que entre os outros aceita tornar-se o **quadro** de referência que todos poderão consultar, se tentarem conhecer a outrem como a si mesmo; tal é o projeto.[1890]

Após essa afirmação, Rousseau surpreende, ao assegurar que "escreve menos a história dos acontecimentos de sua vida em si mesmos que a do estado de sua alma à medida que eles se deram."[1891] Parece que o autor está tentando mostrar a sua essência, a sua natureza. Segundo Lebrun "com isso, a autobiografia deixa de ser um 'romance engenhoso' ou um divertimento de diletante (é assim que Rousseau julga Montaigne) e adquire um sentido novo."[1892] Rousseau deseja se universalizar, pois não é mais para si mesmo que pede que o admirem ou lastimem, "nem mesmo é pela 'humana condição' que testemunha, mas pela universalidade na qual cada um pode reconhecer cada um e reconhecer-se nele."[1893] Como nesse momento, em que o filósofo clama:

> Ente Eterno. Reúne ao meu redor a turba inumerável dos meus semelhantes; que eles ouçam as minhas confissões, que gemam com as minhas indignidades, que

[1888] ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***OC* I**. ***Ébauches des Confessions***. In: ***Fragments autobiographiques et Documents biographiques***. Paris: Gallimard, 1964, p. 1.153. [Referência brasileira: **Esboços das Confissões (1764)**. In: **Textos autobiográficos e outros escritos**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2009. p. 102.].
[1889] LEBRUN, Gérard. **As palavras ou os preconceitos da infância**. In: **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 37.
[1890] **Esboços das Confissões (1764)**. In: **Textos autobiográficos e outros escritos**, op. cit., p. 94.
[1891] Id.
[1892] LEBRUN, Gérard. **As palavras ou os preconceitos da infância. In: A filosofia e sua história**, op. cit., p. 37.
[1893] Id.

> corem com as minhas misérias. E que por sua vez, cada um deles descubra seu coração aos pés do teu trono, com a mesma sinceridade; e após, que um só deles te diga, se ousar: 'Fui melhor que aquele homem'.[1894]

Mas, ainda assim, Gérard Lebrun assinala a possibilidade de se ler as *Memórias* de Rousseau, como um ***romance autobiográfico***.[1895]

♣ ♣ ♣

> Eis-me, portanto, **sozinho** na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um **acordo unânime**. (...) O que sou? Eis o que me resta buscar. Por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre minha condição. É algo por que necessito passar para chegar deles a mim. Nos quinze anos ou mais em que me encontro nesta estranha condição, ele me parece um **sonho**. Continuo acreditando que uma indigestão me atormenta e que estou tendo um **pesadelo** e que **acordei** aliviado de meu sofrimento ao encontrar-me entre meus amigos. **Sim, sem dúvida devo ter dado, sem perceber, um salto da vigília para o sono, ou antes, da vida para a morte**.[1896]

Rousseau faz alusão constante aos *philosophes*, nesse '*acordo unânime*', mas, de forma oculta: "buscaram nas sutilezas de seus ódios"; "apesar deles"; "só puderam privar-se de minha afeição", tornaram-se estranhos, "pois, assim o quiseram"[1897]; contudo, no momento desses melancólicos *Devaneios*, Rousseau revela que está "feliz em sua solidão" e "uma calma absoluta voltou a seu coração", no entanto, ressalta que ainda restavam as **memórias** e conjugadas a elas, o **esquecimento**. Nas *Confissões* destaca, 'o que vale é a lembrança', diz mais ou menos Rousseau ao falar sobre a questão da memória da sua própria memória. Ao se referir sobre a importância das ações cometidas na vida, dos seus erros e acertos. O filósofo ressalta que não é logo quando elas acontecem, mas, "quando muito tempo depois agente a recorda, porque a lembrança não se extingue."[1898] Nesse sentido, Starobinski observa que, desde o livro I das *Confissões*, em que o pensador começa a dizer: *"eu me mostrei tal como fui"*, Starobinski acrescenta, "tal como ele acredita ter sido, tal como quer ter sido".[1899] Conforme o teórico, Rousseau não se preocupava em retraçar o histórico de suas ideias, pois ocorria que ele se deixava invadir por uma ***lembrança afetiva***: sua

[1894] **Confissões**, Livro I, op. cit., p. 7.
[1895] LEBRUN, Gérard. **As palavras ou os preconceitos da infância. In: A filosofia e sua história**, op. cit., p. 38.
[1896] **Devaneios**, Primeira caminhada (Outono de 1776), op. cit., p. 23.
[1897] Id.
[1898] **Confissões**. Livro IV, op. cit., p. 124.
[1899] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 18.

existência não lhe parecia constituída como uma cadeia de pensamentos, mas como uma cadeia de sentimentos, como já se disse, um 'encadeamento de afeições secretas'[1900]; por isso mesmo, encontram-se várias justaposições nas *Confissões*, momentos tão contrários que parecem pertencer a personalidades diferentes. Impressiona-nos, sobretudo em certas circunstâncias o aparente esquecimento do episódio imediatamente anterior, cuja importância parecia capital e que de súbito parece não contar mais para nada. "Tudo se passa como se Jean-Jacques houvesse "bebido da água do 'esquecimento', recusando-se a pertencer a seu passado para entregar-se inteiro ao seu desejo presente."[1901]

Basta observar o momento que o filósofo se aproxima da finalização do Livro X das *Confissões*, e enfatiza, "volvamos ao tempo exato, tanto quanto a minha **memória permite**"[1902], pois, isto significa permanecer nas *evidências dos sentimentos*, guiado apenas, pelo recurso da **memória**, afinal, com o livro X, diz o autor: "aqui termina a coleção de cartas que me serviu como guia para estes dois livros. Prosseguirei de agora em diante seguindo os traços de minhas recordações."[1903] É com o que se poderá contar a partir desse momento, com as memórias dos sentimentos de Rousseau. Isto é um aviso, mas também, uma enorme justificativa, pois, tudo passa a ser mais "paradoxal" do que parecia ser, principalmente, quando o ***herói*** afirma que a impressão da lembrança desse período "ficou profundamente marcada", ratifica inclusive, não poder "esquecer os detalhes", para em seguida ressaltar, que "de suas consequências", apenas obtem "lembranças confusas". É desse modo que Rousseau pode caminhar e escrever o restante do livro, mas, "com bastante segurança"[1904], mesmo "apenas tateando", ou seja, na incerteza, é que o restante da escrita surgirá de forma segura. Escrita cambaleante e falha, verdadeira e ficcional, mas, acima de tudo, poética. Segura apenas na "confiança" de si mesma, pois, já há muito, escrita do *eu*, portanto, poética na essência.

Essa maneira do filósofo apresentar suas lembranças, não deixa de ser uma forma profundamente provocativa, pois, a memória serve para dizer o que de fato é **verdade**, mas também, na mesma proporção, dizer uma **ficção**, e, ao que tudo indica, tanto na sua vida quanto na sua escrita. Como nesses momentos:

[1900] Id.
[1901] Ibid., p. 178.
[1902] **Confissões**, Livro X, op. cit., p. 477.
[1903] Id. Esses dois livros das *Confissões*, que Rousseau se refere são: Volume 1 – que vai do livro I ao livro VI, e, o Volume 2 – do livro VII ao X, mais tarde irá até o livro XII.
[1904] Ibid., p. 494, passim.

> E pode-se imaginar com que lentidão, sobretudo para um homem inteiramente desprovido de **memória** verbal, que durante a vida inteira não pode guardar seis versos de cor. (...) Só vejo bem o que recordo, e não tenho espírito nas minhas lembranças. (...) Não só me é penoso reproduzir as ideias, como me é penoso recebê-las. Estudei os homens e me suponho muito bom observador. Entretanto, só sei ver o que vejo. De tudo que se diz, de tudo que se faz, de tudo que se passa na minha presença, nada sinto e nada penetro. O **traço** exterior é só o que me impressiona. Porém, depois **tudo** volta: **recordo** o lugar, o tempo, o tom, o olhar, o gesto, a circunstância. **Nada** me escapa. Então, sobre o que se fez ou se disse, descubro o que se pensou. E é raro que me engane.[1905]

E, no mesmo Livro, fala novamente da memória, porém, de uma outra forma:

> Escrevo absolutamente de **memória**, sem documentos, sem material que me ajude a recordar. Há na minha vida acontecimentos que me estão tão presentes como se acabassem de acontecer, mas há lacunas e vácuos que só posso preencher com o auxílio de **histórias** tão confusas quanto a lembrança que delas me ficou. Já cometi, pois erros, algumas vezes, e ainda os poderei cometer a respeito de ninharias, até ao tempo em que tenha informações mais seguras sobre minha pessoa. Mas no que verdadeiramente importa ao assunto, tenho a certeza de que sou **exato** e **fiel** como sempre procurarei ser. E é com o que podemos contar.[1906]

Roland Barthes observa nessas referências, tanto "do esquecimento" quanto "da lembrança", ou seja, "na memória", atitudes arrogantes, mesmo sendo atitudes contraditórias ou paradoxais, pois, um discurso pode se tornar arrogante pelo que lembra, mas também, pelo que esquece. Além do que, devolver memória a tudo é de uma "ambição louca, pois paradisíaca, de um tempo transparente e total, visão quase mística"[1907], porém, Barthes aponta uma outra atitude que seria capaz de remover a arrogância de um discurso, qual seja: **o escrever**, e ressalta que talvez haja "um lugar onde essa memória não arrogante seja postulada: "na **literatura**."[1908]

Ora, não por acaso, Rousseau ao continuar sua meditação em seus *Devaneios*, destaca que além da memória, restava também aquilo que estava ***por vir***, pois "ainda contava com o futuro", ademais, "esperava uma geração melhor"[1909] que pudesse ler suas obras, sua escrita: "foi essa esperança que me fez **escrever** meus *Diálogos* e que me sugeriu mil loucas tentativas de fazê-los passar à posteridade."[1910]

[1905] Ibid., Livro III, op. cit., p. 107.
[1906] Ibid., p. 122
[1907] BARTHES, Roland. **MEMÓRIA/ESQUECIMENTO**. In: **O Neutro**, op. cit., p. 324.
[1908] Ibid., p. 325
[1909] **Devaneios**, Primeira caminhada, op. cit., p. 25.
[1910] Id.

O autor confessa que essa esperança acabou se tornando um grande pesadelo, pois mantinha sua alma numa agitação igual ao tempo "de quando ainda procurava um coração justo no mundo"[1911], porém, isto não aconteceu, daí a justificativa da escrita de seus *Devaneios*, é o fruto do que colheu seus *Diálogos: Rousseau juiz de Jean-Jacques*, onde afirma: "Tudo terminou para mim sobre a terra. (...) Não me resta mais nada a esperar nem a temer neste mundo, e aqui estou tranquilo no fundo do abismo, pobre mortal desventurado, mas impassível como o próprio Deus."[1912]

Segundo Rousseau, tudo que é *externo* passa a ser *estranho*, é a própria sugestão da introspecção que o filósofo está sugerindo, provavelmente, mais um grande efeito persuasivo do genebrino, simplesmente para que o leiam. Senão, para quem escrever? Diz o filósofo: "escrevi minhas primeiras *Confissões* e meus *Diálogos* com uma preocupação constante sobre os meios de salvá-los das mãos ávidas de meus perseguidores para transmiti-los, se possível, a outras gerações. Essa inquietação não mais me atormenta neste relato"[1913]; pois, escreve para si mesmo. '*Belo efeito*', para o que se poderia chamar de terceiras *Confissões*, afinal era nesse estado que afirma: "retomo a continuação do exame severo e sincero que chamei outrora minhas *Confissões*"[1914], mas, além das folhas de seus *Devaneios* não passarem "de um diário disforme", como assevera Jean-Jacques, ratifica: "essas folhas podem, portanto, ser consideradas um apêndice a minhas *Confissões*, mas não uso o mesmo título por não sentir mais nada a dizer que possa merecê-lo."[1915]

A pretensão nessa última escrita é a de estudar a si mesmo, e, "preparar com antecipação" aquilo que deve a si mesmo; é uma conversa com sua *alma*, pois, segundo o filósofo "é a única que os homens não me podem tirar"[1916], e, para aquilo que lamenta ter perdido a **lembrança**, percebe a solução: "fixarei através da **escrita** as que ainda poderão me acontecer; cada vez que as reler, recuperarei seu prazer."[1917]

[1911] Id.
[1912] Ibid. p. 26.
[1913] Ibid., p. 27.
[1914] Ibid., p. 26.
[1915] Ibid., p. 26-27.
[1916] Ibid., p. 26.
[1917] Id. Sobre a "recuperação desse prazer", na escrita, em que Rousseau registra acontecimentos que ocorreram e que até então não haviam sido registrados ou haviam sido de modos diversos; torna-se elemento referencial para a compreensão, pelo sujeito-leitor, de uma determinada realidade ou reavaliação, além de tornar-se ponte, através do presente, entre o passado e a posteridade. Jeane Marie Gagnebin ressalta que "a escritura confessional de Rousseau quer abolir a distância quando ele diz que está feliz ou infeliz quanto àquela época em que ocorreu o determinado acontecimento." (GAGNEBIN,

O acontecimento traumático da guarda em segurança dos *Diálogos*, da reserva que pretendia sobre o destino desse escrito, foi algo lembrado por Rousseau até seus últimos dias, como se pode ler nos *Devaneios*, porém, o autor explica que não há mais essa preocupação, "quer espionem o que faço, quer haja inquietação com essas folhas, quer se apoderem delas, quer as suprimam, quer as falsifiquem, tudo isso me é indiferente agora. Não as escondo nem mostro."[1918] O motivo é bastante simples, Rousseau rompe com os outros para se apresentar a eles na palavra escrita, já vivenciou as lembranças, até mesmo os esquecimentos, no "prazer de tê-las **escrito**"[1919], na literatura, e essa "fonte" só pode se esvair com a extinção da memória de uma ***'bela alma'***, o que já não é mais possível, pois, está protegido pela solidão.

♣ ♣ ♣

A ausência do filósofo terá um sentido mais forte, pois, a verdade não está presente nesta sociedade, e o seu objetivo "está fora da literatura, visto ser essa literatura para uma outra época, outro tempo"[1920]; assim, "escrever", será "passar pela mediação da linguagem e da literatura. Ainda que seja para denunciar seu erro, não poderá fazer de outra maneira que não mergulhar ainda mais profundamente no erro"[1921], como bem observa Starobinski, ainda mais, pelo fato de seus *Diálogos* terem sido negados na sociedade setecentista, conforme o filósofo descreve no último livro de suas *Confissões*.

Jean-Jacques tinha uma grande admiração pelo Abade Condillac, e num determinado momento, este se demonstrou inteiramente disposto a cuidar do depósito dos livros de Rousseau, prometendo guardar cuidadosamente e procurar fazer com que

---

Jeanne Marie. Curso: **Narração de Si e Constituição do Sujeito em Santo Agostinho ("Confissões"), Rousseau ("Confissões") e Marcel Proust ("Em busca do Tempo Perdido")**, ministrado no segundo semestre de 2005, PUC/SP). Disciplina ministrada pela Professora Dra. Jeanne Marie Gagnebin ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da PUC/SP, no segundo semestre de 2005, que objetivava "uma análise do gênero da autobiografia a partir da discussão das relações entre os modos da enunciação do autor/narrador e a constituição da identidade do sujeito que ali se diz", realizando "uma análise das *Confissões* de Santo Agostinho como paradigma do estabelecimento da identidade subjetiva; uma análise rápida da retomada da problemática da autobiografia em Rousseau; uma leitura mais demorada de alguns trechos de *Em Busca do Tempo Perdido,* de Marcel Proust como, simultaneamente, apogeu e desmoronamento da concepção clássica de sujeito." A lembrança, o esquecimento e a escrita de Rousseau, também nos remete de imediato, ao livro Gagnebin, Jeanne Marie. ***Lembrar – Esquecer – Escrever***. São Paulo, Ed. 34, 2006; e, ao capítulo do livro de Freud, Sigmund. ***Recordar, repetir e elaborar***. In: ***Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia***. (Obras psicológicas completas – volume XII), Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 163-171. Embora a perspectiva desses autores possa ser outra, mas, nos faz pensar ainda mais fortemente nessas questões em Jean-Jacques Rousseau.

[1918] **Devaneios**, Primeira caminhada, op. cit., p. 27-28.

[1919] Ibid., p. 28.

[1920] Starobinski, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 135.

[1921] Ibid., p. 67-68.

fossem publicados quando Rousseau morresse; ou, então, se ele morresse primeiro, deixaria instruções ao executor de seu testamento para que cumprisse as ordens de Jean-Jacques.

Contudo, há algo intrigante e bastante revelador. O Abade de Condillac insistiu com Rousseau para que ele trabalhasse um pouco mais em seus **romances**, tendo em vista a importância das outras obras do autor (*Emílio* e a *Nova Heloísa*), pois achava nesses algo esquisito, considerava-os bastante deficientes. Dizia que faltava um enredo coerente, além de parecer que tudo aquilo pudesse ser real. Nas *Confissões*[1922], o personagem era o próprio Jean-Jacques Rousseau e nos *Diálogos*, dois personagens, um chamado Jean-Jacques e, o outro, Rousseau. Considerava algo bastante estranho e observava que isso causaria uma enorme confusão. Não havia intenção de ofensa nessas observações, inclusive, Rousseau poderia deixar como estava e poderia ter certeza de que seus desejos seriam cumpridos. No entanto, isso deixou Jean-Jacques muito intrigado, sobre a promessa de depósito de alguém que não considerava a defesa que Rousseau fazia de si próprio como um livro de memórias, mas como um romance mal escrito; afinal, "a escrita dos *Diálogos* de Rousseau consigo mesmo são a análise mais aguda que já se fizera de si mesmo até a conjuntura da época."[1923]

Evidentemente que, com a mania de perseguição do genebrino, isso já era o suficiente para pensar que o Abade só iria esperar sua morte para jogar fora como algo inteiramente desprezível, ou, então, daria o manuscrito a um dos seus amigos *philosophes*, para que pudessem dar boas gargalhadas à custa de Rousseau.

Foi então que fez uma cópia e entregou a um inglês que nesse período estava em Paris, senhor Boothby, que havia sido seu vizinho em Wootton, o qual, tendo-se transferido para a França, prestara delicadamente respeitos a Jean-Jacques.

Os *Diálogos* seriam a sua mensagem do túmulo para o mundo - uma mensagem digna de se dar a vida por ela, apenas para tê-la em poder da gente; por isso, pediu que ocultasse e que a publicasse ao receber a notícia de sua morte. Porém, ainda assim, Jean-Jacques desconfiou que pudesse ser traído também pelo inglês. E, como não

---

[1922] As *Confissões* de Rousseau são consideradas como uma obra **"estranhíssima"** de quem erige a verdade como um ídolo, e coloca pela primeira vez, na modernidade, o problema da sinceridade absoluta, mas, ao mesmo tempo inclui na obra ***invenções fantásticas*** da pura imaginação, confessadas pelo próprio autor. Mesmo Rousseau nos advertindo quanto a possibilidade de dissimular ao escrever a autobiografia, mas ele será o primeiro a oferecer de si um retrato completo, reivindicando para esse empreendimento um alcance considerável, a autobiografia será oferecida "aos outros homens como uma pedra de comparação e aos filósofos, como um objeto de estudo." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Esboços das Confissões**. In: **Textos autobiográficos e outros escritos**, op. cit., p. 92.).

[1923] FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**, op. cit., p. 172.

encontrara confiança, quer da parte de um inglês, quer da parte de um francês, embora, ambos se mostrassem, depois, dignos de sua palavra, Rousseau fez mais uma cópia, não imaginando mais nenhum ser humano capaz de ouvir o seu grito desesperado, porém, esta, dirigida a Deus. *"Aos cuidados da providência"*, destinou Rousseau, e, como se até mesmo o coração de Deus devesse ser despertado para um sentimento de piedade, incorporou: *"minha última esperança"*.

Este seria o seu último apelo, a súplica de um homem perseguido, ultrajado, difamado por toda sua geração. Um homem sujeito a toda espécie de tormentos, a indignidades piores do que a morte. Segundo o filósofo injustiçado, sem explicações, sem outra coisa senão insultos, mentiras, traições. Desejava que esse manuscrito acabasse sem falsificações, e que pudesse cair numa geração nova e melhor, no leitor da posteridade. Decidiu então estudar durante vários dias a Catedral de Notre Dame, marcando horários, cautelosamente, das missas, a entrada e a saída dos bedéis, sacerdotes e acólitos, tudo isso em prol do melhor momento para entrar, sem ser notado, no templo, dirigindo-se à parte reservada ao clero, ao altar-mor, a fim de lá depositar o seu manuscrito.

Rousseau já imaginava a sensação que isso ocasionaria, a descoberta de um manuscrito, a profanação do mais importante santuário da França, seria necessário conceder um julgamento a Jean-Jacques. Com praticamente tudo já previamente calculado, encaminhou-se ao santuário, mas, para sua surpresa, o caminho do altar estava bloqueado com uma alta grade de ferro entre o coro e os degraus que conduziam ao altar. Segundo narra, jamais havia notado aquela grade. "Esse foi o golpe supremo."[1924] Mal podendo se controlar, "pareceu-lhe que até o Criador estava contra ele, ficando convencido que Deus, por razões inescrutáveis"[1925], erguera miraculosamente aquele **portão** entre Jean-Jacques e o Seu altar sagrado, saindo cambaleante e arrasado da igreja.[1926] Esse gesto ilustre de Jean-Jacques, destaca Michel Foucault, em que quis depositar o manuscrito dos *Diálogos* em Notre-Dame, não deixa de ser um profundo contraste, pois, "quis perdê-lo transmitindo-o, quis confiar a um lugar anônimo esse texto da suspeita, para que ele ali se transformasse em palavra falada", contudo, esse texto "tem encerrada uma voz sobre a qual se fecha uma muralha de trevas, e que somente um mediador todo-poderoso poderá fazê-la ouvir como uma

[1924] ROLLAND, Romain. **O pensamento vivo de Rousseau**, op. cit., p. 18.
[1925] Id.
[1926] Consta que foi publicado grande número de exemplares no qual ele fizera um apelo *A Todo Francês Amante da Justiça e da Verdade*, e os distribuiu pelas ruas. (Id.).

palavra viva: *'poderia ocorrer que o ruído desta ação fizesse até chegar meu manuscrito sob os olhos do rei'*."[1927]

Mas, tudo que pôde obter da possível "sistemática do acontecimento" foi o fracasso, o depósito acabou se chocando "com um espaço barrado", pois, "o lugar maravilhoso onde a escrita poderia fazer-se ouvir está interditado", e, o mais curioso, "ele é cercado por uma grade tão tênue que permaneceu invisível até o momento de ultrapassá-la, porém, tão rigorosamente fechada a cadeado, que esse lugar de onde se poderia ser ouvido é tão separado quanto aquele no qual a palavra reduziu-se à escrita."[1928]

A partir de então, a narrativa de Rousseau é tomada de uma enorme **sombra**, aliás, descreve a própria Paris, como sombria, lúgubre, subitamente modificada, toda ela convertida numa espécie de labirinto, onde Jean-Jacques se sentia completamente perdido, pior do que a **morte**; sem saber por qual caminho seguir, sentindo-se como se houvesse caído numa grande armadilha, sem a existência de sinais que indicasse o percurso correto, sem orientação e sem consolação. Em que cada pedra era uma **emboscada** à sua espera, para que nelas tropeçasse e os **cães** deixassem os restos, os ossos, que estavam a roer para lançar-se a rosnar contra Jean-Jacques.

Rousseau estava se sentido na própria profundeza do **Hades**[1929], do desprezo, do horror, mas, parecia demonstrar uma enorme satisfação em toda essa

---

[1927] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**. In: **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. (Coleção *Ditos e escritos*; I). Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Organização e seleção de textos: Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 153.

[1928] Id.

[1929] Ao que tudo indica, o **Hades** (nome usado para designar tanto o deus como os seus domínios), é também descrito como o lugar onde os bons eram recompensados e os maus punidos, o reino dos mortos. Filho dos Titãs, Cronos e de Réia, que detinham o controle do mundo. Tornou-se o deus das profundezas, dos subterrâneos e das riquezas. Casou-se com Perséfone, filha de Zeus com Deméter, após um rapto bem sucedido e reinava, em companhia de sua esposa, sobre as forças infernais. Era descrito como austero, impiedoso e insensível a preces ou sacrifícios. Intimidativo e distante, extremamente temido, pois em seu reino sempre havia lugar para mais uma **alma**. Em algum lugar na escuridão do mundo subterrâneo estava localizado seu palácio, representado como um **lugar** sombrio e lúgubre, repleto de **portões** e de convidados do deus e colocado no meio de campos sombrios, uma paisagem assombrosa. Conduzidos através de um sinistro caminho, "um rio de águas paradas", cheio de emboscadas. A entrada era cuidadosamente guardada por Cérbero, um monstruoso **cão** de três cabeças e cauda de dragão, que não deixava as almas saírem do reino. O **Hades** (lugar) era dividido em regiões, primeiro o Érebo, por onde as pessoas passavam imediatamente após a morte para serem julgadas e receber o castigo dos seus crimes ou a recompensa das boas ações. Se as almas fossem condenadas eram atiradas ao Tártaro, a região mais profunda, onde habitavam as almas maléficas que sofreriam pela eternidade e onde os Titãs haviam sido aprisionados. Se absolvidas eram encaminhadas aos *Campos Elísios* ou *Ilha dos Bem-Aventurados*, onde moravam as almas dos **heróis**, santos sacerdotes e **poetas**, onde eram ajudadas por dois deuses: **Tânatos**, o deus da **morte**, e **Hipnos**, o deus do sono ou dos **sonhos**. Com o tempo, Hades passou a ser considerado o distribuidor de riqueza, apresentando assim um lado bom, pois era ele quem propiciava o desenvolvimento das sementes e favorecia a produtividade dos campos. (BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico – etimológico da mitologia grega**, op. cit., p. 475-477.).

sensação, de ter chegado finalmente ao fundo, pois, ao que parece, era o Hades positivo de quem já havia sido julgado, meio **herói**, meio **poeta**, embalado pelos **sonhos** de quem nada mais desejasse, nem de seus contemporâneos e nem de gerações futuras. Dir-se-ia até que suas paixões estavam extintas. Mas, realmente, isso era mais um **sonho**, pois ainda escreveria outras obras, a exemplo de seus *Devaneios*.

♣ ♣ ♣

Bento Prado então ressalta que o empreendimento das outras obras autobiográficas somente surge pelo **malogro** das *Confissões*, onde "o movimento da sinceridade não tem mais livre curso."[116] E, Alain Grosrichard, considera que essa proposição pode até ser generalizada, inclusive, para a totalidade da obra de Rousseau:

> Não haverá obra se, no início, não houver dor, contradições, divisão do sujeito – sintomas não de uma ordem que se desfaz, mas, como de uma doença que cresce, ativa, viva, proliferando, no campo ordenado da natureza, cujas forças ela utiliza para voltá-la contra si mesma.[1930]

É nesse sentido, destaca Bento Prado, que o conjunto das memórias de Rousseau se encaixa, pois é, profundamente, uma obra de reação. "Ela só nasce, constitui-se, desenvolve-se num sistema, provocando-se a si mesma."[1931] E isto ocorre pela ***escrita literária***, pois, é o próprio ato de escrever que está em questão nessa nova articulação entre "a Filosofia e a Não-Filosofia"[1932] que deve ser levada em consideração na organização da leitura.

Rousseau pretendia dar "testemunho da verdade" objetivando mostrar-se aos seus semelhantes, um homem dentro de toda a sua verdade. Busca isso incansavelmente, explicando-se, justificando-se e tentando assegurar ao público a sua virtude e a sua autenticidade. Considera suas *Confissões* como uma obra de exame severo e sincero. Sentia necessidade, a todo instante, de dizer a verdade, pois, o ponto de partida e o de chegada é a promessa de dizer tudo, dizer a verdade, mas, Starobinski

---

[116] PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**. In: **Ensaio sobre a origem das línguas**, op. cit., p. 35.
[1930] GROSRICHARD, Alain. ***Gravité de Rousseau***. In: ***Cahiers por l'Analyse***, n 8, p. 43; citado por PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**, p. 12.
[1931] PRADO JUNIOR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**, op. cit., p. 12.
[1932] Id.

enfatiza, "esta retórica serve de veículo a um pensamento amargo, obsedado pela ideia da impossibilidade da comunicação humana"[117], outrora suspensa.

"São anticonfissões", destaca Michel Foucault, "e vindas, como que de seu monólogo interrompido, de um refluxo da linguagem que explode por ter encontrado uma obscura barragem."[1933] Tudo começa na forma de um projeto e, antes mesmo de ser publicada (algo que só ocorrerá postumamente, e que era o objetivo inicial do filósofo)[1934], Rousseau começa a permitir que alguns amigos tomem conhecimento de algumas páginas e passa a realizar confissões que aparentemente são confidenciais, fazendo leituras ante um público, mesmo que restrito, mas, cujo quase-segredo nada visa no fundo senão ao texto que a leva.

> Acrescentei o que se segue na leitura que fiz desse manuscrito ao senhor e à senhora condessa d'Egmont, ao senhor príncipe Pignatelli, à senhora marquesa de Mesmes e ao senhor marquês de Juigné.
> Disse a verdade: se alguém sabe de coisas contrárias ao que acabo de expor, fossem elas mil vezes provocadas, só sabe de mentiras e imposturas; e se esta pessoa se recusa a esclarecê-las e aprofundá-las enquanto eu ainda estou vivo, é porque não aprecia a justiça nem a verdade. Quanto a mim, declaro em alta voz e sem receio: quem quer que, mesmo sem ter lido as minhas obras, examinar com os seus próprios olhos o que sou naturalmente, examinar o meu caráter, meus costumes, minhas inclinações, meus prazeres, meus hábitos, e puder ainda assim julgar-me um homem desonesto, é um homem que deve ser sufocado.[1935]

Foucault então observa, nessa colocação de Rousseau, o caráter normativo e ameaçador que o filósofo estabelece nas *Confissões*, de ter que se acreditar no que diz, a palavra escrita. "Um jogo de sufocação começa, e não cessará antes da redescoberta do domínio aberto, respirável, irregular, enredado, mas sem entrelaçamento, do passeio e do devaneio."[1936] Dessa forma, todos têm de considerar Jean-Jacques como "um homem honesto", do contrário, será sufocado, "dura ameaça" ressalta Foucault, "já que ele não

---

[117] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 17.
[1933] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 151.
[1934] Como pode se perceber, *As Confissões* deveriam aparecer somente após a morte de Rousseau, como ele próprio afirma: "Minhas confissões são necessariamente ligadas com as de muita gente; faço-as umas e outras com a mesma franqueza em tudo que se refere a mim, achando que não devo a quem quer que seja mais considerações do que devo a mim próprio; entretanto procuro respeitar sempre os outros mais do que a mim. Quero ser sempre justo e verídico, dizer dos outros todo o bem que me for possível, não dizer senão o mal que me atinja, e somente o tanto a que for forçado. Quem é que, no estado em que me puseram, tem o direito de exigir mais? Minhas *Confissões* não são feitas para aparecerem enquanto eu for vivo nem enquanto viverem as pessoas nelas interessadas." (**Confissões**, Livro VIII, op. cit., p. 363.).
[1935] **Confissões**, Livro XII, op. cit., p. 595. Michel Foucault observa que nesse "sufoco exigido contra o inimigo no final da *Confissões*", acabou se tornando "obsessão de entrelaçamento pelos '*Messieurs'* ao longo dos *Diálogos*: Jean-Jacques e aquele que o considera desonesto estão atados em um mesmo abraço mortal. Um só cordel os une um contra o outro, rompe a voz e faz crescer de sua melodia a desordem de fala interiores delas próprias e votadas ao silêncio escrito de fictícios diálogos." (FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 154.).
[1936] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 151.

deve fundamentar sua convicção na leitura dos livros, mas no conhecimento do homem, esse conhecimento que é dado sem maquiagem no livro das *Confissões*, mas que através dele deve afirmar-se sem ele."[1937] Assim, tudo que é dito na palavra escrita da obra confessional, deve ser levado como verdadeiro, "mas não acreditar nela por a termos lido."[1938] Contudo, para que essa ordem alcance seu sentido, e não seja contestada, alerta Foucault, "é lida pelo autor", só dessa maneira "poderá ser ouvida", assim, "abrir-se-á um espaço da palavra leve, fiel, indefinidamente transmissível na qual se comunicam, sem obstáculo, verdade e crença, esse espaço sem dúvida da voz imediata, no qual o vigário saboiano, na escuta, havia outrora alojado a profissão de fé."[1939] Essa leitura em confidência, verdade idealizada, "no éter onde a voz enfim triunfa", pois, "o malvado que não crê não poderá mais respirar", além do que, "não serão mais necessários mãos nem cordões para sufocá-lo"[1940], portanto, Rousseau finaliza sua leitura das *Confissões*:

> Deste modo terminei a minha leitura e todos ficaram **calados**. Madame d'Ergmont foi a única que me pareceu comovida: estremeceu de modo visível, porém, depressa se refez e guardou **silêncio**, bem como toda a companhia. Tal foi o fruto que colhi desta leitura e de minha declaração.[1941]

Mais do que escândalo, essas leituras causaram embaraço aos ouvintes pelo detalhes escabrosos, e acabaram fazendo com que essas apresentações fossem interditadas. Ao mesmo tempo em que se justifica perante os outros, Rousseau acaba sendo, por vezes, impiedoso consigo mesmo e com os amigos. Ainda com Foucault, observa que "a verdade que ela quer transmitir será, através desse segredo, liberada para um percurso indefinido e imediato, verdade já idealizada para tornar-se crença. Essa voz leve, essa voz que, com sua gravidade, atenua ao extremo o texto de onde nasce, cai no **silêncio**. A grande afluência de convicções de que Rousseau esperava o efeito instantâneo não se faz ouvir"[1942]; pois, as leituras das *Confissões* não suscitaram senão um longo silêncio. "Apenas um breve frêmito, logo esquecido, marca a recepção desta palavra excepcional, desta voz condenada."[1943] Mas, nessa voz sufocada ainda há um eco, obtido de "arrepio reprimido, uma emoção por um instante visível, logo

[1937] Id.
[1938] Id.
[1939] Id.
[1940] Ibid., p. 151-152.
[1941] **Confissões**, Livro XII, op. cit., p. 595.
[1942] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 152.
[1943] Ibid., p. 153.

reconduzida ao silêncio."[1944] Starobinski nos diz que foi o excesso de ambição da comunicação de Rousseau, mais que humana, diferente, que ocasionou o "grande contraste daquele que teorizou sobre a linguagem e do que a quis vivenciá-la", ou seja, o desejo incessante de "colocar no imediato a sua vontade de transparência absoluta" que o obrigou, "diante do menor obstáculo", a mergulhar dentro da noite da interpretação delirante e silenciosa[1945], em que a própria voz de Rousseau é que acabou sendo silenciada, e continua Foucault, "trata-se de uma voz já sufocada, e encerrada em um silêncio profundo, universal, não menos inconcebível que o mistério que ele encobre... silêncio assustador e terrível."[1946]

Foucault também ressalta que esse homem "que sempre se queixou de não saber falar", pois, a todo instante, nas *Confissões,* o autor revela o fato de não saber fazer discursos, nem falar em público e se queixa de ter sido descaminhado pela escrita, no entanto, elabora outros discursos, "cartas (reais ou romanescas)", faz inúmeras declarações, óperas, endereçamentos em toda sua existência, acaba definindo "um espaço de linguagem onde a palavra e a escrita se cruzam, se contestam, se reforçam".[53] E, é nesse entrelaçamento entre a palavra e a escrita, de recusa de uma sobre a outra, mas também possibilitando a aceitação de uma sobre a outra, que "o escrito sobre a palavra falada a torna uma confissão."[55] É, de fato, a possibilidade de uma "nova linguagem" em que Rousseau clama, na forma de uma oração, que seja lido, ao invés de permanecer "em suspense" e sem poder "justificar-se":

> Se eu ousasse fazer uma prece àqueles entre as mãos dos quais cairá este texto, seria de querer bem lê-lo inteiramente antes de largá-lo e mesmo antes de falar dele com alguém. Todavia por antecipação muito certa de que esta graça não será concedida, eu me calo, e deixo tudo com a providência.[1947]

Rousseau parece ter errado igualmente a sua suspeita das pedrinhas que jogara na árvore, pois, acabou acertando em cheio, no tronco, mas também, parece ter se tornado uma espécie de vidente ao ter previsto quanto à solicitação de que as leituras fossem realizadas pelos **leitores** da posteridade. Aliás, esse episódio das "pedras" parece conter uma certa **magia**, pois, teve bons seguidores, a exemplo do que Goethe narra em sua autobiografia: *Memórias: poesia e verdade*, em que descreve um

[1944] Ibid., p. 152.
[1945] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 174.
[1946] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 152.
[53] Id.
[55] Id.
[1947] **Diálogos**, Advertência, op. cit., p. 659.

acontecimento semelhante, porém, com outros objetos, numa narrativa com expectativa do presságio oracular, e em todo seu romantismo. Ao descer ao longo do belo rio Lahn, "de aprazíveis contornos e margens variadas, livre pela vontade, encadeado pelo sentimento, numa situação em que nos é salutar, o aspecto da natureza muda, mas viva."[1948] Segundo conta, estava exercitando seus olhos em descobrir as belezas da paisagem "que provocam ou desafiam o pincel", quando foi tocado por essa **mágica** ideia:

> Ia eu pela margem direita e avistava lá embaixo o rio que deslizava aos raios do sol, coberto aqui e ali de ricos salgueiros. Despertou então em mim o antigo desejo de poder pintar dignamente tais objetos. Eu tinha, por casualidade, um **canivete** na mão, e no mesmo instante partiu do fundo da minha alma uma como ordem de atirar sem hesitar esse canivete no rio. **Se eu o visse mergulhar na água, meu voto de artista seria atendido**; **se a sua imersão fosse ocultada pela ramagem dos salgueiros, eu devia renunciar aos meus votos e esforços**. Apenas concebia, essa fantasia foi posta em prática, pois, sem considerar a utilidade do canivete que continha várias lâminas e outros instrumentos, atirei-o vivamente ao rio. Por desgraça, ainda dessa vez eu me defrontaria com a enganosa ambiguidade dos **oráculos**, sobre a qual ouvimos tão amargas queixas nos escritores antigos. A imersão do canivete me foi ocultada pelos últimos ramos dos salgueiros, mas levantou um forte jorro d'água que me foi perfeitamente visível. Não expliquei o **augúrio** de modo favorável para mim, mas a dúvida que ele despertou no meu espírito teve esta consequência deplorável: daí em diante me dediquei a esses exercícios de modo mais desconexo e negligente, e dessa forma eu próprio dei ao **oráculo** o ensejo de realizar-se.[1949]

Maurice Blanchot então destaca o caráter inicialmente pessimista de Goethe nesse presságio em que considerava que não haveria "chance de acabar bem", porém, tempos depois, "veio-lhe a certeza contrária", sua escrita havia dado certo, "ele não estava destinado a soçobrar e, seja porque experimentou seu acordo com o que chamava de potências demoníacas, seja por razões mais secretas, cessou de acreditar em sua decadência."[1950] Dessa singularidade, também resultou algo mais estranho, pois "assim que teve certeza de escapar do naufrágio", Goethe acabou mudando de atitude com relação à sua escrita, "às suas forças poética e intelectuais"; se até aquele momento era "prodígio sem medida, tornou-se econômico, prudente", além de ter permanecido "atento em não desperdiçar nada de seu gênio e em não pôr mais em risco a existência feliz que, entretanto, lhe garantia a intimidade do destino."[1951]

[1948] GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poesia e verdade**, op. cit., p. 423.
[1949] Id.
[1950] BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**, op. cit., p. 37.
[1951] Id.

Embora a perspectiva possa ser outra, mas há semelhança na experiência, Rousseau narra que "no meio de seus estudos e vivendo a vida mais inocente possível", mas, apesar de tudo, "o medo do inferno" ainda o deixava bastante agitado, e não cessava de se questionar: "em que estado estou?", contudo, "sempre receoso, e flutuando nessa cruel incerteza"[1952], foi levado a meditar quase que de forma **mágica**, sobre essas ideias:

> Um dia, pensando naquele triste assunto, exercitava-me maquinalmente a jogar pedras contra os troncos das árvores e isso com minha mira de sempre, isto é, quase sem tocar em nenhum. No meio desse belo exercício, lembrei-me de utilizá-lo como uma espécie de **prognóstico** para acalmar a inquietação. Disse comigo: *'vou jogar esta pedra contra a árvore que está em minha frente;* ***se acertar nela, é sinal de que me salvo; se falhar, é sinal de que estou condenado****.'* Ao dizer isso, joguei a **pedra** com a mão trêmula e com o coração batendo horrivelmente, mas fui tão feliz que ela foi bater bem no meio da árvore; o que na verdade não era difícil, porque eu tivera o cuidado de escolher um tronco bem grosso e bem próximo. Depois disso não duvidei mais da minha salvação.[1953]

Diferentemente de Goethe, há bastante otimismo por parte de Rousseau, que mesmo não crendo em sua pontaria, os artifícios que arruma colaboram no acerto. Porém, esse receio de Rousseau em ser salvo ou condenado, é iniciado com um acontecimento que em muito lembra o início da conclusão, essa mania que os filósofos têm em muito apreciar as **estrelas**. Relata que um dia mergulhou nas "trevas da cronologia", especificamente "à marcha dos corpos celestes", inclusive, ressalta que "teria mesmo tomado gosto pela astronomia se tivesse tido os instrumentos necessários"; foi então que se contentou com "uma luneta de aproximação, somente para conhecer a situação geral do céu"[1954], mas, a curiosidade foi aumentando e comprou "um planisfério celeste para estudar as constelações" nas noites em que o céu estava sereno.

> Colocara o suporte em cima de quatro estacas de minha altura, o planisfério voltado para cima; e, para iluminar sem que o vento apagasse a candeia, eu a colocara num balde com terra entre as quatro estacas, e depois, olhando alternativamente o planisfério com meus olhos e os astros com a luneta, exercitava-me conhecendo as **estrelas** e distinguindo as constelações. (...) Uma noite, alguns camponeses passaram bem tarde e me viram com aquela grotesca equipagem, ocupado em minha observação. A claridade dava no meu planisfério e eles não lhe viam a fonte, porque a lamparina estava escondida pelo balde e aquelas quatro

[1952] **Confissões**, Livro VI, op. cit., p. 223.
[1953] Ibid., 223-224.
[1954] Ibid., p. 221.

> estacas, aquele grande papel riscado de figuras, o quadro e o jogo da luneta, que eles viam ir e vir, davam a esse objeto um ar de **feitiçaria** que os assombrou. Meu aspecto não era indicado para acalmá-los: um chapéu por cima da minha carapuça e um gibão acolchoado e curto (...) ofereciam a seus olhos a imagem de um **verdadeiro feiticeiro**. E como estava perto da **meia-noite**, não duvidaram que fosse aquilo o começo de um ***sabá***.[1955]

Rousseau ainda conta que esses homens correram muito, e logo trataram de espalhar "a visagem", que ali, à meia-noite, ocorria o ritual do *sabá*; em seguida, mesmo a história tendo sido desfeita, o filósofo continuou a apreciar as **estrelas**, mas, "sem luz", e de forma reservada, contudo, ressalta Jean-Jacques, "os que leram nas minhas *Cartas da montanha* minha mágica de Veneza, tenho certeza de que julgarão que eu tinha de há muito uma grande vocação para **feiticeiro**"[1956], daí sua curiosidade se seria salvo ou condenado. E em seu caso, tanto o presságio positivo quanto *o sonho esperançoso de Rousseau*, comentado na introdução, falharam, pois, o autor foi condenado por sua escrita, que "depois de ser o caminhante inocente da juventude", observa Blanchot, "ele é o itinerante glorioso que vai de castelo a castelo, sem conseguir se fixar no sucesso, que o expulsa e persegue"[1957]; tudo isso é "tão contrário à **revelação** que o levou a escrever que ele quer abandoná-la", e, a partir dessa percepção retira-se "numa fuga exemplar e espetacular: a fuga mundana para fora do mundo, a retirada pública em direção da vida na Floresta."[1958]

Por isso, Rousseau faz da linguagem a sua vivência, em sua mais profunda intimidade, a vontade de se anular como linguagem. Há uma reviravolta que se impõe pela mediação das palavras a uma pureza que, para impor-se, não tem mais necessidade de qualquer camuflagem e que substitui a idealidade do discurso pela realidade, em que a palavra literária torna-se uma transgressão da própria literatura, pois, esta linguagem

---

[1955] Ibid., p. 221-222.

[1956] Ibid., p. 222. A mágica de Veneza a que Rousseau se refere nas *Cartas escritas da montanha*, revela sua vocação para escritor. "Em 1743, vi em Veneza uma maneira de ver a sorte bastante nova e mais estranha do que aquelas de Prenesto. Aquele que queria consultá-la entrava num quarto e, se quisesse, ficava sozinho. Ali, de dentro de um livro cheio de folhas brancas, tirava uma à sua escolha. Depois, segurando essa folha, perguntava, não em voz alta, mas mentalmente, o que queria saber. Em seguida, dobrava sua folha branca, colocava-a em um envelope, selava-a, inserindo-a assim fechada num livro; enfim, após ter recitado certas fórmulas muito barrocas sem perder seu livro de vista, ia tirar o papel, reconhecer o selo, abri-lo, e encontrava sua resposta escrita. O mago que tirava assim a sorte era o primeiro secretário do Embaixador da França e se chamava Jean-Jacques Rousseau. Eu me contentava em ser feiticeiro porque era modesto; mas se tivesse de ser profeta, quem teria me impedido?" (**Cartas escritas da montanha**, Terceira carta, op. cit., p. 219.).

[1957] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**. In: **O livro por vir**, op. cit., p. 60.

[1958] Id.

literária, "é ultrapassagem primeira, pura transgressão."[1959] Também por isso, observa Foucault, "a linguagem de Rousseau é na maioria das vezes literária"[1960], em que todas as "evocações desses acontecimentos passados" decorrem do livre curso da escrita, "sempre privilegiada por ele", e, no caso específico da linguagem via sempre "a mais natural das expressões, aquela na qual o sujeito que fala está presente por inteiro, sem reserva nem reticência, em cada uma das formas do que diz."[1961] Nesse sentido, a linguagem de Rousseau torna-se imperiosa, "toma seus surpreendentes poderes"[1962], possibilitando, numa "linguagem linear", a "diversidade das paixões, de impressões e de estilo, de sua fidelidade a tantos acontecimentos estranhos."[1963] No entanto, Foucault faz uma ressalva, pois, "esta maravilhosa e tão diferente unidade, só os outros podem reconstituí-la, com a mais próxima e a mais necessária das hipóteses."[1964] Portanto, é o **leitor** quem transforma estas "singularidades silenciosas" na **coerência** de uma poética e de uma estética, "que transforma essa natureza sempre exterior a ela própria em verdade."[1965] Ao "leitor", diz Jean-Jacques, "cabe reunir esses elementos e determinar o ser que os compõe: o resultado deve ser obra sua. E se ele então se enganar, fica todo erro por sua conta. (...) Não cabe a mim julgar da importância desses fatos: devo contá-los todos e deixar a ele [o leitor] o cuidado de escolher."[1966]

Por isso, não é proibido observar nesses episódios narrados por Jean-Jacques, fatos normais e anormais, pelo próprio **silêncio** que sua narrativa provoca, destaca Blanchot, ao expressar "a verdade extrema do movimento que ele precisou prosseguir e o sentido da necessidade errante, que ele foi o primeiro a tornar inseparável da experiência literária."[1967] Então, pode-se dizer que o mérito de Rousseau está em

---

[1959] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 168. Roberto Machado destaca que, ao escrever a "'*Introdução'* ao livro de Rousseau", Foucault realiza sua "primeira referência explicita à **linguagem literária como transgressiva**, retoma, em seu último item, a idéia de *História da loucura* a respeito da incompatibilidade entre obra e loucura, reafirmando que não só a obra é não-loucura como a loucura é impossibilidade de produção da obra. Mas não só isso. Ela também segue a tese apresentada no livro da não incompatibilidade entre loucura e linguagem, ao dizer que, mesmo se a obra não pode ter seu lugar no delírio, a linguagem pode ser delirante. E ainda mais, porque esse curto trecho, em forma de diálogo, como Foucault ousou algumas vezes em seus escritos, também considera essa linguagem aquém da obra, que é pura transgressão, como aquilo que torna a própria obra possível, aquilo a partir do que se fala." (MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 46-47.).

[1960] FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**, op. cit., p. 154.

[1961] Id.

[1962] Ibid., p. 155.

[1963] Id.

[1964] Id.

[1965] Id.

[1966] **Confissões**, Livro IV, op. cit., p. 163.

[1967] BLANCHOT, Maurice. **Rousseau**. In: **O livro por vir**, op. cit., p. 61.

saber se analisar e, principalmente, nos revelar. Mas, talvez, o seu maior mérito seja o que sua narrativa nos revela ao silenciar, muito mais até do que ele acreditaria ou imaginaria que pudesse revelar, pois, "a narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde ela nos conduz, por suas recusas e sua rica negligência."[1968]

♣ ♣ ♣

Em síntese, ao se refletir sobre a poética e a estética em Rousseau, acredita-se ter realizado uma leitura **coerente** em seus mais variados escritos, conforme nos parece ter enunciado, principalmente, na forma em que o filósofo se expressa. Contudo, mesmo com a mudança de "tonalidade", variação na "linguagem" e "ornamentos", conforme o autor enfatiza por diversas vezes, considera-se que, realmente o princípio permaneceu o mesmo, desde os textos considerados de doutrina, os tratados políticos, de educação, peças, romances ao seu conjunto autobiográfico, não se tratando simplesmente de mais um "escrito controverso", mas sim, um escrito que possa instruir. Nesse sentido, vale a lembrança do Starobinski, de que Jean-Jacques Rousseau ainda está na linhagem dos autores de um século, que fazem da escrita "um recurso ao princípio clássico do útil (do edificante)", pois, "nenhuma obra nesse século, e entre as mais gratuitas e mais perversas, que não se justifique pela instrução que proporciona"[1969]; nem mesmo o romance, que "de algo frívolo, grosseiro e imoral", disfarçadamente, se torna crítica dos costumes sociais e políticos, discurso edificante que coloca "as paixões a serviço do bem", não só para proporcionar o prazer pernicioso da ficção, mas para curá-los daquilo que são, para insinuar, no prazer da leitura uma espécie de remédio heroico, de terapêutica desesperada. Tarefa de um filósofo, todo esse comprometimento do *poeta* Rousseau, que se estendia até o campo da ficção, expressão menos exata, porém, mais bela para fazer falar a alma e o pensamento de um ser profundamente *romanesco*.

[1968] Ibid., p. 7.
[1969] STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**, op. cit., p. 358.

Bibliográfica Consultada

. Obras de Jean-Jacques Rousseau:

ROUSSEAU, Jean-Jacques. ***Correpondance Générale de J.-J. Rousseau***. Anotado e comentado por Teophile Dufor. Paris: Colin, 1924-1934.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. v. I (1959), v. II (1961), v. III (1964), v. IV (1969), v. v (1995).

***V.* I (1959)**:

. Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques;

. Du sujet et de la forme de cer ecrit;

. Les Rêveries du Promeneur Solitaire;

***. Les Confessions*;**

. Quatre lettres a M. Le Président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractére et les vrais motifs de toute ma conduite.

***V.* II (1961):**

. Julie, ou La Nouvelle Héloïse*;*

. La Reine fantasque;

. Préface de Narcisse ou l'amant de lui-même;

***. Pygmalion, scéne lyrique*;**

. Quatrain pour um de sés portraits.

***V.* III (1964):**

. De la société Générale du genre humain. In: ***Du Contract social ou essai sur la forme de la république.*** (***Première version***);

. Discours sur l'économie politique;

. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi lês hommes;

. Discours sur les sciences et les art;

. Du contrat social ou príncipes du droit politique;

. Lettres écrites de la montagne.

***V.* IV (1969)**:

. Emile et Sophie, ou les solitaires;

. Emile ou de l'éducation;

. Lettre a Christophe de Beaumont.

***V.* v (1995)**:

. De l'imitation théâtrale;

. Dictionnaire de Musique.

. Essai sur l'origine des langues où el est parlé de la mélodie er de l'imitation musicale;

. Lettre à d'Alembert.

***. Obras de referência brasileira para as traduções de Rousseau*:**

1. **A Rainha fantasiosa**. Tradução: Renato Moscateli. In: **Reflexos de Rousseau**. José Oscar Marques (Org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

2. **As Confissões**. Volume único. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948.

3. **Carta a d'Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

4. **Cartas escritas da montanha**. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra e Maria das Graças Souza. Colaboração: Luciano Façanha, Marice da Silva e Osmar Souza. São Paulo: EDUC/UNESP, 2006.

5. **Da sociedade geral do gênero humano**. In: **Manuscrito de Genebra**. (Obras Políticas – II). Tradução: Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1962.

6. **Discurso Sobre a economia política** e **Do contrato social**. Tradução: Maria Constança Peres Pissarra. Prefácio de Bento Prado Junior. Petrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

7. **Emile e Sophie ou Os Solitários**. Tradução: Françoise Galler. Edição bilíngue. Santa Catarina: Editora Paraula/Aliança Francesa de Florianópolis, 1994.

8. **Emílio ou da educação**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

9. **Ensaio sobre a origem das línguas**; **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**; **Discurso sobre as ciências e as artes**; **Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo**. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

10. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas – SP: HUCITEC. 1994.

11. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

12. **Quatro cartas ao Senhor Presidente de Malesherbes contendo o verdadeiro quadro de meu caráter e os verdadeiros motivos de toda a minha conduta**. In: **Jean-Jacques Rousseau: Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral**. Tradução e notas: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

13. **Textos autobiográficos e outros escritos/Jean-Jacques Rousseau**. Tradução, introdução e notas: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2009.

. Obras de outros autores:

1. ABREU, Márcia. **Letras, Belas-Letras, Boas Letras**. In: **História da literatura: o discurso fundador**. Org.: Carmem Zink Bolognini. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB), 2003.

2. ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

3. AMORA, Antonio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1973.

4. ARAMAYO, Roberto R. **Introdução**: ***El intérprete de Rousseau***; ***Jean-Jacques Kant e Immanuel Rousseau, o el "Enkantamiento" rousseauniano de Cassirer*****;** ***Hacia la Revolución francesa e el Romanticismo (Rousseau "entre" Kant y Goethe)***. In: CASSIRER, Ernst. **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

5. ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. **Introdução e notas**. In: Jean-Jacques Rousseau: Obras I - políticas. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo1958.

6. ARENDT, Hannah. **A crise na educação**. In: **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

7. ARISTÓTELES. **Poética**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

8. ASSIS, J. M. Machado de. **Bons dias, 10 de novembro de 1888**. In: **Obra completa**. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

9. _____. **Iaiá Garcia**. Organização, introdução e notas: Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

10. _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Comentários: José Guilherme Merquior. São Paulo: Ática, 1981.

11. AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. (Org. Guinsburg, J. Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004.

12. BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I – Da vida à obra**. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Vol. I. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2005.

13. _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

14. _____. **O Neutro**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

15. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução: Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

16. BAYLE, Pierre. ***Dictionnaire Historique et Critique***, p. .2310. (disponível em http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/BAYLE/index.htm).

17. BEAUSSANTE, Philippe. ***La querele des anciens et des modernes***. In: ***Vous avez dit baroque? Musique du passe, pratiques d'aujourd'hui***. Paris: Babel, 1994.

18. BENJAMIN, Walter. **Crise do Romance**. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro Sousa, et al. São Paulo: Cultrix – USP, 1986.

19. _____. **O Narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow**. (Coleção *Os Pensadores*). Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

20. **Bíblia Sagrada**. **Eclesiástico** 22. 21-22. In: Antigo Testamento. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editores: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

21. BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

22. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte Poética**. Tradução, introdução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

23. BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do romantismo**. In: Guinsburg, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

24. BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico – etimológico da mitologia grega**. Vol. I: de A – I. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1991.

25. CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso** (*Posfácio*). Tradução: Manuel da Costa Pinto. In: ***A princesa de Clèves***. Madame de Lafayette. Rio de Janeiro: Record, 2004.

26. CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: SALINAS FORTES, Luís Roberto. **Retrato Calado**. São Paulo: Marco Zero, 1988.

27. CARLSON, Marvin. **A França setecentista**. In: **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP1997.

28. CARPEAUX, Otto Maria. **Prosa e ficção do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

29. CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

30. _____. ***El problema Jean-Jacques Rousseau***. In: ***Rousseau, Kant, Goethe: Filosofía y cultura em la Europa del Siglo de las Luces***. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

31. _____. **Rousseau, Kant, Goethe**. Tradução, organização e introdução: Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

32. CHAUÍ, Marilena. **Curso Filosofia livre**: Série **Ética**. São Paulo: Cultura-Findação Padre Anchieta, [s/d]).

33. _____. **Prefácio**. In: MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

34. COSTA, Walter Carlos. **Emile e os males do mundo**. In: **Emile e Sophie ou Os Solitários**. Tradução: Françoise Galler. Edição bilíngüe. Santa Catarina: Editora Paraula/Aliança Francesa de Florianópolis, 1994.

35. COULET, Henri. ***Le Roman jusqu'à la revolution***. Paris: Armand Colin, 1967.

36. CRANSTON, Maurice. Jean-Jacques: ***The Early and Work of Jean-Jacques Rousseau****, 1712-1754*, Chicago, 1991.

37. CROCE, Benedetto. **Preconceitos em torno da arte**. In: **Breviário de Estética**. Tradução: Miguel Ruas. São Paulo: Atena Editora. 1947.

38. D'ALEMBERT, Jean Le Rond. ***Discours préliminaire de l'Encyclopédie***. *Oeuvre complètes*. Vol I. Paris, 1965.

39. _____. **Genebra**. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

40. DE MAN, Paul. Parte II: **ROUSSEAU**. In: **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

41. De QUINCEY, Thomas. ***Os Últimos Dias de Immanuel Kant***. Tradução: Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

42. DELEUZE, Gilles. **Jean-Jacques Rousseau – precursor de Kafka, Celine e de Ponge [1962]**. In: **A ilha deserta**. Tradução: Hélio Rebello Cardoso Junior. São Paulo: Iluminuras, 2006.

43. DERATHÉ, R. **Le Rationalisme de Rousseau**. Paris: PUF, 1948.

44. DERRIDA Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

45. DIDEROT, D. & D'ALEMBERT, J. ***Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados***. **Discurso preliminar e outros textos** (bilíngue). Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1989.

46. _____. ***Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres***. Paris: 1751-1772.

47. DIDEROT, Denis. **A Religiosa**. Introdução e notas: Henri Bénac. Tradução: Antonio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

48. _____. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Matos. (Coleção Elogio da Filosofia). São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.

49. _____. **Elogio a Richardson**. In: ***Coletânea*** **Diderot**. **Obras II: Estética, poética e contos**. Organização, tradução e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

50. _____. **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**. Tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

51. _____. ***Oeuvres esthétiques***. Paris: Classiques Garnier, Bordas, 1988, Pensées détachées sur la peinture.

52. _____. ***Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau***. In: *Oeuvre esthétiques*. Paris: Garnier, 1965.

53. DUCROT, Oswaldo; TODOROV, Tzvetan. **Poética**. In: **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução: Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg,

Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

54. EHRARD, Jean. ***L'idée de nature em France à l'aube dês Lumières***. Paris: Flammarion, 1970.

55. ELIA, Sílvio. **Romantismo e linguística**. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

56. ENDORE, Guy. ***The heart and the mind: the story of Rousseau and Voltaire***. Londres: W.H. Allen, 1962.

57. FAÇANHA, Luciano da Silva. **Esquecimento, solidão e memória no Iluminismo: antecipação de uma Nova Linguagem a partir da relação Autor – Leitor – Obra: "*O caso* Rousseau"**. In: **Rousseau e o Iluminismo**. Genildo Ferreira da Silva (Org.). Salvador: Arcádia, 2009.

58. _____. **O diagnóstico do "declínio do progresso" no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau**. In. **Progresso e decadência no século das luzes**. Ciências humanas em revista. v. 5, nº especial, São Luís: EDUFMA, 2007. p. 93-101.

59. _____. **Para Ler Rousseau: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade**. São Paulo: Edições Inteligentes, UFMA. 2006.

60. FALBEL, Nachman. **Os fundamentos históricos do romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

61. FONTENELLE, Bernard de Bovier de. **Diálogos sobre a pluralidade dos mundos**. Tradução e notas: Luís Hildebrando de Barros H. Barbosa. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico "Augusto Comte", 1939.

62. FOUCAULT, Michel. **Introdução (*in Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*)**. In: **Problematização do Sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise**. (*Ditos e escritos* ***I***). Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro.

Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

63. _____. **O que é um Autor?** In: **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. (*Ditos e escritos **III***). Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Organização: Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

64. Freud, Sigmund. ***Recordar, repetir e elaborar***. In: ***Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia***. (Obras psicológicas completas – volume XII), Rio de Janeiro: Imago, 1969.

65. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Curso: **Narração de Si e Constituição do Sujeito em Santo Agostinho ("Confissões"), Rousseau ("Confissões") e Marcel Proust ("Em busca do Tempo Perdido")**, ministrado no segundo semestre de 2005, Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PUC/SP.

66. _____. ***Lembrar – Esquecer – Escrever***. São Paulo, Ed. 34, 2006.

67. GAY, Peter. **Prefácio**. In: CASSIRER, Ernest. **A questão Jean-Jacques Rousseau**. Tradução: Erlon José Paschoal, Jézio Gutierre. Revisão da tradução: Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

68. GILLOT, Hubert. ***La querelle des Anciens et des Modernes en France***. Genebra: Slatikine, 1968.

69. GOETHE, Johan Wolfgang von. **Memórias: poesia e verdade**. **1º** vol. Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: Editora Universidade de Brasília – HUCITEC. 1986.

70. _____. **Memórias: poesia e verdade**. **2º** vol. Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: Editora Universidade de Brasília – HUCITEC. 1986.

71. GOULEMOT, Jean Marie; OSTER, Daniel. ***Gens de lettres, écrivains et bohèmes – l'imaginaire littéraire (1630-1900)***. Paris: Minerve, 1992.

72. GROETHUYSEN, Bernhard. ***J.-J. Rousseau***. Paris, 1949.

73. GROSRICHARD, Alain. Comentários acerca da obra de Bento Prado Junior, *A retórica de Rousseau*. In: PRADO JUNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Mattos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

74. GUINSBURG, J. (org.). **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

75. _____. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva,2005.

76. _____. **Nota do Editor**. In: **O Filho Natural ou as Aprovações da Virtude: conversas sobre o filho natural**, tradução e notas: Fátima Saadi. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

77. _____. **Romantismo, Historicismo e História**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

78. GUYON, Bernard. ***Introductions***. ***Notes et variants***. In: ***Jean-Jacques Rousseau***. *Oeuvres Complètes*, t. II. Paris: Galimmard, 1964.

79. HARTLE, Ann. ***El sujeto moderno en las Confesiones de Rousseau: uma respuesta a San Agustín***. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1989.

80. HAZARD, Paul. **Crise da consciência europeia**. Lisboa: Cosmos, 1948.

81. _____. ***La Penseé Européenne au XVIII Sècle – De Montesquieu a Lessing***. Paris: Fayard, 1963.

82. _____. **O pensamento europeu no século XVIII: de Montesquieu a Lessing**. Tradução: Carlos Grifo Babo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

83. HESÍODO. ***Théogonie***. Tradução: Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

84. HOFFMEISTER, Gerhart. ***"Europäische Einflüsse"***. In: SCHANZE, Helmut (Ed.). Romantik-Handbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.

85. HOMERO. **Odisseia**. Introdução e notas: Méderic Dufour e Jean Raison. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

86. HORÁCIO. **Arte Poética**. In: **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

87. JUSTO, José Manuel. **Ergon ou energueia – filosofia da linguagem na Alemanha: sécs. XVIII e XIX**. Lisboa: Apáginastantas, 1986.

88. KAMUF, Peggy. ***Signatures ou de l'institution de l'auteur***. Paris: Galilée, 1991.

89. KANT, I. ***Anthroplogie in pragmatischer Hinsicht***. Ed. Akademie, vol. VII, pp. 326-327. Cf. Bemerkungen, ed. Akademie, vol. XX, p. 31; ed. Rischmüller, p.25. [Tradução: Márcio Suzuki].

90. _____. ***Logik Phillippi***, ed. cit., PP. 494-495. Cf. Logik Blomberg, ed. Cit., p. 300. [Tradução: Márcio Suzuki].

91. _____. [**Anotações à margem das *'Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime'***]. Tradução: Márcio Suzuki. *Bemerkungen in den 'Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen'*, ed. Rischmüller, Kant-Forschungen, Akademie, (Berlim, 1942), vol. XX, p. 44; BM, p. 38; trad. cit., p. 127.

92. KRISTEVA. Júlia. **O texto do Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

93. LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. Tradução: Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte, Itatiaia: Vila Rica, 1989.

94. LACLOS, Chordelos de. **As Relações Perigosas**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

95. LANSON, Gustave. ***L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau***. t. VIII. ***Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau***, 1912.

96. LEBRUN, Gérard. **As palavras ou os preconceitos da infância**. In: **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

97. LECERCLE, J.-L. ***Rousseau et l'art du Roman***. Paris: Armand Colin, 1969.

98. LEJEUNE, Philippe. ***L'autobiographie en France***. Paris: A. Colin, 1971.

99. _____. ***Le Pacte autobigraphique***. Paris: Seuil, 1975.

100. LIMA, Luiz Costa. **Mímesis da representação e mímesis da produção**. In: **Mímesis e modernidade – formas das sombras**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

101. LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976.

102. LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

103. MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

104. MACHEREY, Pierre. ***A quoi pense la littérature***. Paris: PUF, 1990.

105. Madame de Lafayette. **A princesa de Clèves.** Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

106. MASSEAU, Didier. ***L'invention de l'intellectuel das l'Europe du XVIIIème siècle***. Paris: PUF, 1994.

107. MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

108. _____. MATOS, Franklin de. **A filosofia no palco**. (*Curso Livre de Humanidades* – Dvd.). São Paulo: Abril Cultural, 2006.

109. _____. Curso: **Estética: seis lições sobre a Ilustração**: **Filosofia e Literatura no século XVIII**, ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP.

110. _____. **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

111. _____. **Os Abismos do Prefácio-anexo**. In: **Rapsódia: almanaque de Filosofia e Arte**. nº 1, São Paulo: FFLCH-USP, 2001. p. 7-16.

112. MATOS, Olgária C. F. **O teatro do mundo: heróis míticos, revoluções históricas**. In: **Adivinhas do tempo: êxtase e revolução**. Coleção Políticas do Desejo. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

113. MAUZI, R. ***Le problème religieux dans la Nouvelle Héloïse***. In: ***Jean-Jacques Rousseau et sonoeuvre***. Paris: Klincksieck, 1964.

114. MAY, George. **Rousseau: o gênio e a obra**. (*Col. Biografias*). Portugal: Publicações Europa-América, ltda. 1997.

115. _____. ***Le Dilèmme du Roman au XVIIIe. siècle***. Paris: PUF, 1963.

116. MONSTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O espírito das Leis**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

117. _____. **Cartas Persas**. (Clássicos WMF). Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobinski. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

118. _____. **O Gosto**. Tradução e posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

119. MORETTO, Fúlvia M. L. **Introdução**. In: **Júlia ou A Nova Heloísa**. Campinas – SP: HUCITEC. 1994.

120. _____. **Introdução**. In: **Textos autobiográficos e outros escritos/Jean-Jacques Rousseau**. São Paulo: UNESP, 2009.

121. NIEHUES-PRÖBSTING, Heinrich. **A recepção moderna do cinismo: Diogenes no Iluminismo**. In: **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. Marie-Odile Goulet-Cazé e R. Bracht Branham (orgs.). Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

122. NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução, notas e posfácio: Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

123. _____. NIETZSCHE, Friedrich. **David Strauss crente e escritor**; **Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida**. In: **Considerações Intempestivas**. Tradução: Lemos de Azevedo. Portugal/Brasil: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1976.

124. NOVAES, Adauto. **Cenários**. In: **Ética**. Organização: Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

125. _____. **Comentários acerca da obra**: ***Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo***, de Jean Starobinski. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

126. NUNES, Benedito. **A beleza natural e os sentimentos**. **A imitação**. In: **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

127. _____. **A visão romântica**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

128. _____. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

129. _____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

130. PISSARRA, Maria Constança P. **Rousseau**. In: **Os filósofos: clássicos da filosofia, v. I de Sócrates a Rousseau**. Org. Rossano Pecoraro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

131. _____. **A Natureza como indagação inicial**. In: **História e ética no pensamento de Jean-Jacques Rousseau**. Tese (doutorado em filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

132. PLATÃO. **A República**. Livro X. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

133. _____. **Fedro**. **(Ou: Do Belo. Gênero moral)**. **260 c**. In: **Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

134. _____. **Íon: sobre a inspiração poética**. Tradução: Henrique Graciano Murachco. In: Educ. e Filos., Uberlândia, MG, jan./dez. 1991, p. 102-103.

135. _____. **Sétima Carta**. **310 c, d.** In: **Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

136. _____. **Teeteto (ou Do conhecimento)**. In: **Diálogos I: Teeteto (ou Do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas)**. Tradução: Edson Bini. Bauru, SP.: EDIPRO, 2007.

137. PRADO JR, Bento. **A força da voz e a violência das coisas**. In: ***Ensaio sobre a origem das línguas***. Tradução: Fúlvia. M. L. Moretto. Unicamp.1998.

138. _____. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

139. _____. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**. (Prefácio) In: **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. MATOS, Franklin de. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

140. _____. **Imaginação e interpretação: Rousseau entre a imagem e o sentido**. 2º Colóquio UERJ/A INTERPRETAÇÃO. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

141. _____. **Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau**. São Paulo: Editora Polis, 1988. p. 57-74. (Discurso 17 – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP.).

142. _____. **Starobinski penetra no silêncio de Rousseau**. In: **caderno "*Letras*"**. Folha de São Paulo, São Paulo, 11/01/1992.

143. PRADO, Raquel de Almeida. **A jornada e a Clausura: figuras do Indivíduo no romance filosófico**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

144. PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. v. I. **No caminho de Swann**. Tradução: Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006.

145. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

146. ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

147. ROLLAND, Romain. **O pensamento vivo de Rousseau**. Tradução: J. Cruz Costa. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

148. ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. **Um conceito de classicismo**. In: GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

149. ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

150. ROUSSET, Jean. ***Forme et signification***. ***Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel***. Paris: José Corti, 1962.

151. _____. ***Narcise romancier***. ***Essai sur la première personne dans Le Roman***, Paris, José Corti. 1972.

152. _____. ***Rousseau romancier: La Nouvelle Heloïse***. In: ***V.A., Jean-Jacques Rousseau***. Neuchâtel: La Baconnière, 1962.

153. SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

154. SALINAS FORTES, Luiz Roberto. **Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau**. São Paulo: Discurso, nº 10, 1979.

155. _____. **O iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

156. _____. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

157. _____. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso**. São Paulo: Editora Polis, 1988. p. 13-43. (Discurso 17 – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP).

158. SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática. 2004.

159. STAROBINSKI, Jean. **Prefácio**. In: **Cartas Persas**. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobinski. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

160. SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1970.

161. SCHILLER, Friedrich Von. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

162. SCHLAFMAN, Léo. **O romance impossível** (*Introdução*). In: **A princesa de Clèves.** Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

163. SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Organização, tradução, prefácio e notas: Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

164. SILVA, Arlenice Almeida. **Da teoria do romance ao romance histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács**. In: **Rapsódia: almanaque de Filosofia e Arte**. São Paulo: DEFIL USP-FFLCH, 2001.

165. SOUZA, Maria das Graças. **História e declínio em Rousseau. In: Ilustração e História: o pensamento sobre a história no iluminismo francês**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

166. SPENLÉ, Jean-Édouard. **O pensamento alemão**. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Edição da livraria do Globo, 1945.

167. STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

168. _____. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

169. _____. ***Relation critique. I: Jalons pour une histoire Du concept d'imagination – L'empire de l'imaginaire***, Paris: Gallimard, 1970.

170. SUZUKI, Márcio. **O Homem do Homem e o Eu de Si-Mesmo**. São Paulo: Discurso, nº 30, 1999.

171. SZONDI, Peter. ***Friedrich Schlegel's Theory of Poetical genres: a reconstruction from the posthumous fragment***. In: ***On Textual Understanding and Other Essays***. Minneapolis: University of Minnesota press, 1986.

172. TACCA, Óscar. **Vozes do Romance**. Tradução: Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

173. TOCQUEVILLE, Alexis de. ***L'ancien regime et la révolution***. Paris: Flammarion, 1988.

174. TODOROV, Tzvetan, DUCROT, Oswald. **Dicionários enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução: Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Barros e Geraldo Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

175. TODOROV, Tzvetan. **O Jardim imperfeito: o pensamento humanista na França**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

176. TOULET, Emmanuelle. ***O Cinema, invenção do Século***. Tradução: Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

177. VALÉRY, Paul. **Questões de poesia. (Poética e Estética)** In: **Variedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991

178. VOLOBUEF, Karin. **Rousseau, Hoffmann e a criatividade romântica**. In: **Reflexos de Rousseau**. José Oscar Marques (org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

179. VOLTAIRE. **Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas**. (Coleção *OS Pensadores*). Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

180. _____. **Dicionário Filosófico**. Tradução: Bruno da Ponte e João Lopes Alves. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

181. WATT Ian; GOODY Jack. **As consequências do letramento**. Tradução: Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Editora Paulistana, 2006.

182. WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé**. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

183. _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

184. WILSON, ARTHUR. ***Diderot: sa vie et son oeuvre***. Paris, Laffont, Ramsay, 1985.

185. ZUMTHOR, Paul. **Prefácio Abelardo e Heloísa**. In: **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Tradução: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



"O espelho me traiu"

Jean-Jacques Rousseau

Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio:
pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro.
(Mário de Sá Carneiro)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo