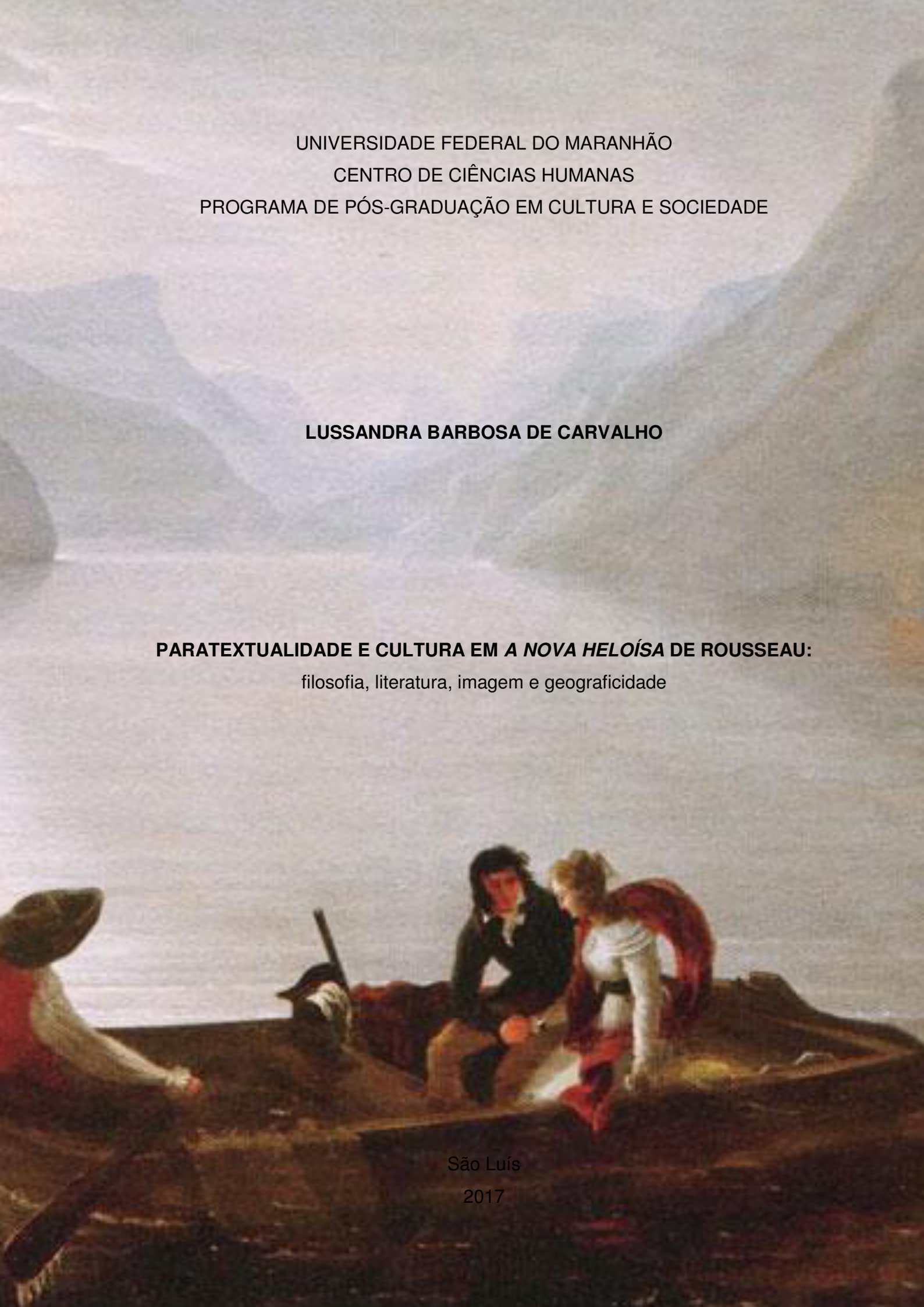




UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

LUSSANDRA BARBOSA DE CARVALHO

PARATEXTUALIDADE E CULTURA EM *A NOVA HELOÍSA* DE ROUSSEAU:
filosofia, literatura, imagem e geograficidade

São Luís
2017

LUSSANDRA BARBOSA DE CARVALHO

PARATEXTUALIDADE E CULTURA EM A NOVA *HELOÍSA* DE ROUSSEAU:

filosofia, literatura, imagem e geofricidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão como requisito para aquisição do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

Co-orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

São Luís

2017

CARVALHO, Lussandra Barbosa de..

Paratextualidade e Cultura em A Nova Heloísa de Rousseau: filosofia, literatura, imagem e geofricidade / Lussandra Barbosa de CARVALHO. - 2017.

106 p.

Coorientador(a): Luciano da Silva Façanha. Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís/MA, 2017.

1. Cultura. 2. Filosofia. 3. Geofricidade. 4. Imagem. 5. Literatura. I. Façanha, Luciano da Silva. II. Feitosa, Márcia Manir Miguel. III. Título.

LUSSANDRA BARBOSA DE CARVALHO

PARATEXTUALIDADE E CULTURA EM *A NOVA HELOÍSA* DE ROUSSEAU:

filosofia, literatura, imagem e geografia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão como requisito para aquisição do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Co-orientador)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Genildo Ferreira da Silva

Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, essa Força motriz que me concedeu a vida e que, a cada dia, dá-me a certeza de Sua Companhia.

Registro, aqui, minha imensa e sincera gratidão a todos da família Vieira de Paiva, sobretudo, às tão queridas mestras com que a vida me presenteou: a Prof^a Silvia Teresa Vieira de Paiva, pelo carinho maternal e pelo cuidado constante, e a Prof^a Msc Ellen Caroline Vieira de Paiva, pela atenção e presteza fraternal, a me apoiar desde bem antes da ideia de cursar o mestrado tornar-se um projeto, por se fazer presente, acompanhando-me durante todo o processo e estimulando-me nos estudos. Transpareço, ainda, um agradecimento todo especial ao meu querido companheiro e grande amigo de todas as horas, Thiago Gustavo Vieira de Paiva, por sonhar comigo e estar presente nesta jornada, sempre ao meu lado, dando a força que precisei para fazer dar certo. Do fundo do coração: obrigada, amor meu!

Agradeço, imensamente, à minha orientadora Prof^a Dr^a Márcia Manir Miguel Feitosa, pela atenção constante, por estar sempre disponível, desde o início, mesmo afastada para o Pós-Doutorado e, depois, presencialmente, dando-me toda assistência de que precisei, por me receber de braços abertos no GEPLIT/UFMA (Grupo de Estudos em Paisagem e Literatura), onde tive a oportunidade de me aprofundar ainda mais nesta pesquisa. Sou extremamente grata ao meu co-orientador, Luciano da Silva Façanha, por ter me recebido com todo carinho no GEPI Rousseau/UFMA (Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar J-J. Rousseau), onde surgiram as inquietações que geraram este trabalho e onde obtive suporte para concluí-lo. A esses dois grandes professores, agradeço pela paciência ante às minhas dúvidas constantes, na correção às falhas que cometi e por me oferecerem a melhor orientação com que um mestrando poderia contar:

Muito obrigada aos professores que se fizeram presentes em minha banca de Qualificação, a Prof^a. Dr^a. Zilmara Viana e ao Prof^o. Dr. Rafael Quevedo por, ao avaliarem minha pesquisa, fornecerem as dicas e informações que a enriqueceram ainda mais. Agradeço também aos mestres do PGCult, ao Prof^o. Dr. Lucas Sá, por me conceder prontamente a carta de recomendação que me permitiu participar da seleção do mestrado e a todos os professores com quem tive a honra de estudar desde a alfabetização até aqui.

Obrigada a toda equipe da secretaria do PGCult, especialmente à Adriana

Sales, sempre atenciosa, prestativa e pontual nas informações que precisávamos.

Agradeço a todos os colegas que fizeram parte da turma PGCult 2015.1, por dividirem os anseios, as dúvidas e as alegrias nas longas jornadas de estudos, seminários e demais atividades.

Não poderia deixar de agradecer aos meus colegas do GEPI J-J Rousseau/UFMA, do GEPLIT/UFMA e da Graduação de Filosofia/UFMA 2014.2 que sempre me puseram a par das aulas em que me fiz ausente em prol da pesquisa.

Toda minha gratidão à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES), que se dispôs a financiar esta pesquisa.

Obrigada a todos da minha família, em especial, à minha tão querida irmã, Lucélia Barbosa de Carvalho, pela companhia de uma vida inteira, à minha tia Wanderléia Barbosa, à minha tia Shelijane de Carvalho e à minha doce mãe, Raimunda M^a Barbosa de Carvalho (em memória), a Estrela mais brilhante do meu céu, por me ensinar todos os meus princípios e por me mostrar que o bem mais valioso do ser humano é o conhecimento.

Obrigada aos meus colegas de trabalho do COLUN/UFMA (Colégio Universitário) que se mostraram compreensivos e solícitos diante da minha ausência em reuniões e confraternizações, sobretudo, na etapa final desta pesquisa. Agradeço também aos meus alunos queridos, que me inspiram a aprender cada vez mais e mais.

Todo o meu agradecimento àqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu concluísse esta importante etapa. Muito obrigada!

“[...] uma ou duas vezes espiara furtivamente o livro que ela estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, ‘e de que serve um livro’ – pensou Alice – ‘sem figuras nem diálogos?’”

(Lewis Carrol)

RESUMO

O texto dissertativo, que ora se apresenta, tem por objetivo empreender um estudo interdisciplinar envolvendo a análise paratextual das imagens do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau. Para tanto, fez-se necessário um breve levantamento das características da escrita do autor envolvendo objetos de suas reflexões, como a virtude, os sentimentos e a imaginação. Não obstante, buscou-se informações acerca do momento histórico, filosófico e literário vivido durante o processo criativo do romance, a saber, o Pré-Romantismo que lançou influências sobre a cultura do século XVIII, tão presente na referida obra. Traçou-se um estudo sobre a verossimilhança no romance rousseauiano e sua relação com as ilustrações, percorrendo-se um itinerário desde a origem da inserção das ilustrações em livros à importância desses recursos imagéticos, especificamente, para *A Nova Heloísa*. Em seguida, fez-se uma análise acerca da Geograficidade, abordando estudos dos geógrafos humanistas, como Yi-Fi Tuan, para pontuar o lugar de Saint-Preux no romance, relacionando características do personagem à própria identidade de Rousseau, bem como destacou-se as peculiaridades da virtuosa Júlia de Wolmar como superintendente de seu lar, sem perder de vista o enfoque interdisciplinar entre Filosofia, Literatura, Cultura e Arte.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Cultura. Imagem. Geograficidade.

ABSTRACT

The present dissertation, has as purpose to undertake an interdisciplinary study involving a paratextual analysis of the images of Jean-Jacques Rousseau's novel *Julie or the New Heloise* (1761). In this sense, it was necessary a brief exam about the author's writing characteristics involving objects of his reflections, as virtue, feelings and imagination. Nevertheless, it was sought informations about the historical, philosophical and literay moment which was experienced during the creative process of the novel, namely, Pre-Romanticism that had influenced the eighteenth-century culture, so evident in the work. It was drawn a study about the verisimilitude on the Rousseauian novel and it's relation to the ilustrations. searching for the origin of ilustrations in books and the matter of imagery resources, specifically, to *The New Heloise*. Then, it was made an analysis about the theme Geographicity in the mentioned novel, punctuating studies of the humanist geographer Yi-Fi Tuan, to indicate Saint-Preux's position in the novel, relating it to the Rousseau's own identity, as it was highlighted the peculiarities of the virtuous Julie of Wolmar as manager of her home. disregarding the interdisciplinary focus between Literature, Philosophy, Culture and Art.

Keywords: Philosophy. Literature. Culture. Image. Geographicity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Le premier baifer de l’amour. (O primeiro beijo dos amantes).....	45
Figura 2	– L'héroisme de la valeur. (O heroísmo de valor).....	48
Figura 3	– Ah! Jeune lionnrière à ton lafaîteur! (Ah! Jovem homem para o seu benfeitor!)	50
Figura 4	– La lioncettes remords vengent l’amour outrage. (A vergonha e o remorso vingam o amor ultrajado)	52
Figura 5	– Inoculation d’lamour. (Inoculação de amor).....	54
Figura 6	– La force paternelle. (A força paterna)	56
Figura 7	– La confiance des belles ames. (A confiança das belas almas).....	58
Figura 8	– Les monuments des anciens amours. (Os monumentos do amor antigo)	60
Figura 9	– La matinee à L’Angloife. (Manhã ao modo inglês).....	62
Figura 10	– Oh, veux-tu fuir? Le fantôme est dans ton coeur. (Oh, para onde fugir? O fantasma está em seu coração.)	64
Figura 11	– Claire! Claire! Les enfans chantent la nuit quando ils ont peur. (Clara!Clara! Crianças cantam à noite quando elas estão com medo.)	66
Figura 12	– (Sem título).....	68
Figura 13	– Témpeste sur le lac. (Tempestade no lago)	72
Figura 14	– Julie embrasse Saint-Preux. (Julia abraça Saint-Preux)	73
Figura 15	– Claramariage. (Casamento de Clara).....	74
Figura 16	– La Promenade em barcde Julie etStPreux. (O passeio no barco de Júlia e Saint Preux)	76
Figura 17	– Saint-Preux sur la route du Valais. (Saint-Preux na Estrada do Valais)	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A CULTURA DO SÉCULO XVIII NO ROMANCE DE ROUSSEAU	14
2.1	O Pré-Romantismo no romance de Rousseau	16
2.2	Razão e Sensibilidade em Rousseau: o sentir que precede o pensar	22
2.3	O romance Júlia ou A Nova Heloísa: um novo conceito de virtude.....	27
3	LEITURA DE IMAGENS EM A NOVA HELOÍSA, DE ROUSSEAU	34
3.1	Verossimilhança e Imaginação: aspectos marcantes na Arte do século XVIII.....	35
3.2	Da inserção de Ilustrações em A Nova Heloísa: arte, cultura e verossimilhança	40
3.3	Imagens selecionadas de edições posteriores: estética e perpetuação cultural	70
4	GEOGRAFICIDADE, LUGAR E PAISAGEM NO ROMANCE ROUSSEAUNIANO	78
4.1	Um olhar sobre a Geografia Humanista Cultural	79
4.2	O lugar de Saint-Preux à luz da Geografia Humanista Cultural: percepções sobre autor e personagem	85
4.3	A autenticidade da paisagem em Clarens e a virtude louvada de Júlia de Wolmar	93
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Ao escrever *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761), Rousseau apresentou parte das suas reflexões filosóficas. Isto se evidencia mesmo em seus mais célebres textos filosóficos como *O Emílio* (1762) e *O Contrato Social* (1762), cujas ideias ainda são pensadas e repensadas nos dias atuais, bem como o grau de importância se mantém intacto no contexto da história universal do pensamento. Segundo Moretto (1994, p.15): “*A Nova Heloísa* é, em grande parte, a aplicação do pensamento teórico do autor que nos dá também um espelho da sociedade da época.” Percebe-se, assim, que se trata-se de um romance enciclopédico da filosofia rousseauiana, pois nele apresentam-se, compiladas, as reflexões filosóficas que consagraram o autor como um dos filósofos mais notórios de seu tempo.

Na referida obra, as vivências e os conflitos entre os personagens, assim como seus gestos, suas expressões, suas vestimentas e o ambiente descrito no texto do assim “filósofo-romancista”, ao serem captados em forma de imagem pelos ilustradores do romance, tornaram-se relevantes não apenas para o acompanhamento da leitura do texto, mas também para registro e modulação dos traços sócio-culturais que foram percebidos pelo escritor no meio social que o rodeava – a sociedade da corte do século XVIII.

Empreender uma investigação sobre as ilustrações de *A Nova Heloísa* implica em atentar para as transformações históricas e culturais do processo ilustrativo. Nesse norte, visa-se evidenciar a influência da época literária que foi o Pré-Romantismo tanto no processo de construção da estética descritiva de Rousseau quanto nas imagens ilustradas, que nos permitem perceber os aspectos do momento literário nelas registrado. Um estudo envolvendo cultura, paratextualidade e imaginário, com base na leitura das imagens ilustrativas do romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, de Rousseau e suas implicações sócio-culturais, faz-se necessário tanto pelo seu alcance mais amplo e interdisciplinar de busca pela compreensão da cultura ocidental em diversos âmbitos (artístico, literário, filosófico, histórico, antropológico etc.), quanto no que se refere aos aportes teóricos relativos à teoria da literatura pré-romântica e à pesquisa Rousseau no Brasil. Ainda recentes no contexto nacional, os estudos de ilustrações de livros são considerados, desde a década de 1990, no exterior, fontes de implementação de pesquisa teórica interdisciplinar em Humanidades.

Destaca-se, nesta pesquisa, a importância de se compreender o papel das imagens inseridas na obra de Rousseau na constituição do imaginário da época – e do que fazemos deste imaginário com a leitura. A transmissão/recepção cultural, enquanto fenômeno hermenêutico, efetiva ideias pensadas historicamente. As imagens constituem esse processo de efetivação do pensamento no mundo.

Para tanto, toma-se como base obras de Philip Stewart, que apresentam uma série de estudos acerca do texto e das ilustrações de *A Nova Heloísa*. Como se observa no prefácio de *Engraven desires...* (1992), Stewart estuda, em um primeiro momento, as ordens sintáticas e semânticas do discurso envolvidas com as gravuras em função das imagens. Do prefácio:

[foi] Para investigar a questão acerca da interrelação entre texto e imagem que este estudo foi desenvolvido: ainda que não dedicado propriamente à forma artística em si, mas em aproximação com imagens dotadas de particular função em seus respectivos contextos literários. (STEWART, 1992, p.12, tradução nossa).¹

Em um trabalho posterior, entretanto, o pesquisador traça um itinerário também técnico, qual seja, um estudo das legendas das respectivas ilustrações de *Júlia*: “[...] ao invés de olhar para as imagens, desta vez [busca-se] levar em conta seus temas; vamos ler as legendas no contexto de [dos] temas, deixando de lado as imagens atualizadas por diferentes artistas”. (STEWART, 1999, p.15, tradução nossa).²

Em ambos os casos, não há uma preocupação com os sentidos literário e filosófico, voltada propriamente para as dimensões estéticas, históricas, espaciais e sócio-culturais relativas à obra *A Nova Heloísa*. Todavia, o que se toma como questão de pesquisa é precisamente o que foi desconsiderado em ambos os momentos no recorte epistemológico técnico de Stewart: os elementos estéticos envolvidos nas imagens produzidas por diversos artistas. Portanto, o que se problematiza aqui é exatamente a universalidade pré-romântica que se mantém na constituição do imaginário contemporâneo à *Júlia*.

No primeiro capítulo, faz-se uma reflexão acerca da cultura do século XVIII em que se analisa de que forma o Pré-romantismo, momento literário e histórico que

¹ “It was to inquire into the question of the interrelation of text and image that this study was undertaken: it is not devoted to art form a such, but is na approach to images whith a particular function and in their specifically literary context.” (STEWART, 1992, p.XII).

² “[...] instead of looking at the pictures, this time [seeks to] take into account their subjects; we read the subtitles in the context of [the] issues, leaving aside the updated images by different artists.” (STEWART, 1999, p.15).

faz parte dos escritos de Rousseau, cuja principal característica é a temática acerca dos sentimentos, configurou-se na cultura europeia do Século das Luzes, bem como se faz um estudo sobre a questão da razão e da sensibilidade, assuntos recorrentes nos tratados filosóficos e nos romances de Rousseau. Faz-se, contudo, uma breve apresentação do romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, objeto de estudo desta pesquisa.

Não obstante, para o segundo capítulo desta pesquisa, serão pontuadas algumas características do século XVIII dando um enfoque à verossimilhança, recurso que trata da temática da proximidade entre a arte e a realidade da qual o filósofo fez uso nas ilustrações de seu livro. Faz-se pertinente traçar uma sucinta apresentação do romance. Para tanto, fez-se necessário expor o advento da inserção de ilustrações em romances, especialmente, em *A Nova Heloísa*.

Para o terceiro capítulo, a fim de que se possa empreender uma análise do sujeito, especificamente, do personagem Saint-Preux, em relação ao ambiente que o rodeia, bem como analisar suas vivências com a cultura a que pertence, comparando-a com a cultura de lugares que passa a conhecer, torna-se viável atentar para os aportes teóricos da geograficidade, observados nos trabalhos de Yi-Fi Tuan e Gaston Bachelard. Objetiva-se também empreender um breve estudo da paisagem que recebe destaque na narrativa e que se encontra tão presente nas ilustrações de diferentes edições do romance. Far-se-á, também, uma análise acerca da construção da identidade da Senhora de Wolmar e da forma com que o autor dela se utiliza para criticar os costumes modernos.

2 A CULTURA DO SÉCULO XVIII NO ROMANCE DE ROUSSEAU

O século XVIII apresentou-se como um período pujante de mudanças maciças em vários âmbitos, dentre eles, o político, o econômico, o artístico e o cultural. Esse momento histórico foi marcado por uma série de transformações sociais que desembocaram numa das revoluções mais notáveis da Europa, a Revolução Francesa, cujos lemas *Liberdade, Igualdade e Fraternidade* contrastavam com a realidade até então vivida pelo povo europeu sob a influência cultural da Igreja Católica e com o monopólio político e comercial em voga de acordo com a seguinte reflexão:

É justamente contra o princípio político absolutista que vão atuar as ideias e os programas políticos dos revolucionários do século XVIII, os quais fazem do ideal democrático sua bandeira de luta, de forma que a história da humanidade caminha cada vez mais nesse rumo e as massas populares participam mais e mais nas decisões políticas ligadas ao seu próprio destino. (GUINSBURG, 2005, p.24).

Conhecido como o século das Luzes que, de acordo com Cassirer, “[...] viu e glorificou, na razão e na ciência, a suprema faculdade do homem [...]” através do Iluminismo, movimento intelectual divulgador da razão enquanto “[...] ponto de encontro e o centro da expansão do século, a expressão de todos os seus desejos, de todos os seus esforços, de seu querer e de suas realizações [...]” (CASSIRER, 1992, p.22), o século XVIII foi um período de revelações, a julgar pelo Iluminismo, que tornou ainda mais públicos nomes como Voltaire, d’Alambert, Diderot e Rousseau, conhecidos como pensadores da Ilustração e responsáveis pela publicação da *Enciclopedie*, obra reunida em cerca de 35 volumes entre os anos de 1751 e 1780.

A *Enciclopedie* foi o sumário das ideias do Iluminismo que, dentre outras novidades, sujeitava a religião à razão humana, colocando a Teologia no foco dos textos filosóficos que contestavam suas assertivas, antes nunca contrariadas com tamanho afinco, acarretando controvérsias e perseguições, sobretudo, da Igreja Católica. Segundo Piva (2003, p.19), trata-se do mais audacioso empreendimento do século XVIII:

[...] cuja finalidade essencial era tornar acessíveis a um público irrestrito os conhecimentos técnicos obtidos até então, a fim de pulverizar a superstição, o fanatismo e a opressão política sustentados pela Igreja e pela nobreza do antigo regime.

Contudo, os filósofos da Ilustração recorreram também à dramaturgia, aos opúsculos, aos discursos e a outros meios de divulgação de suas ideias, como

afirma Mattos (2001, p.97): “[...] um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre filosofia e literatura e, conseqüentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo.” Assim, disseminava-se o conhecimento, afastando cada vez mais o homem das superstições. Dentre essas formas de divulgação, foi utilizado, ainda, o romance. Todavia, o romance não era bem-visto no século das Luzes. Era romanesco, pois trazia a temática dos sentimentos, dentre eles, o amor, e tratar de temáticas que envolviam a imaginação não era auspicioso num período em que a razão ditava as regras.

Ao escrever o romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, Jean-Jacques Rousseau representou parte do real cenário que o rodeava, um meio de transformações, de mudanças e de novas perspectivas. Não obstante, ao decidir ilustrar partes do enredo, enriqueceu seu livro com a linguagem da Arte Rococó, indo além do recurso das palavras para transmitir a estética de seu estilo romanesco, ilustrando, além do ambiente, a paisagem, a moda e os demais traços culturais do período, aliando seu pensar filosófico à estética literária e imagética:

Essa síntese, que assinala a realização e o apogeu da cultura do século XVIII, é fruto do paciente trabalho realizado durante a época que estamos estudando. Coube ao século do iluminismo a glória incomparável e imprescritível de ter cumprido a tarefa de unir, com uma perfeição inigualada, a obra crítica à obra criadora, conferindo a cada uma as virtudes da outra. (CASSIRER, 1992, p.371).

Embora utilizado de forma adjetivada, o termo *rococó* significa a “expressão de um prazer imediato”, e este prazer, para Jones (1985, p.15), “[...] era o princípio que visava deleitar uma sociedade ociosa, na qual ser tedioso era o único pecado [...]”. Tal estilo destacava uma inclinação para contornos detalhados através de linhas sutis, delicadas e leves que eram expostas em temas de amor e de glória, mostrando a natureza, a vida cotidiana, as relações humanas e a representação da profana vida aristocrática, buscando refletir o que é refinado, exótico, agradável e sensual, deixando de lado as temáticas religiosas.

A arte Rococó das ilustrações do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* muito se relacionou com o estilo Pré-romântico da escrita de Rousseau que, como se observará a seguir, destacou com palavras parte das temáticas que o referido estilo artístico trabalhou através das imagens.

2.1 O Pré-Romantismo no romance de Rousseau

Ao se atentar para a história de qualquer cultura, tende-se a descobrir que os escritos, as imagens e todos os registros a ela referentes espelham determinado tipo de vida das pessoas contemporâneas ao período. Uma vez que o século das Luzes representou um marco de transformações em todos os meios, principalmente, o cultural, Jean-Jacques Rousseau não poderia deixar de retratar isso em seu romance *Júlia ou A Nova Heloísa*. Todavia, não utilizou em seu texto o mesmo estilo que empregava nos tratados filosóficos, antes seguiu uma outra forma de se expressar através do Pré-romantismo, e sobre isso são imprescindíveis algumas considerações.

O turbilhão de manifestações vividas na Europa nesse período consagrou o Iluminismo como o principal indicador do século XVIII, e essas manifestações foram marcadas pelas características românticas a elas inerentes que consagraram o Romantismo como um “[...] movimento cultural inserido em um determinado momento da história e, somente a partir dessa situação pode ele ser compreendido.” (BORNHEIM, 2005, p.75-76). No entanto, se, por um lado, o Romantismo foi uma escola definida com começo, meio e fim, em “[...] condições concretas e com respostas características à situação que lhe representou.” (GUINSBURG, 2005, p. 14), por outro, o momento histórico que prenunciou tal movimento cultural, o Pré-romantismo, não possui as mesmas definições demarcadas.

Sabe-se que, na Inglaterra e na Alemanha, os historiadores da literatura sempre tiveram uma noção da lenta preparação do Romantismo do século XVIII, representado por escritores como Goethe, Wordsworth e Coleridge. Em contrapartida, na França, não haveria, pois, uma formulação vagarosa do Romantismo, mas sim, segundo Capeaux (2012), uma invasão revolucionária de “Pré-romantismos” de origem alemã e inglesa. O Pré-romantismo seria não um emaranhado sem formas como alguns apontam, mas

Um fenômeno muito bem definido: uma nova sensibilidade poética, mais íntima da natureza, inclinações religiosas e místicas, sentimentalismo, revoltas contra as convenções estéticas do Classicismo, gosto pela poesia popular e primitiva – enfim, uma mentalidade que oscila entre tristeza melancólica e protesto revolucionário. (CAPEAUX, 2012, p 203).

Ademais, é notório frisar que o disseminador e motivador das origens românticas na França foi Jean-Jacques Rousseau, introduzindo, “[...] na língua francesa, o vocábulo *romântico* [...]” (SALIBA, 1991, p.13), com o sentido de

romanesco e pitoresco, como se observa neste trecho da *Quinta Caminhada* de *Os devaneios do Caminhante Solitário*: “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.” (ROUSSEAU, 1995, p.71, grifo nosso). Há ainda quem discorde dessa assertiva, a saber, os “[...] antirromânticos franceses que gostam de considerar o suíço Rousseau como estrangeiro, atribuindo-se os sentimentalismos pré-românticos do rococó francês [...]” (CAPEAUX, 2012, p.203).

Todavia, ao classificar as margens do lago de Bienne como sendo românticas, Rousseau não apenas consagrou o termo, bem mais que isso, ele enalteceu 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.” (ELIA, 2005, p.115). Rousseau rompia, assim, com as estruturas da estética classicista ao engrandecer e exaltar a Natureza através de uma “criatividade romântica”:

Antes de Rousseau, a cultura francesa setecentista jamais fizera uma distinção rigorosa entre o social e o natural. Rende-se preito à natureza, devota-lhe uma paixão entusiástica, mas todos os traços do convencionalismo são introduzidos no quadro que se faz da *belle nature*. (CASSIRER, 1992, p. 390).

Desta forma, mais tarde, ele seria considerado, pelo filósofo alemão Immanuel Kant, como o procedente da criação de uma nova concepção da natureza (CASSIRER, 1992, p. 157-158), que serviu de cerne para toda a filosofia do genebrino.

Havia, contudo, uma relação de influência entre Rousseau e os alemães “pré-românticos” do *Sturm und Drang*³, termo cuja definição não é tarefa fácil, podendo significar “angústia e entusiasmo”, “ânsia e explosão” ou, ainda, “tempestade e ímpeto”. Esta última seria a mais apropriada, pois é análoga ao título de uma peça alemã cuja autoria é atribuída a um jovem inovador do período: Klinger. Alguns autores, como Jean Spenlé, definiram o *Sturm und Drang* enquanto “evangelho do retorno à natureza de Rousseau”, isto porque

[...] para o autor do *Contrato Social*, o estado de natureza não se apresentava como um fato pré-histórico, caso primitivo ou barbárie original

³ *Sturm und Drang* é o título de uma peça do Stürmer Maximilian Klinger, publicada em 1776. O título impôs-se como apelido do movimento, porque exprimiu bem a mentalidade alemã por volta de 1770, a mistura de mística, à maneira da Alemanha Oriental, e do populismo revolucionário, à maneira de Rousseau. (CAPEAUX, 2012, p.379).

para a qual era preciso simplesmente retrogradar. O retorno à Natureza era para Rousseau, pelo contrário, o retorno às 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. (SPENLÉ, 1945, p.52).

Em tempo, quem mais favoreceu para que o *Sturm und Drang* ganhasse vigor foram os jovens alemães denominados Stürmer que tomavam como lei para este movimento a imaginação, a espontaneidade e, sobretudo, a valorização dos sentimentos:

Eram jovens que, fugidos do seio de famílias e escolas pietistas, chegavam a chocar-se com a realidade feudal da sociedade alemã. Com o fervor místico herdado dos antepassados, fizeram a propaganda das ideias inglesas de poesia popular e das ideias de revolução popular de Rousseau. Eis os ambientes e os motivos do *Sturm und Drang*. (CAPEAUX, 2012, p.379).

Estes jovens cultivavam um meio através do qual pretendiam derrubar a sociedade e a literatura classicista: através da ideia de “gênio”,

[...] criaram uma “religião do gênio”. A identificação entre gênio poético e gênio popular foi interpretada de maneira revolucionária. “Gênio” é consequência de uma inspiração, sem consideração das consequências sociais; gênio confere a nobreza a qualquer homem bem-dotado, mesmo das classes médias ou baixas da sociedade. (CAPEAUX, 2012, p.379).

Estes jovens não somente estavam a par da filosofia rousseauniana, como a viraram pelo avesso, “[...] dando-lhe o sentido de um primitivismo anárquico, irracionalista, virgem de todo compromisso com a vida civilizada.” (SPENLÉ, 1945, p.52). Tal qual o genebrino, os Stürmer eram leitores de Plutarco⁴, e “[...] na leitura assídua de Plutarco pelos Stürmer, reflete-se a educação nas escolas humanistas; mas Rousseau e Alfieri também gostavam muito do biógrafo grego.” (CAPEAUX, 2012, p.390).

Em sua autobiografia, o cidadão de Genebra afirma que foi dessas leituras, como as da obra de Plutarco, que se formou seu espírito livre e republicano, seu caráter indomável e altivo, que não suportava o jugo e a servidão que o atormentaram durante toda a vida, dando-lhe “asas” em situações menos indicadas.

Rousseau tornou-se um crítico dos costumes da sociedade aristocrática de seu tempo, como se observa no segundo capítulo de *A Nova Heloísa*, ao expor a descrição do personagem Saint-Preux sobre os costumes parisienses:

Assisto como convidado a jantares cuja porta está fechada a quem quer que chegue inesperadamente e onde se tem certeza de somente encontrar

⁴ Em *As Confissões*, Rousseau afirma uma predileção em ler Plutarco: “Minha leitura favorita foi Plutarco principalmente”. (ROUSSEAU, 1948, p.10).

peçoas que agradam, todas, senão umas às outras, pelo menos aos que as recebem. É lá que as mulheres se controlam menos e que se pode começar a estudá-las; é lá que reinam com maior tranquilidade conversas mais finas e mais satíricas, é lá que em lugar de gazetas, dos espetáculos, das promoções, dos mortos, dos casamentos, de que se falou pela manhã, passa-se discretamente em revistas as anedotas de Paris. (ROUSSEAU, 1994, p.224).

O personagem narra, assim, um exemplo de “exposição de máscaras” em que as pessoas “pintam-se” como querem ser vistas, e não como realmente são. Tudo em nome da inserção no meio social, de um status que as possa inserir no ambiente a que aspiram e, para isso, não podendo ser elas próprias, representam, criando personagens para si próprias a fim de agradar a outrem. Percebe-se, assim, a diferença entre amor de si e amor próprio a filosofia rousseauniana:

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 poderia estar, porque tal sentimento, em nos preferindo aos outros, exige também que os outros nos prefiram a eles; o que é impossível. (ROUSSEAU, 1995, p.236-237).

Assim, as relações baseadas na ternura e nas afeições provêm do “amor a si mesmo”, e as paixões irascíveis, baseadas no ódio e na repugnância, surgem do “amor-próprio”.

A crítica ao Iluminismo em Rousseau estava centrada também no pessimismo histórico relativo à ideia de decadência. Certamente, Rousseau não concordava com todos os pontos referentes ao processo civilizador iluminista. Na verdade, Rousseau era “[...] um verdadeiro desmancha-prazeres da festa dos iluministas.” (SALINAS FORTES, 1993, p.72).

Mesmo sendo um iluminista, o genebrino trouxe uma nova forma de pensar a ideia de progresso em que tanto a razão quanto os costumes civilizatórios, dentre outras características oriundas do Iluminismo, foram prontamente criticadas por ele na obra *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, onde expõe que é das paixões que surge a necessidade de conhecimento e, através dele, leva o homem ao progresso, mas, com o progresso, o homem não desenvolve suas virtudes, mas sim a indiferença e o egoísmo em relação ao seu próximo.

O objetivo de Rousseau não é adotar, para a França, a *kultur* alemã a fim de salvar o processo civilizador, mas criticar diretamente as vertentes iluministas que adotam os maus costumes das ciências e das artes que estavam a compor o que, para os iluministas, era o estado perfeito da civilização. Longe disso, a civilização perfeita de Rousseau seria de liberdade para seus cidadãos e, para demonstrar isso,

ele recorre a reflexões sobre o estado de natureza do homem e sobre como ele se tornou vítima do processo civilizatório. Enquanto todos louvavam as ciências e as artes, atribuindo-lhes o conceito iluminista das “luzes”, Rousseau insere-se no meio intelectual ao ganhar um concurso “remando contra a maré” iluminista, atribuindo às ciências e às artes a culpa da degeneração social. A obra que deu notoriedade a Rousseau, tirando-o do anonimato e que lhe rendeu um prêmio da Universidade de Dijon, foi o *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, de 1749.

Outra obra importante para conhecer o empenho de Rousseau na busca do conhecimento do homem em seu estado natural e de que forma ele foi corrompido é *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1755. Para o autor, a desigualdade não decorria da natureza, pois, no estado de natureza, o homem era livre ao viver de acordo com a sua conservação: “[...] os únicos bens que conhece no universo são a alimentação, uma fêmea e o repouso; os únicos maus que teme, a dor e a fome.” (ROUSSEAU, 1988, p.48). E o que levou este “*noble savage*” ao enfraquecimento foi o progresso.

Na primeira parte do livro sobre a desigualdade entre os homens, Rousseau descreve como o homem, em seu estado selvagem, é forte e veloz e como este homem ficou fraco e lento com o progresso civilizador. No livro II do *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades*, Rousseau (1988, p. 63) atesta que:

O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer *isto é meu* e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Quantos crimes, guerras, assassinios, misérias e horrores não poupariam ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou enchendo o fosso, 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!’.

Enquanto outros iluministas incentivavam a propriedade privada, Rousseau defendia a tese de que foi ela que levou o homem à decadência. O mal fora plantado no instante em que o homem resolveu tomar posse do primeiro lote de terra, negando ao seu próximo o direito de usufruir de algo que, antes, era comum a todos:

Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem. Ele força uma terra a alimentar as produções de outra, uma árvore a carregar os frutos de outra. Mistura e confunde os climas, os elementos, as estações. Mutila o seu cão, seu cavalo, seu escravo. Perturba tudo, desfigura tudo, ama a deformidade e os monstros. Não quer nada da maneira como a natureza o fez, nem mesmo o homem; é preciso que seja domado por ele, como um cavalo adestrado; é preciso apará-lo a sua maneira, como uma árvore de seu jardim. (ROUSSEAU, 1978, p.7).

Rousseau pôs em campo a ideia de Nação francesa como civilização modelo e suas reflexões tocaram tanto liberais quanto socialistas, influenciando, assim, a revolução pós-francesa. Segundo Herman, ele foi o primeiro crítico do capitalismo e, “[...] ao fazer esta crítica, atingiu a sociedade mercantil e deu espaço para o liberalismo romântico.” (HERMAN, 1997, p.38).

Com o liberalismo romântico, a burguesia passou a valorizar o estado democrático, formado por uma nova identidade cultural. No período iluminista, a Literatura passava por um momento de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, que se pautava em temáticas baseadas no pessimismo.

O texto romanesco não surgiu, portanto, com características totalizantes do Romantismo pleno. As características do enredo de *A Nova Heloísa* possuem uma riqueza descritiva pré-romântica:

Pré-Romantismo e Romantismo nascem do mesmo movimento histórico e seu início coincidente em vários lugares, com diversos grupos que então se desconhecem uns aos outros, mostra o quanto tentaram resolver os mesmos problemas humanos nas circunstâncias que favorecem a ruptura com o passado próximo, ou com o mundo ordenado da Idade Média, permitindo uma nova permutação de valores. (GUINSBURG, 2005, p.23).

A descrição da natureza e de suas paisagens exóticas também é uma das abordagens desse momento literário, além dos mistérios acerca da morte que é tratada de forma singular por Rousseau em alguns momentos da narrativa, principalmente, na sexta parte da obra, através da incomparável e virtuosa Senhora de Wolmar, demonstrando características visíveis do anúncio de um Pré-romantismo em pleno Iluminismo. Marshal Brown atenta, na obra *Prerromanticism*, para algumas indevidas associações entre o Pré-romantismo e o Romantismo e sobre o tema pondera:

As aparentes inconsistências da poesia do final do século XVIII não são fatos contingentes de um estilo não bem sucedido, mas constituem estruturas de uma forma particular de experiência, em que a consciência é entendida como a elevação do sentido, onde todas as coisas se manifestam”. (BROWN,1994, p.38, tradução nossa)⁵

Percebe-se que, embora o Pré-Romantismo não tenha sido classificado como um movimento literário propriamente dito, é possível notar as marcas dessa fase literária na obra de Rousseau, como é destacado por Façanha (2010, p.46) em

⁵ The apparent inconsistencies in the poetry of the late eighteenth century contingent facts are not a style not successful, but are structures of a particular form of experience in which consciousness is understood as the elevation direction, where all things are manifested⁵. (BROWN,1994, p.38).

Prenúncios da “Natureza Romântica” na Escrita de Rousseau:

E, mesmo não se podendo afirmar da literatura francesa, um Pré-Romantismo, pois não chegou a constituir-se em nenhum movimento coerente em oposição ao racionalismo dominante do Iluminismo, Jean-Jacques Rousseau é apresentado como um caso agudo, tanto à criatividade romântica da obra quanto à sua ‘estranha atitude’.

Representando o período de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, o Pré-romantismo renunciou as origens do movimento romântico que influenciou os escritos de Rousseau, sobretudo, em *A Nova Heloísa*, cujo enredo revela a busca pelo isolamento, o conflito entre a razão e a emoção, a nítida exposição dos sentimentos na linguagem falada e na expressão dos personagens, o destaque dado à hiperbolização do sofrimento, motivada não só pelo ciúme e pela insegurança, mas também pela saudade do ser amado que é louvado como uma criatura celestial. Rousseau, então, caracteriza-se como um romântico, porque em suas obras, de forma geral, posicionou-se de forma crítica sobre a temática da razão, introduzindo uma nova jornada na história do espírito europeu. “A partir daí está aberto o caminho para a época da ‘sensibilidade’, para o Sturm und Drang e o Romantismo alemão e francês.” (CASSIRER, 1984, p.86), mas o genebrino foi, antes disso, um **pré-romântico**, porque, na essência de suas reflexões, valorizou e filosofou acerca dos sentimentos.

2.2 Razão e Sensibilidade em Rousseau: o sentir que precede o pensar

A exemplo da *República* de Platão, na Antiguidade, filosofava-se acerca da *pólis*, focando na inserção do homem no meio social. Assim, pensava-se apenas no coletivo, na ordem e no bem em prol de um dado grupo. Já na Modernidade, os filósofos começaram a colocar o homem, de forma diferente, no foco das reflexões; começou-se a pensar no “eu”, no indivíduo, na subjetividade.

Foi Descartes⁶, com seu método cartesiano e com sua máxima “Penso, logo existo.”, quem contribuiu para que o homem estivesse no centro do trabalho especulativo durante a modernidade, associando a razão à natureza, identificando o pensamento com a essência do homem. No entanto, o método de conhecimento cartesiano instituído por Descartes não abrangeria, assim, no século XVIII, somente

⁶ Conhecido por ser o pensador da Filosofia Moderna, dedicou-se também à Física e à Matemática. Foi aclamado, por muitos, também como “Pai da Matemática Moderna”, pois sua atuação foi importante para o surgimento da geometria analítica e do sistema de coordenadas. A partir dele, inaugurou-se o racionalismo. Autor de obras ímpares como *O Discurso do Método* (1637), *Meditações Metafísicas* (1641) e *As Paixões da Alma* (1649).

as ciências, mas ainda as artes, que passaram a ser submetidas também às exigências da razão, deixando de ser apenas expressões a fins da contemplação e do prazer. Ademais, quanto mais esse espírito cartesiano se expandia, mais essa nova forma de conhecimento é estendida aos campos da teoria estética:

[...] a arte é doravante submetida, por sua vez, à mesma exigência estrita. Ela deve ser aferida pela “razão”, ser testada de acordo com as regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial. Tal conteúdo nada tem a ver com as excitações fugidias do prazer que a obra de arte desperta em nós. Para ser universalmente válida ela quer ser estabelecida sobre alicerces mais firmes, ser isenta da mobilidade infinita de prazer e desprazer, ser apreendida em sua realidade e em suas necessidades próprias. (CASSIRER, 1992, p.372).

Procurava-se, deste modo, uma correspondência entre o conteúdo da filosofia e da arte, que envolvia o conflito razão/imaginação, sendo essa correspondência encontrada a partir da fundação da estética, mesmo que os pensadores envolvidos nesse processo não tivessem ideia do que estava por vir, o surgimento da filosofia estética:

É evidente que, entre os numerosos pensadores que participaram desse movimento, nenhum deles tem, no início, a menor consciência do objetivo para o qual ele tende, nenhum reconhece, de imediato, a linha determinada à qual o curso do pensamento ligar-se-ia”. (CASSIRER, 1992, p.369).

Atentou-se para o fato de que a arte, através de suas inúmeras formas, inclusive, a literária, era um meio pelo qual o homem podia expressar-se também de forma racional. A Literatura tornou-se mais viável para expressar os sentimentos. Quanto a isso, pondera Pierre Macherey: “o termo literatura começou a ser utilizado em sua significação moderna”. Isto só acontece na segunda metade do século XVIII, pois, segundo a teórica,

[...] 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. (ABREU, 2003, p.28).

Como já foi dito anteriormente, Rousseau debruçou-se sobre a questão das origens humanas, do progresso e sobre a relação natureza/homem. Num de seus estudos publicados, *Ensaio Sobre a Origem das Língua*, afirma não ter sido “[...] a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera [os sentimentos, as paixões], que lhes arrancaram as primeiras vozes.” (ROUSSEAU, 1978, p.164), e não as necessidades como muitos acreditam, pois “[...] o efeito natural das primeiras

necessidades constituiu em separar [competição por alimentos, procriação etc.] os homens e não em aproximá-los.” (ROUSSEAU, 1978, p.163). Foram os sentimentos, portanto, que levaram o homem à comunicação com o outro, como afirma Façanha (2010, p.159): “[...] os primeiros motivos da fala humana foram as paixões”.

Para Rousseau (1978, p. 218), o homem primitivo vivia em estado de graça 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 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.

Com as duras críticas que fez ao progresso, como em *O Contrato Social*, o genebrino não queria, como muitos pensaram, que o homem retornasse ao seu estado primitivo, até porque afirma que “[...] a natureza humana não retrocede [...]” (ROUSSEAU, 1988, p.935), mas o que ele desejava era que o ser humano retomasse

[...] 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 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. (ROUSSEAU, 1978, 221).

Assim, Rousseau também não quer se desfazer da arte em si, pois, tomada em seu sentido abstrato, ela é boa, mas merece atenção se considerada através da “[...] louca ciência dos homens, [pois, assim,] é digna unicamente de escárnio e de desprezo.” (ROUSSEAU, 1978, p. 426). Desse modo, o genebrino nos leva a entender que tudo o que se refere ao homem e ao seu convívio social não deve ser analisado de forma isolada e, desta forma, deve-se considerar também a razão:

Assim, a razão deve muito às paixões que, por sua vez, devem 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. (FAÇANHA, 2010, p.230).

A escrita de Rousseau é toda pautada nos sentimentos, mesmo nos momentos em que ele critica a razão, pois sempre faz referência à virtude e às

paixões, em geral, num século onde a sociedade é incitada por um excessivo processo racional, o que fez com que o genebrino só encontrasse “[...] a recepção de suas expressões sentimentais no lirismo demasiado nu dos românticos [...]” (SARTRE, 2004, p. 20-21). Mas qual seria a origem desse modo de pensar acerca dos sentimentos? Em sua autobiografia, Rousseau (1948, p. 10, grifo nosso) afirma que os primeiros livros que começou a ler, aos seis anos de idade, eram romances:

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 liamos 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.

Rousseau relata não saber como aprendeu a ler, mas relaciona suas primeiras leituras à consciência de si mesmo, era ainda pequeno mas já tinha, na infância, uma “compreensão extraordinária das paixões”. A leitura de romances tornou-se, assim, um “método perigoso”, como afirma em *As Confissões* “Não formava nenhuma ideia sobre as coisas e já todos os sentimentos me eram conhecidos” ao assumir que as referências literárias iniciais de sua infância foram os romances, os livros que falam dos sentimentos:

[...] 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. (STAROBINSKI, 2009, p.15).

No século XVIII, a arte da moda era o teatro, o romance ainda era algo novo. Percebe-se que, em Rousseau, o romance tem a capacidade de instruir diferentemente do teatro. O romance é arte escrita para os solitários, pois, a exemplo do teatro, que se pode apreciar em grupos, para a leitura do romance, o indivíduo se isola, mas Rousseau atenta para além deste detalhe. Segundo Matos, (2006, p. 99), o genebrino “[...] 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 seu público.”

No entanto, ao se ler o prefácio dialogado do seu romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, é possível observar o paradoxo concernente à atitude de Rousseau ao

escrever um romance, pois critica, ao mesmo tempo, esse tipo de livro:

R:[...] Queixamo-nos de que os romances perturbam as cabeças: acredito. Ao mostrar sempre aos que leem os pretensos encantos de uma condição e trocá-la imaginariamente por aquela que lhes fazem amar. Querendo ser o que não somos, chegamos a imaginar-nos outra coisa do que somos e eis como ficamos loucos. Se os romances oferecem a seus leitores apenas descrições de coisas que o rodeiam, apenas deveres que podem cumprir, apenas prazeres de sua condição, os Romances não os tornariam loucos, torná-los-iam sábios. 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. (ROUSSEAU, 1994, p. 34).

Assim, para o genebrino, os principais prejudicados com esse tipo de leitura são os camponeses que, segundo ele, leem para matar o tédio e, ao se ter consciência de uma vida cheia de pompa e de luxo, tal qual era a vida pintada nos romances até então, sentem-se frustrados com a vida simples que tinham. Para Rousseau (1994, p.32), esses livros “[...] servem somente para lhes tornar a vida mais amarga. Transformam seu refúgio num deserto horrível e, por algumas horas de distração que lhes dão, preparam-lhes meses de inquietação e de vãos pesares.”

Tal qual em *A República*⁷, Platão não criticou a Literatura em si, mas antes a forma errada com que era utilizada para instruir a *pólis*. Assim, na Modernidade, Rousseau, em verdade, criticou a forma com que se aplicava a leitura de romances para povos não corrompidos: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de **romances**. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas [que constituem o romance]”. (ROUSSEAU, 1994, p.23, grifo nosso).

O romance de Rousseau pinta um quadro diferente, porque, nele, fala-se uma linguagem diferente, a dos sentimentos, em que a verdadeira virtude é louvada. Para se fazer entender, ele precisou imitar a linguagem dos povos corrompidos, “tirando o antídoto do próprio veneno”.

Para Rousseau, a sensibilidade é anterior à inteligência humana não somente pela experiência prematura que ele próprio teve através das leituras de romance, como indica em *As Confissões*: “Senti antes de pensar”, mas, de um modo geral, com todos os seres humanos, que começam, quando bebês, a responder por estímulos: quando sentem fome ou sede, recorrem ao choro para se expressar. Não há nisto uma reflexão, apenas reação e ação, o refletir vem depois, o sentir é

⁷ “[...] toda a arte imitativa, por um lado, está muito afastada da verdade em tudo que tem por seu objeto e, por outro, a parte de nós mesmos com que ela se une em relação de amizade está muito distanciada da sabedoria e nada se propõe de verdadeiro e sólido. [...] A imitação é, portanto, má em si, une-se ao que há de mal em nós e só pode produzir maus efeitos.” (PLATÃO, 2001, p. 279-280).

anterior. Assim, no século XVIII, atentou-se para que antes da razão vêm os sentimentos. O *cogito* de Descartes passou a dividir espaço com o *sensum* de Rousseau, pois o genebrino afirma, sobretudo, em *A Nova Heloísa*, que os seres humanos são norteados não apenas pela razão, mas, ainda, pelos sentimentos, dando sua notável contribuição para a história da subjetividade.

2.3 O romance *Júlia ou A Nova Heloísa*: um novo conceito de virtude

Ao se ler *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, o leitor se depara com uma série de acontecimentos que justificam o fato de o autor do *Discurso Sobre as Ciências e as Artes* ter escrito também um romance, justamente, ele que se empenhou para tecer duras críticas a esse tipo de escrito. Aclamado pela crítica como um dos romances mais polêmicos do século XVIII, o livro *Júlia ou A Nova Heloísa*, romance epistolar e filosófico, foi um divisor de águas na vida do autor que, ao que muitos ignoram, também escreveu monólogos, peças teatrais, contos e cantatas.

Percebe-se que não é apenas no título do romance de Rousseau que há alusão ao famoso romance epistolar *Heloísa e Abelardo*, publicado no século XIII e que se baseia na troca de correspondências entre o teólogo, Pedro Abelardo, e sua pupila, Heloísa, que viveram uma história de amor transformada num livro, apresentando-se, há séculos, enquanto

[...] 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. (ZUMTHOR, 1989, p.2).

O romance de Rousseau também é protagonizado por uma jovem, Júlia d'Etange, que vivencia uma história de amor com seu professor de Filosofia, Saint-Preux, embora o desenrolar da trama seja diferente, pois, em *Heloísa e Abelardo*, os protagonistas casam-se em segredo e têm um filho, o que não acontece em *A Nova Heloísa*. Segundo Raquel Prado, na França de 1695, período anterior à publicação do romance de Rousseau, houve uma agitação por causa do aparecimento de novas cartas, fato que “[...] recrudesceu o interesse pelo infeliz casal medieval [Heloísa e Abelardo] graças às novas traduções, francesas e inglesas de suas cartas.” (PRADO, 2003, p.31). Este frenesi acerca das novas cartas publicadas pode ter chamado a atenção de Rousseau e o influenciado por fim, embora haja teóricos

como Daniel Mornet que apostam “[...] numa **absoluta** riginalidade de Rousseau [...]” (PRADO, 2003, p. 32, grifo nosso). Vê-se claramente, contudo, em algumas partes da leitura do romance do genebrino, a alusão que o autor faz a *Heloísa e Abelardo*, como nesta passagem em que Saint-Preux se expressa 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! (ROUSSEAU, 1994, p. 35, grifo nosso).

Em outra passagem do enredo, a personagem Clara dirige-se à Júlia de forma indicativa: “[...] prima, foste amante como **Heloísa** agora, és devota como ela, queira Deus que seja com maior sucesso!” (ROUSSEAU, 1994, p. 433, grifo nosso). Mas o autor dá pistas de que não foi por acaso que buscou inspiração no romance medieval para escrever seu livro, pois aproveita-se da relação entre os livros para atizar a curiosidade do leitor, já no primeiro prefácio de *A Nova Heloísa*, ao sugerir a qual público o livro não era destinado:

Nunca uma moça casta leu um romance, e coloquei neste um **título** suficientemente arrojado para que, ao abri-lo, se saiba o que esperar. 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. (ROUSSEAU, 1994, p.24, grifo nosso).

O romance era um tipo de escrito totalmente novo para uma sociedade preconceituosa que vivia de aparências, num período em que “[...] as uniões obedeciam a interesses e quando amor e casamento e casamento e fidelidade raramente andavam juntos [...]” (MORETTO, 1994, p.15). Os matrimônios eram arranjados pelas famílias; às moças, era negado o direito de escolher seu esposo, devendo aceitar de bom grado as negociações que a família fazia para que se casassem com homens que elas, na maioria das vezes, não conheciam. Havia, assim, restrições acerca dessas leituras que eram vistas com maus olhos, pois atizavam a imaginação e falavam de sentimentos, como o amor, num período em que os holofotes pertenciam à razão: “[...] 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” (MORETTO, 1994, p.12). Logo se vê de que forma foi recebido, a princípio, o romance de Rousseau.

Essa rejeição aos romances foi herdada do século XVII em que se sustentava a ideia de que esse tipo de leitura corrompia “o gosto e os costumes”. Na ótica de Matos (2004, p.24), isto se evidencia no fato de que

[...] 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.

Deste modo, os autores evitavam esses tipos de escritos por temor ao descrédito no meio intelectual, pois o romance era julgado como arte menor.

Houve, então, até o século XVIII, uma jornada sofrível trilhada pelos romancistas a fim de que o romance recebesse seu devido lugar no meio literário. Em *Perversão da Retórica, Retórica da Perversão: moralidade e forma literária* 1997, Raquel Prado afirma que os romances tinham dificuldade em se enquadrar nos trâmites seguidos pelos gêneros retóricos, não conquistando, deste modo, nenhum prestígio, o que levou os romancistas a aderirem à temática da virtude, tentando empregar características verossímeis aos seus textos. Porém, essa estratégia de tornar o romance “realista” não foi bem aceita no meio intelectual, pois o acusaram de imoralismo e, deste modo, passou-se a cultivar a virtude em tais escritos. Através de “prefácios retóricos e desenlaces forçados”, os romancistas tiveram de empregar um modo de destacar a prevalência da virtude sobre os vícios e as paixões. No Século das Luzes, o romance mostrava-se cada vez mais próximo da vida do leitor da corte, com enredos cheios de similaridades com situações cotidianas e com finais que poderiam ser vivenciados por qualquer pessoa.

Esses traços deram ao romance uma proximidade com a realidade, tornando os enredos passíveis da verdade e do possível. Antônio Cândido afirma que há uma exigência de “realismo” até mesmo na narrativa mais fantasiosa e que esse sentimento de verdade não depende da imitação da vida e dos comportamentos humanos, mas do enredo em si:

Assim, a verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual à vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. (...) Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CÂNDIDO et al., 1976, p. 74).

Os autores, a fim de envolver o leitor no mistério da verossimilhança, passaram a apostar em romances enciclopédicos, assumindo a postura de editores

ou redatores, que recebiam as cartas de seus autores anônimos ou, simplesmente, diziam que haviam encontrado as cartas de alguma forma. No caso de Rousseau, o título já é um indicativo: *Júlia ou A Nova Heloísa: Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*.

De acordo com Franklin de Matos, as cartas davam ao romance uma nova roupagem através da “[...] ausência de uma mediação narrativa, que põe as coisas no passado [...]”, dando ao leitor “[...] acesso imediato à situação atual das personagens.” (MATOS, 2004, p.45) As cartas possuíam, assim, superioridade na narrativa romanesca.

Rousseau, no entanto, não foi o único de seu tempo a publicar um romance filosófico e epistolar, havia também outros filósofos romancistas como Diderot, com o seu romance *A Religiosa*, e Montesquieu com sua obra *Cartas Persas*, em que o autor, tal qual Rousseau, também escolheu não o método narrativo convencional, mas uma escrita empregada

[...] 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. (MONTESQUIEU, 1993, p.3-4, grifo nosso).

O romance de Rousseau é dividido em seis partes que compõem um todo formado por duas metades: as três primeiras partes apresentam a viva paixão entre Saint-Preux e a jovem Júlia d'Etange. Na outra metade, formada pelas três últimas partes, percebe-se que o amor juvenil e a paixão avassaladora cedem lugar a novos sentimentos que envolvem, da parte de Júlia, agora enquanto Senhora de Wolmar, o amor pela família em que a “[...] união dos dois esposos [Júlia e Senhor de Wolmar] aparece como ordem reconciliada, razão e sensibilidade.” (PRADO, 2003, p.29).

Ao ler o romance, nota-se que Rousseau fez dos personagens principais os porta-vozes das reflexões filosóficas que teve ao longo da vida. *A Nova Heloísa*, na verdade, além de romance epistolar e filosófico, é um romance enciclopédico, de modo que um leitor que nunca teve contato com a filosofia de Rousseau terá uma ampla ideia do que se refere ao conhecer o enredo. Além do conteúdo filosófico, percebe-se uma variedade de temas que envolvem História, pois o livro retrata o momento histórico vivido pelo próprio autor, o Iluminismo; a Arte, pois os personagens tratam de temáticas que envolvem música, teatro, literatura e pintura; Sociologia, pois também é um registro dos costumes da sociedade do século XVIII.

Pode-se perceber diálogos que abrangem Antropologia, Política, Religião e uma variedade de temáticas.

Além de ilustrações, a obra possui advertência e dois prefácios, paratextos de suma importância para o entendimento do enredo, mostrando-se tão polêmicos quanto a história que preludiam.

Os sentimentos são as características predominantes em *A Nova Heloísa*, que apresenta o drama vivido pelos personagens Júlia d'Etange, uma jovem de família aristocrática e o solitário Saint-Preux, seu preceptor. Ambos vivem em segredo uma história de amor cujas regras não foram traçadas pela sociedade. Veem a esperança de viverem juntos ameaçada pela total reprovação do Barão d'Etange, pai de Júlia, que se revolta ao tomar conhecimento do possível interesse de sua filha pelo humilde rapaz. Para o Barão, Júlia jamais poderia se envolver amorosamente com alguém que não tivesse o sangue nobre nas veias.

Segundo Façanha; Carvalho (2015, p.5), os personagens principais apresentam as seguintes características:

Júlia: moça loira, doce, inteligente, de fisionomia linda e apaixonante que, mesmo com pouca vaidade, consegue ser a imagem da perfeição e cuja característica principal é ser virtuosa em todos os aspectos; Saint-Preux: preceptor de Júlia, intenso, humilde e de aparência comum, vestuário muito simples e solitário. Sua característica principal é ser um homem honrado; Clara (prima de Júlia, “a inseparável”): morena, formosa, inteligente, amiga fiel, atrevida, elegante, modesta e firme em seus atos; Milorde Eduardo: homem inglês e rico, mas sem ostentação, honesto, amigo fiel, com ar de grandeza e de seriedade; Monsieur de Wolmar: (marido de Júlia, que se torna a senhora de Wolmar a partir da terceira parte do livro): homem frio, mas sensível e de bom coração, experiente, rico e estudioso.

Como aponta Moretto (1994, p.14), tradutora da edição brasileira de *A Nova Heloísa*, não se trata de personagens comuns:

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.

Todavia, como já foi pontuado aqui, o romance não era bem visto no meio intelectual. O próprio Rousseau, o “inimigo dos romances”, mostrara-se outrora um crítico ferrenho do gênero romanesco, que não deveria ser lido por todos. Para Rousseau (1994, p. 32), os romances eram para ser lidos em lugares corrompidos, como na corte, e não no campo, tal qual se observa ainda no prefácio de *A Nova Heloísa*:

Mas esses livros, que poderiam servir ao mesmo tempo de diversão e de instrução, de consolação para o camponês, infeliz somente porque julga sê-lo, parecem feitos, pelo contrário, somente para desgostá-lo de sua condição, estendendo e fortalecendo o preconceito que lhe torna desprezível. As pessoas da alta roda, as mulheres da moda, os grandes, os militares, eis os autores 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 embacia o colorido das verdadeiras, a artimanha dos procedimentos substitui os deveres reais, os belos discursos fazem desenhar as belas ações e a simplicidade dos bons costumes é considerada grosseira.

Nota-se, então, o embaraço do genebrino ao assumir a autoria de seu romance em *As Confissões*:

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 ver repentinamente inscrever-me, com minha própria mão, entre os autores desses livros, que tão duramente eu tinha censurado? Sentia tal inconseqüência 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. (ROUSSEAU, 1948, p. 394).

Destarte, pode-se observar que, se, por um lado, o genebrino criticou os romances, por outro, paradoxalmente, suas teorias filosóficas enalteceram a temática acerca da imaginação e dos sentimentos. Ora, uma vez que a narrativa romanesca também evoca a imaginação tanto do autor quanto do leitor, ao compilar sua filosofia num enredo romanesco, Rousseau possibilitou que fosse compreendida por um outro público de leitores, inclusive, pelo público feminino. Sendo assim, o intuito de Rousseau, ao inserir o conteúdo de sua filosofia no romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, foi o de usar a linguagem dos “povos corrompidos” para que suas reflexões fossem entendidas também por aqueles que não a compreendiam. Como ele mesmo afirma no primeiro prefácio: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos precisam de romances. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.23).

Júlia não é o modelo de moça casta que se esperava de um personagem principal num romance do período, este é outro dos motivos de tanta polêmica em torno de *A Nova Heloísa*. Ela se entrega a Saint-Preux de todas as formas que pode e vivencia com ele os riscos de seus atos, tendo apenas Clara, a prima inseparável

e, posteriormente, o amigo Milorde Eduardo como testemunhas. Contudo, Júlia, sob as ordens de um pai autoritário e preconceituoso, casa-se com um homem que não amava, tem filhos, constrói uma família que aprende a amar e até cria em seu lar “[...] um elevado sistema de valores, cuja base [estava] nos deveres do indivíduo para com a família e o resto da comunidade”. (PRADO, 2003, p.33). Acredita, assim, estar “curada” do amor que sentia por Saint-Preux, mas torna-se *A Nova Heloísa* ao perceber, em seu leito de morte, a farsa da qual foi vítima, pois viveu acreditando ter cometido um crime por ter amado alguém que não se encaixava nos moldes sociais, que desagradara o orgulho do Barão d’Etange: “Iludi-me por muito tempo, essa ilusão foi-me salutar, ela se desfaz no momento em que mais preciso dela. Vós me julgastes curada e pensei está-lo” (ROUSSEAU, 1994, p.634), e assim confessa seu amor a Saint-Preux:

Meu amigo faço esta confissão sem vergonha, este sentimento que permaneceu apesar de mim foi involuntário, ele nada custou à minha inocência, tudo o que depende de minha vontade escolheu meu dever. Se o coração, que dela não depende, vos escolheu, isto foi meu tormento e não meu crime. Fiz o que tive de fazer, fica-me a virtude sem mácula e ficou-me o amor sem remorsos. (ROUSSEAU, 1994, p.634).

É a própria razão que leva a personagem a perceber que não ignorar ou não respeitar os sentimentos, configura-se como uma espécie de “falsa virtude” em que o indivíduo age em nome da opinião do outro, como a própria personagem agiu diante da recusa de viver seu amor para agradar ao pai, enganando a si mesma quanto aos próprios sentimentos, e percebe isso em seu leito de morte após constatar que nunca deixou de amar Saint-Preux. Como pontua Fulvia Moretto: “A fria razão se enganou. E a obra volta a inserir-se no âmago da filosofia rousseauiana segundo a qual a razão muitas vezes perde o rumo, mas a consciência (ou o instinto), impulso cego que só quer ver o bem, nunca se engana”. (MORETTO, 1994, p.14).

Júlia é virtuosa, por ser guiada pela razão ao perceber o mal que lhe provocaram em nome de uma falsa virtude: “A virtude, que nos separou na terra, nos unirá na morada eterna”. Observa-se que, para o autor, a verdadeira virtude é aquela que permite que se viva sem máscaras, ao contrário da “falsa” virtude pregada pela sociedade hipócrita que cercava a personagem, uma sociedade totalmente imbuída de amor-próprio. Desta forma, Rousseau evocou a virtude como recurso filosófico e estético para, então, tratar da moral, transformando seus personagens principais, Júlia e Saint-Preux, em seu próprio *alter ego* a fim de expor

argumentos sobre variadas temáticas, “[...] pressentindo, dessa forma, as rugas, entre discursos possíveis no século XVIII” (FAÇANHA, 2012, p.82). Assim, através do romance, o genebrino corrobora com a subjetividade no mundo moderno através da variedade de detalhes de sua criatividade romântica.

3 LEITURA DE IMAGENS EM A NOVA HELOÍSA, DE ROUSSEAU

Para além da decodificação de palavras, a leitura envolve o conhecimento de outros códigos presentes seja em gestos e em sons, seja em imagens ou em outras formas. Ter uma noção desses códigos diversos possibilita ao indivíduo a interpretação de sua realidade no tocante às informações visuais presentes nos meios de comunicação: livros, jornais, revistas, internet, dentre outros.

A leitura, enquanto conceito e não apenas enquanto exclusividade verbal, pode ser compreendida de muitas formas, ante a variedade de linguagens e códigos com os quais os receptores contracenam diariamente, permitindo diversos tipos de leitura. Desta forma, decifrar imagens, interpretando-as ou lendo-as, são necessidades fundamentais para qualquer tipo de atividade, muito antes do período moderno.

Destarte, segundo Trevisan (2002), a imagem pode ser analisada numa leitura formal, através da observação de seus elementos, como: cor, linha, textura, volume, plano, espaço, luz, dentre outros, pois tais elementos se unem produzindo uma forma. Portanto, torna-se essencial a noção de composição nesse tipo de leitura, que oscila entre a análise e a síntese, sendo também uma leitura estrutural ou semântica.

Neste norte, muito além de um simples adereço estético, a ilustração favorece a interpretação, seja sintetizando uma ideia exposta no texto, seja, simplesmente, acrescentando-lhe informações. Como um recurso paratextual, as ilustrações enriquecem a narrativa atuando diretamente no imaginário do leitor, como se evidencia, por exemplo, nos livros infantis em que as imagens apresentam-se como protagonistas da leitura, atraindo a atenção da criança com suas formas e cores, contribuindo para a formação de leitores proficientes.

Do século XIV aos dias atuais, as ilustrações ganharam espaço em diversos tipos textuais, a exemplo dos romances, crônicas, jornais e revistas. Deste modo, o que se percebe, especificamente nos romances, é que há uma tendência de harmonização entre a linguagem escrita e as imagens que, geralmente, não se

inserir no livro para sobrepor-se ao texto, mas para com ele dialogar, favorecendo a compreensão do leitor da forma mais completa possível:

Mas a ilustração feliz, a que contribui para um prolongamento ou ressonância do livro, é como que vivificada, tocada pelo texto, que a ela se une em nosso espírito, onde o caráter estático das figuras perde a rigidez e se anima num sentido criador. (LINS, 2002, p.14).

Como expressão artística, a estética das ilustrações favorece a percepção das coisas e do conhecimento visual. Embora a técnica ilustrativa tenha surgido na Idade Média, foi no período moderno que ganhou impulso no meio literário, sendo utilizada enquanto paratexto, inclusive, em romances.

No século XVIII, o romance de Jean-Jacques Rousseau, *Júlia ou A Nova Heloísa*, foi contemplado com doze ilustrações que se apresentam como importante registro histórico e cultural de um período de extrema relevância para a formação do mundo ocidental. Tais imagens trazem, em seus traços, evidências que apresentam a propagação da cultura por vias da imagem, fato que só é possível porque o autor, ao ter permitido que seu livro fosse ilustrado, possibilitou que tais imagens fossem produzidas com requintes de verossimilhança. Destarte, objetiva-se, neste capítulo, buscar indícios do verossímil nas ilustrações da obra através de registros das vivências do próprio autor e de aspectos da sociedade sua contemporânea.

3.1 Verossimilhança e Imaginação: aspectos marcantes na Arte do século XVIII

A Europa do século XVIII foi o cenário de notáveis conquistas no campo epistemológico. No entanto, enquanto a maioria só tinha consciência dos rumos norteados pela razão, Jean-Jacques Rousseau, o pensador da Ilustração que deu aos sentimentos a pulsão de sua filosofia, mostrou-se inclinado, desde a infância, a evocar a imaginação em diferentes situações de sua vida. Esta característica iniciou-se quando, desde cedo, passou a ler romances na companhia do pai, como se viu no capítulo anterior. Como sendo as únicas lembranças de sua primeira infância, essas leituras tornam-se um marco da consciência de sua própria existência no mundo: “[...] 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”. (ROUSSEAU, 1948, p.12).

De origem humilde, Rousseau sofreu uma série de desventuras na infância, não tendo chegado a conhecer a mãe que, após o nascimento do filho, morreu de complicações pós-parto. Ainda criança, foi afastado do pai, o que o levou a viver de

favores, fosse em casa de parentes, fosse em casa de pessoas para quem, ainda jovem, trabalhou como aprendiz para sobreviver. Na adolescência, passou a adquirir maus hábitos devido aos maus tratos que recebia, o que o afastou do primeiro encantamento pela leitura, adquirido na infância.

Em sua autobiografia, o Cidadão de Genebra confessa que foi graças ao tédio e ao seu espírito solitário, que foi levado a recuperar tal gosto: “Não achava graça nos divertimentos de meus camaradas; e quando um constrangimento demasiado também me tirou gosto pelo trabalho, achava tudo aborrecido. Isso devolveu-me o amor pela leitura que há muito havia perdido.” (ROUSSEAU, 1948, p.31).

Foi por meio da leitura que a imaginação encontrou morada sólida na mente fértil do jovem Rousseau, a ponto de definir até mesmo seu caráter, como afirma em *As Confissões*: “Completamente entregue ao meu novo amor, nada mais fazia senão ler e não mais roubava”, e acrescenta: “O coração ardia de impaciência para folhear o novo livro que tinha no bolso; tirava-o assim que me apanhava só e não mais pensava em ir mexer na saleta privada de meu patrão.” (ROUSSEAU, 1948, p. 39). Deste modo, ante os dissabores da vida, enquanto leitor ativo de obras fictícias, sua imaginação despertou-lhe, também, o prazer de viver: “[...] muito poucas vezes possuí, mas não deixei de ter meus prazeres à minha maneira, isto é, com minha imaginação”. (ROUSSEAU, 1948, p. 38), e assume ser a leitura da obra de Plutarco uma de suas preferidas.

A prática constante da leitura consolidou, ainda, seu comportamento em sociedade, pois, desde cedo, o filósofo revelou tendência ao isolamento, característica marcante que não abandonou na fase adulta:

Esse amor aos objetos imaginários e essa facilidade de ocupar o meu espírito acabaram por desgostar-me de tudo o que me rodeava e determinaram o amor à **solidão** que me ficou desde aquele tempo. Verão mais de uma vez, na sequência desses acontecimentos, os estranhos efeitos de disposição tão **misantrópica** e tão sombria na aparência, mas que provém dum coração afetuoso demais, muito amante, muito terno que, por não encontrar outro semelhante, é forçado a alimentar-se de **ficções**. (ROUSSEAU, 1948, p.40, grifo nosso).

Contudo, tais leituras lançaram influências na identidade do filósofo, pois, durante as leituras, era como se se tornasse “personagem do livro que lia”. Quanto a isso, Façanha (2010, p.289) destaca que Rousseau “[...] 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 não poderia ser diferente, a imaginação, cultivada durante anos de leitura, foi de extrema importância durante o processo criativo do romance *Júlia ou A Nova Heloísa*:

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. (ROUSSEAU, 1948, p.390, grifo nosso).

Como o próprio Rousseau afirma no prefácio dialogado de seu romance, “No isolamento, temos outras maneiras de ver e de sentir do que nas relações com a sociedade.” (ROUSSEAU, 1994, p.14). Esta condição de misantropia o fez, ainda, aprimorar sua imaginação sob o prisma da solidão.

Por outro lado, paradoxalmente, já adulto e com a publicação de obras como o *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, Rousseau também passou a ser conhecido como “inimigo dos romances”. A mesma fonte que atizou sua imaginação na juventude, dava-lhe consciência de sua desgraça real, de sua pobreza, da solidão constante e de sua total falta de liberdade, só compensada com a leitura. Fato que lhe permitiu falar com propriedade sobre essas mesmas leituras e de como faziam-se perigosas por tornar vida dos leitores menos agradável aos seus próprios olhos. Isto porque a maioria dos romances só pintava a vida da burguesia, cheia de pompa e de requinte. Por isso, ao escrever *Júlia ou A Nova Heloísa*, o genebrino trilhou um caminho diferente do utilizado no período, exaltando a simplicidade e uma vida rodeada não do luxo, mas do conforto proporcionado pelos mais puros sentimentos: o amor e a amizade sincera.

Mas como fazer com que um romance, uma obra de ficção, fosse bem aceita no período das Luzes, com leitores que herdaram do Classicismo a tendência de serem receptivos apenas com obras dotadas de realidade e de inclinação verista? Foi atentando para esta realidade que Rousseau utilizou a verossimilhança enquanto recurso estético na linguagem romanesca de seu livro, a começar pela inserção dos dois prefácios que são também dotados de ficção, baseados na conversa de dois personagens: “R”, o editor, e “N”, um homem de letras. No

segundo prefácio, o filósofo não se assume enquanto autor e assina a obra a fim de “responder por ela”, mas o faz como editor em decorrência de, como já foi exposto anteriormente, o romance não ser bem aceito no período, em razão de sua linguagem romanesca.

Ao assinar a obra enquanto editor, Rousseau deixa em aberto se aquelas cartas contidas no romance eram de pessoas reais ou se eram somente ficção. Assim, o genebrino contribuiu para o período de ascensão do romance, ao se utilizar do mistério acerca da veracidade do enredo. Para o leitor do período, era quase certeza de que uma obra como aquela, cheia de sentimentos e que despertou tanta comoção, não poderia ser apenas ficção. O livro lançava um efeito sobre os leitores que, segundo o próprio autor, “[...] era a persuasão em que estavam de que eu tinha escrito a minha própria história e que era eu mesmo o herói daquele romance.” (ROUSSEAU, 1948, p. 497). Ressalta-se que este efeito tem a ver com a noção de verdade do período que passava por transformações notáveis.

No século XVIII, a arte também passou a ser um acontecimento da verdade, como sugeriu o classicismo, mas contou com a nova tendência de Rousseau, que assinalou “[...] 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.” (NUNES, 1999, p.31). Para esta norma estética da verdade, Rousseau utilizou-se, além da temática dos sentimentos, do principal recurso norteador de sua filosofia: a natureza que, para ele, é a origem de toda a verdade.

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. (FAÇANHA, 2010, p. 104).

Este seria, então, o princípio essencial para a estética do século XVIII: um acordo entre Natureza e Arte, mas, segundo Façanha (2010, p. 105), a Natureza, de que a Arte se ocupou em criar, não seria aquela de uma realidade que “[...] transcende à natural, mas [de] uma imaginação produtiva dos aspectos que manifestam as íntimas apurações de uma totalidade racional, equitativa, conduzida por regras constantes que a razão conhece.”

Foi por vias da ênfase à subjetividade através de “inclinações e dos

sentimentos” do homem, que Rousseau promoveu uma quebra na estética clássica. Assim, a Arte passou a ser o meio pelo qual a subjetividade satisfaz, “[...] sobretudo, a ‘ordem do coração’, para tornar-se o reflexo da vida interior do indivíduo”. (NUNES, 2006, p.45). A Arte não reproduziria o verdadeiro, mas algo “semelhante à verdade”, o que caracterizou o fenômeno da verossimilhança no século das Luzes. Para tanto, não houve transição da razão à imaginação, mas um “estar presente” sem ser despercebida, de modo que “[...] a atividade racional do período [tornou-se] quase idêntica à atividade imaginativa”. (SYLPHER, 1980, p.27). Deste modo, de acordo com a reflexão de Jean Starobinski: “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.” (STAROBINSKI, 1970, p.184). Por meio da intensidade com que se passou a expressar os sentimentos, a linguagem escrita dos romances foi o canal pelo qual se tornou possível externar a imaginação, o que era difícil, outrora, somente com a linguagem falada. Rousseau, assim, cedeu “[...] apenas à sua imaginação, provando a sua fecundidade romanesca à custa de sua conversão à linguagem dos romances” (FAÇANHA, 2010, p.289). No mais, seu romance, além de ser epistolar, também é um *romance filosófico*, o que permitiu a sensação de proximidade com a realidade, possibilitando que a verossimilhança se firmasse, diferenciando sua obra de outras ficções.

Outros romancistas famosos do período, como Richardson e Sterne, apresentavam em suas obras uma “paixão pela fidelidade do real”, pois, tal qual Rousseau, beberam da fonte de Daniel Defoe, escritor de *Robinson Crusoe* que, segundo Ian Watt (1997), classifica-se enquanto “criador do romance inglês”, ao elaborar relatos dinâmicos do plausível e do real. Embora influenciado por Defoe, Rousseau segue uma linha diferente da trilhada pelos outros romancistas ao optar por um enredo sem “aventuras maravilhosas”, pois, em seu romance, é a “[...] simplicidade do assunto [que] 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 [...]” (ROUSSEAU, 1948, p. 496). Ademais, no Prefácio de *A Nova Heloísa*, o próprio Rousseau afirma ser sua obra isenta de más ações, visto os acontecimentos serem simples e naturais, sem homens maus que se façam temer pelos bons, uma história desprovida de lances teatrais e onde tudo é previsto. No prefácio dialogado, o leitor depara-se com a seguinte provocação: “Vale a pena registrar o que cada um pode ver todos os dias em sua casa ou na de seu vizinho?”.

(ROUSSEAU, 1994, p.27), e assim, o autor indica que qualquer pessoa simples pode se identificar com seus personagens.

Ressalta-se, no entanto, que na obra *Os Devaneios de um caminhante solitário*, que se configura enquanto uma extensão de *As Confissões*, Rousseau acentua que a ficção seria uma mentira que não causa danos: “Mentir em vantagem própria é impostura, mentir em vantagem alheia é fraude, mentir para prejudicar é calúnia; é a pior espécie de mentira. Mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem, não é mentira, é ficção”. (ROUSSEAU, 1995, p.59). Assim, a ficção foi estabelecida em *A Nova Heloísa*, porém enquanto “uma ficção que se esboça para desaparecer imediatamente, deixando em seu lugar, apenas a clareza das coisas reais”. (PRADO JR, 2008, p.262). É desta forma que a verossimilhança na prosa romanesca permite que o leitor fantasie, que se identifique com um personagem, pois o romance “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”. (PRADO JR, 2008, p.262), fenômeno que pode ocorrer, inclusive, durante a leitura. Ademais, além do enredo em si, da advertência e dos dois prefácios, a temática da ideia do real configurou-se também nas imagens do romance.

3.2 Da inserção de ilustrações em *A Nova Heloísa*: arte, cultura e verossimilhança.

De acordo com dados históricos, antes mesmo da invenção da imprensa, as ilustrações já eram utilizadas como paratextos. No século XIV, em decorrência do surgimento da Peste Bubônica ou Peste Negra, que dizimou cerca de um terço da população europeia, as ilustrações eram impressas em panfletos a fim de que as pessoas se conscientizassem dos perigos da doença, e também eram destacadas as formas de prevenção. Assim, as imagens atraíam mais a atenção das pessoas para as mensagens de exortação:

[...] nenhum impressor começou a ilustrar com xilogravuras senão quinze anos depois da tipografia ter tido aplicação prática; e mesmo então só um homem tentou a experiência, aparentemente revolucionária, e o que lhe seguiu o exemplo só se aventurou a fazer livros ilustrados onze anos depois. (McMURTRIE, 1965, p. 259).

A técnica ilustrativa evoluiu até ser usada em livros no século XV. Um dos primeiros livros impressos com ilustrações na Europa pertence ao autor Albrecht

Pfister. Segundo McMurtrie (1965, p. 261): “Todas as xilogravuras de Pfister são de simples contorno e foram desenhadas para se colorirem à mão, talvez na tipografia onde se faziam os livros. Praticamente todos os exemplares da obra foram coloridos desta maneira.”

As ilustrações em livros seguiram seu curso, ganhando cada vez mais ênfase, principalmente na produção de livros infantis. Grande exemplo do período são os livros de histórias dos irmãos Grimm, cujo vigor ilustrativo cada vez mais tem ganhado destaque à medida que as edições se renovam.

Não obstante, ao método de estudo que tem como objeto a imagem deu-se o nome de iconografia. Termo originário da fusão dos termos gregos: “Eikon” (imagem) e “Grafia” (escrita), podendo ser traduzido como “escrita da imagem”. Trata-se do estudo dos significados do objeto (imagem), da interpretação de uma temática através da leitura, por meio de um estudo que envolve o contexto histórico e cultural da imagem.

A leitura estética, segundo Trevisan (2002), considera a expressividade da obra, do seu autor e de uma época. Através da descrição e apresentação dos elementos formais, destaca-se a forma como se relacionam, de modo cognitivo e sensível. Toma-se, no entanto, a imagem de maneira mais ampla, pois não é possível estabelecer uma leitura deixando-se de lado o aspecto estético. A leitura estética engloba o que está no objeto e no sujeito, no autor e no leitor, no texto e na imagem.

Para Michael Parsons, na obra *Compreender a Arte* (1992), o leitor tem que ter conhecimento sobre a composição da imagem e das formas básicas de sua organização para compreendê-la. Portanto, para se alcançar estágios mais elevados do desenvolvimento estético, precisa-se de familiaridade com as imagens, e isso relaciona-se às experiências e à realidade de cada indivíduo. Todavia, existe, em Parsons, um processo de desenvolvimento estético que é conhecido como sequências de modos de ver, que é a organização do conjunto de ideias que as pessoas utilizam quando observam um quadro. Este processo abrange quatro tópicos utilizados na leitura das imagens: a temática (que envolve noções de beleza e do realismo); a expressão das emoções (sentimentos); o meio de expressão, a forma e o estilo (o material com que o artista trabalhou) e a natureza dos juízos (uma extensão ou um prolongamento de nossa noção ou experiência com a arte).

De acordo com as assertivas de Luigi Pareyson (1984), o ato de

contemplação de uma imagem é um estado de quietude e de calma com que se olha o objeto e de extrema receptividade, no qual se deixa o objeto ser, na sua verdadeira natureza. Segundo o autor, a palavra “leitura” se configuraria de outra forma ante uma obra de arte:

A leitura para chamar assim o acesso às obras de qualquer arte, e não apenas àquela da palavra – é, sem dúvida, um ato bastante complexo. Com efeito, trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu significado espiritual e o seu valor artístico e se ofereça assim um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de executar, interpretar e avaliar a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la. (PAREYSON, 1984, p. 201).

No entanto, avaliar a imagem é empreender uma reflexão baseada na bagagem cultural do leitor e na validade universal. Conforme Santaella enuncia: “A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objeto o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA, 2007, p.13). O conceito de representação está atrelado, assim, ao conceito de signo e, por signo, entende-se aquilo que representa alguma coisa. A imagem neste caso comporta-se como um signo do sistema da linguagem visual que simboliza algo, comunica uma linguagem.

Ressalta-se que as ilustrações configuram-se enquanto paratextos que retratam uma parte da narrativa, oferecendo-lhe um destaque que interfere diretamente no imaginário do leitor. Segundo Genette (2006, p.9):

[...] no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

Deste modo, para a primeira edição, no romance de Rousseau, não poderiam faltar paratextos: título, subtítulo, advertência, dois prefácios e doze ilustrações.

Tamanho foi o sucesso de *A Nova Heloísa* que, após esgotar a primeira edição, o livro passou a ser alugado a doze soldos por hora em Paris. No entanto, os leitores mais próximos, convencidos de que a história era verdadeira, passaram a pedir o retrato de Júlia:

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 o retrato de Júlie. Todo mundo estava convencido de que não se poderia

expressar tão vivamente sentimentos que não tivessem sido experimentados, nem descrever daquele modo os transportes do amor, senão segundo o próprio coração. Nisto tinham razão, porém enganavam-se ao pensar que fora preciso a realidade para produzi-los [...]. (ROUSSEAU, 1994, p.497).

E o autor tirou proveito da impressão realista de sua obra: “Não quis confirmar nem destruir um erro que me era vantajoso [...]”. (ROUSSEAU, 1994, p.497), pois, deixando o público em suspenso sobre a veracidade dos fatos, poderia, inclusive, atrair mais leitores. Contudo “[...] 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.” (FAÇANHA, 2010, p.416). No entanto, não é só nos prefácios e no enredo que se verificam traços de verossimilhança, mas nas doze ilustrações.

Rousseau responsabilizou o amigo e desenhista Coindet⁸ pela produção das doze imagens da primeira edição do romance. Observa-se que, até o presente momento, enquanto estas linhas são escritas, ainda não há uma edição brasileira da obra com as doze imagens em pauta. Na única edição de que se dispõe, só há a ilustração da capa. Para este trabalho, serão consideradas como base as ilustrações da edição americana *Julie or The New Heloise*, cujo tradutor é Philip Stewart, autor de livros como *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century* (*Desejo Gravado: Eros, Imagem e Texto no século XVIII*), onde apresenta seus estudos sobre a obra e a relação diacrônica e sincrônica entre texto e imagem:

As ilustrações podem, até certo ponto, ser pensadas como atualizações ou leituras (ou ainda, em certo sentido, performances) do texto, tanto quanto atos individuais de leitura estão na teoria da recepção. Lembrando que o verbo “ilustrar” em si parece ter sido usado para se referir à elucidação verbal antes de ser transferido para a suplementação pictórica de textos verbais. (STEWART, 1992, p. 2).

As doze ilustrações apresentam-se no livro em sequência não numerada, mas cada qual com sua legenda, exceto a última gravura, mas por um motivo peculiar que será apresentado ainda nesta seção. Para cada um dos seis capítulos, foram escolhidas duas ilustrações que retrataram momentos que atingiram o ápice do enredo, cujo conteúdo é comunicado “[...] através de gestos suspensos em andamento ou sinais de atos concluídos ou prestes a serem executados, através de um meio cujo modo de existência é sincrônico”. (STEWART, 1992, p.6).

⁸ “Tinha um certo gosto pelo desenho e conhecia os artistas. Foi-me útil para as estampas de Julie; encarregou-se da direção dos desenhos e das chapas e desempenhou muito bem dessa missão”. (ROUSSEAU, 1948, p. 459-460). O artista responsável pelas ilustrações da primeira edição de *A Nova Heloísa* foi Noël Le Mire, que tinha seu nome vinculado às academias de Rouen, Vienne e Lille, e também cuidou das estampas das obras de Voltaire.

Atentar para a expressão ilustrativa das ideias em imagens no romance de Rousseau é perceber o destaque dado pelo genebrino aos traços verossímeis relativos às suas próprias vivências, ao meio social, ambiental e cultural do século XVIII. Uma vez que o romance não foi baseado em fatos reais, o filósofo tentou aproximá-lo ao máximo possível da ideia de verdade, utilizando recursos que poderiam estar relacionados com afirmações contidas em seu romance autobiográfico: *As Confissões*. Além disso, o autor observou os costumes de seu tempo, emprestando-os aos seus personagens e ao modelo de sociedade em que os inseriu no enredo. Assim, neste trabalho, busca-se analisar a relação de verossimilhança entre as ilustrações do romance, os costumes sociais, culturais e a vida do próprio autor Jean-Jacques Rousseau, contando também com recortes textuais do romance, a fim de salientar o quanto o filósofo corroborou com a ideia de verossimilhança ao permitir ao leitor o recurso imagético.

Nota-se que não é por acaso que as imagens da primeira edição são contornadas com bordas e acabamento, como se fossem quadros, pois representam partes do romance que, para Rousseau (1994, p. 25), inserem-se na pintura de um quadro imaginário, e não do retrato, como se observa no segundo prefácio:

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.

Todas as ilustrações têm o mesmo tamanho e se apresentam em preto e branco. Tal qual o romance, há uma divisão no total das ilustrações em relação aos diferentes momentos da vida de Júlia: as seis primeiras referem-se à Júlia d'Etange e as seis últimas, à Júlia de Wolmar. Cada um dos seis capítulos possuem duas ilustrações. Deste modo, as ilustrações também representam a universalidade do romance, pois em sua totalidade, assim como o romance, são obra da “[...] imaginação, porque ultrapassa o sensível e o contingente na direção da essência e do necessário”. (PRADO JR., 1990, p.219). Todavia, todas elas possuem o mesmo estilo, o da arte rococó, que se configura por evitar a sentimentalidade, mas, contudo, “[...] permite os sentimentos [...]”. (SYIPHER, 1980, p.49).

Figura 1 – Le premier baïfer de l'amour. (O primeiro beijo dos amantes)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.54)

Nesta primeira imagem, visualizam-se três pessoas: duas mulheres e um homem. A claridade, ou o efeito de luz destacado no jogo claro/escuro, típico de ilustrações em preto e branco, vem de fora do arco que acolhe as três figuras, numa linha tênue que perpassa pelo arco, o vestido das moças e o chão. A mulher da esquerda usa o braço direito para envolver a silhueta da outra, num gesto acolhedor. No chão, ao lado da perna direita do homem, encontra-se jogado o chapéu ignorado por ele. Se o leitor desviar sua atenção do primeiro plano e lançar o olhar para cima, verá a representação de uma paisagem daquilo que, num primeiro momento, parece ser um jardim, o que era corriqueiro nos registros de estilo rococó, pois “[...] a

subestrutura do rococó foi racionalizada nos termos mais simples e, na superfície, a decoração naturalística precisa e brilhante se desenvolve com um equilíbrio oculto e não com simetria matemática.” (SYIPHER, 1980, p.37). Ressalta-se que “[...] é a primeira vez que a natureza exterior tem uma presença fundamental e marcante nesse romance.” (FAÇANHA, 2010, p.322), pois há um recurso estético nesta imagem, que destaca a criatividade romântica de Rousseau (1994, p. 71):

Ao aproximar-me do bosquezinho percebi, não sem uma emoção secreta, vossos sinais de convivência, vossos sorrisos mútuos e o colorido de tuas faces tomarem um novo brilho. Ao entrar nele, vi com surpresa tua prima aproximar-se de mim e, com um ar agradavelmente suplicante pedir-me um beijo. Sem nada compreender desse mistério, beijei essa encantadora amiga e, por mais amável, por mais atraente que ela seja, nunca compreendi melhor que as sensações nada mais são do que aquilo que o coração as faz ser. Mas que me aconteceu após um instante, quando senti ... a mão me treme ... um doce estremecimento... tua boca de rosas...a boca de Júlia... pousar-se sobre a minha e meu corpo em teus braços? Não, o fogo do céu não é mais vivo nem mais rápido do que o que veio incendiar-me no mesmo instante. Todas as partes do meu ser reuniram-se sob esse toque delicioso. O fogo exalava-se, com nossos suspiros, de nossos lábios ardentes e meu coração expirava sob o peso da volúpia [...].

Essa primeira imagem oferece, então, a representação de alguns personagens principais da primeira metade do romance: Júlia (no meio), Saint-Preux e Clara (à esquerda), numa cena que prova que “[...] o artista rococó [captava] a vida em suas menores tensões, em suas menores mudanças.” (SYIPHER, 1980, p.50). No entanto, a ilustração revela detalhes verossímeis sobre os costumes, a cultura do período e, ainda, sobre o autor.

Segundo os costumes sociais do século XVIII, uma moça não poderia ser vista sozinha com um homem, exceto se pertencesse à sua família. Deveria haver, assim, a presença, pelo menos, de uma terceira pessoa, o que justifica a figura de Clara, prima de Júlia, “a inseparável”. Contudo, da mesma forma com que Clara e Júlia eram amigas e cúmplices fiéis, Rousseau (1948, p. 14) também teve um primo que muito amava: “[...] nutri por ele sentimentos mais afetuosos do que tinha sentido por meu irmão e que jamais se apagaram [...]”. Tal qual as personagens do romance, Rousseau e o primo Bernard eram amáveis e estavam sempre de acordo em tudo, como afirma em *As Confissões*:

Nossos gênios concordavam de tal modo e a amizade era tão verdadeira que, em mais de cinco anos em que vivemos inseparáveis, tanto em Bossey como em Genebra, brigávamos constantemente, confesso, porém nunca houve necessidade de nos separar, jamais nenhuma de nossas desculpas durou mais que um quarto de hora e nunca, nenhuma só vez, fizemos contra o outro qualquer acusação. (ROUSSEAU, 1948, p.16).

Todavia, Rousseau narra, em seu romance autobiográfico, *As Confissões*, um

episódio que viveu na juventude, em Anency, quando socorreu duas jovens conhecidas de suas relações: mademoiselle de Graffenried e mademoiselle Galley⁹. O genebrino ajudou-as a conduzir o cavalo que as transportava a atravessar um regato, depois, acompanhou-as num belo passeio, a pedido delas, ficando em sua companhia o dia inteiro. Rousseau (1948, p.129) afirma que, embora as moças fossem belas, o que o encantava, “[...] o dia se passou a gracejar com a maior liberdade e sempre com a maior decência, nenhuma palavra equívoca, nenhuma brincadeira atrevida [...]”, e, mesmo sentindo-se atraído por mademoiselle Galley e, ao que tudo indica, ela também não era indiferente a ele, afirmou que “[...] tal decência não a impomos a nós mesmos, vinha por si mesma, agíamos como mandava o coração [...]”. (ROUSSEAU, 1948, p.129). O que, deste episódio da vida do genebrino, remete-se a esta primeira ilustração é o fato de ele afirmar que

[...] não sabia muito bem o que queria daquelas jovens sedutoras, mas ambas me interessavam muito. Não digo que, se fosse dono de meu destino, meu coração se teria dividido; tinha um pouco de preferência. Seria minha felicidade ter por amante mademoiselle Graffenried; mas, à escolha, creio que a teria preferido para confidente. Seja como for, parecia-me que, deixando-as, não mais poderia viver sem uma e sem a outra. (ROUSSEAU, 1948, p.130).

Desta citação, o genebrino deu pistas, através de suas recordações, que as primas de seu romance¹⁰ foram idealizadas a partir do que se passou em suas vivências. Desta forma, é possível afirmar, ao ler *As Confissões*, que Rousseau pode não ter inserido, fielmente, partes de sua vida no romance e nas imagens, mas inspirou-se nelas para criar seus personagens, dando-lhes impressões veristas.

Nesta primeira imagem, não há a ilustração de um beijo de Saint-Preux em Júlia, ou de Saint-Preux em Clara, mas sugere o efeito deste beijo nos três personagens. Salienta-se que o próprio Rousseau afirma ter se encantado com os seres que imaginou, pois são “seres de exceção”. É fato que o autor homenageia, no romance, a pureza e a virtude do primeiro amor imaculado, mas enaltece, sobretudo, o amor amigo, por isso, em parte, o desinteresse de Rousseau em ilustrar a sensualidade de uma jovem moça beijando seu preceptor, preferindo revelar, na imagem, o efeito do êxtase deste primeiro beijo nos três amigos.

Em *As Confissões*, Rousseau descreveu um lugar similar ao da ilustração para confessar seus sentimentos à sua amiga madame d’Houdetot:

⁹ Segundo consta no livro IV de *As Confissões*, percebe-se que, assim como Júlia e Clara, as duas viviam juntas e se amavam ternamente.

¹⁰ Clara era amiga e confidente de Júlia e Saint-Preux.

No fundo desse jardim, havia um lindo corte por onde fomos até descobrir um encantador bosquezinho [...] Imortais recordações de inocência e prazer! Foi naquele bosquezinho que sentado com ela numa elevação coberta de relva [...], 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 pode chamar a tudo o que o amor mais terno e mais ardente pode ter de amável e sedutor num coração de homem. Quantas lágrimas embriagantes não derramei em seus joelhos! [...] Finalmente, num transporte involuntário, ela exclamou: não, nunca houve outro homem que tanto merecesse ser amado, e nunca um amante amou como o senhor sabe amar! (ROUSSEAU, 1948, p.404).

Contudo, assim como o primeiro beijo do jovem casal não foi ilustrado na primeira edição de *A Nova Heloísa*, o beijo entre Rousseau e a mulher que ele tanto amou nunca chegou a acontecer.

Figura 2 – L'héroïsme de la valeur. (O heroísmo de valor)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.134)

Nesta cena, há cinco pessoas, quatro delas estão com os olhares voltados para o centro da imagem que é preenchido pelo cavalheiro de joelho no chão. A porta aberta pontua a imediatividade do ato e, logo atrás do homem sentado, vestígios de uma leitura interrompida. A cena ilustrada refere-se à seguinte passagem do romance, a qual Saint-Preux escreve à Júlia:

[...] vi, com a surpresa que podes imaginar, Milorde Eduardo de joelhos diante de mim. Surpreso com uma tão estranha atitude, quis imediatamente reerguê-lo[...] falou-me nestes termos: “Venho, senhor, retratar em voz alta as palavras injuriosas que a embriaguez me fez dizer em vossa presença: sua injustiça torna-as mais ofensivas para mim do que para vós e sou obrigado a um autêntico desmentido[...]Seja qual for o preço, concedei-me o perdão que vos peço e devolvi-me vossa amizade. (ROUSSEAU, 1994, p.153).

Dos detalhes da imagem, além da postura dos cavalheiros, observa-se a vestimenta, que revela ser, no século XVIII, a riqueza e o luxo constantes. Segundo Laver (2001), os que não seguiam a moda francesa, não faziam parte dos grupos de prestígio. Nos trajes, eram utilizados tecidos selecionados com rigor para roupas dignas da importância daqueles que as utilizavam. O colete tornou-se peça de importância no vestuário masculino, além dele os homens da aristocracia usavam não só casacos de diferentes tamanhos e indispensáveis em todas as situações, como também calções. Como adereços, tinha-se a peruca, a meia, até a altura dos joelhos e o chapéu. A imagem revela, também, um ambiente fechado, típico do período rococó “[...] que abrange aproximadamente a primeira metade do século XVIII, a estrutura arquitetônica não era mais massiva, mas foi reduzida a finas faixas de pilastras que definiam os painéis simples das paredes”. (SYIPHER, 1980, p.36), opondo-se ao estilo arquitetônico anterior que fora influenciado pelo Barroco.

Milorde Eduardo, de joelhos na imagem, era o amigo de origem inglesa do casal. A ilustração representa, assim, a influência inglesa no período setecentista francês, a exemplo das leituras dos famosos livros do romancista Richardson, cujos enredos também louvavam os heróis, o que nos remete à legenda da imagem, embora, no romance de Rousseau, o heroísmo de valor se refira ao valor dado à amizade e à honra de se reconhecer o valor e a pureza dos verdadeiros sentimentos.

Figura 3 – Ah! Jeune lionnrrarie à ton lafaîteur! (Ah! Jovem homem para o seu benfeitor!)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.179)

Esta imagem traz a representação das amizades sinceras. Saint-Preux duvida da generosidade de Milorde Eduardo, que também ama Júlia, e descreve sua confusão à Clara:

Ó, minha Prima! Foi então, sobretudo, que pude reconhecer o domínio da verdadeira sabedoria, mesmo sobre os homens mais sensíveis[...] Sorriu, depois disse-me friamente: perdestes a razão e eu não me bato com um insensato. Abri os olhos, cego que sois, acrescentou, num tom mais suave, é a mim realmente que acusais de vos trair? Senti no tom dessas palavras

um não sei quê que não era o de um pérfido, o tom de sua voz perturbou-me o coração, ao olhá-lo nos olhos todas as minhas suspeitas se dissiparam e comecei a ver com horror a minha desorientação. (ROUSSEAU, 1994, p.200).

A imagem apresenta um quarto simples, de um lugar onde o amigo inglês hospedara-se. A decoração modesta revela o quanto o “[...] artista rococó [tinha] extraordinária facilidade de registrar as qualidades secundárias das coisas”. (SYPHER, 1980, p.37). Saint-Preux, com uma espada em punho desafiando o amigo, é um registro do sentimento de fúria que, segundo Rousseau em seu *Ensaio*, é uma espécie de “paixão odienta”, um dos vícios da sociedade moderna. A ilustração apresenta, também, a sequência das imagens anteriores no tocante à temática da amizade. A leitura interrompida da carta nas mãos do amigo sentado simboliza a representação da própria essência do romance epistolar, bem como registro histórico dos costumes do período, já que a carta era um dos poucos meios que possibilitava a comunicação à distância.

Coincidentemente, tempos depois da publicação de *A Nova Heloísa*, o genebrino também teve um amigo inglês: o filósofo David Hume, como descreve em *As Confissões*: “O desejo de conhecer aquele homem raro e de obter sua amizade muito aumentara as tentações de ir para a Inglaterra.” (ROUSSEAU, 1948, p.571), e ressalta que tal desejo era recíproco, pois Hume escreveu-lhe uma carta “[...] extremamente elogiosa na qual, aos grandes louvores ao meu gênio, juntava convite insistente para ir para a Inglaterra [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.571), demonstrando interesses de ser benfeitor de Rousseau num período em que o genebrino sofreu com perseguições reais e imaginárias que, mais tarde, por fim, também abalaram a amizade dos dois.

Figura 4 – La liontctetles remords vengent l'amour outrage. (A vergonha e o remorso vingam o amor ultrajado)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.243)

Na imagem, ressalta-se Saint-Preux, envergonhado, entrando numa carruagem, após conhecer pessoas cujo caráter não soube discernir. Diz ter sido ludibriado por seus acompanhantes e acaba numa Casa de Tolerância¹¹, sem se dar conta, como assinala numa carta à Júlia:

Que diferença, pensava ainda, entre o grosseiro descaramento dessas criaturas e de seus trocadilhos licenciosos e esses olhares tímidos e apaixonados, essas palavras cheias de modéstia, de graça e de

¹¹ Era essa a denominação das casas de prostituição da França do século XVIII.

sentimentos dos quais [...] não ousava acabar; envergonhava-me com essas indignas comparações [...] Em que lugares ousava eu pensar naquela...Ai de mim! Não podendo afastar de meu coração uma imagem por demais cara, esforçava-me por encobri-la. (ROUSSEAU, 1994, p.265).

Em *As Confissões*, Rousseau (1948, p.36) afirma não ter predileção pelas habitantes dessas casas, tanto na juventude: “[...] mulheres a preço de dinheiro perdiam para mim todos os encantos; duvido mesmo se estaria em mim aproveitá-las.”, quanto na fase adulta: “Sempre tive aversão pelas rameiras [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.285). Numa outra passagem de sua autobiografia, Rousseau (1948, p. 289) revela ter conhecido uma acompanhante de luxo, mas só se dá conta da realidade da moça quando já estava apaixonado, e diz ter chorado como criança enquanto constatava:

Quem poderia adivinhar o motivo de minhas lágrimas e do que se passava em minha mente naquele instante? Dizia a mim mesmo: esta criatura de quem disponho é uma criatura da natureza, uma obra-prima da natureza e do amor; o espírito, o corpo tudo é perfeito; ela é tão boa e generosa quanto amável e bela; os grandes, os príncipes deviam ser seus escravos; os cetros deveriam estar a seus pés. Entretanto, ei-la miserável prostituta e entregue ao público [...].

Todavia, o genebrino revela que a passagem do romance que originou essa ilustração foi baseada num fato real que vivenciou na companhia dos amigos Grimm e de Klupfell. Guiados pela bebedeira, passaram uma noite na companhia de uma prostituta: “Saí da rua dos Moineaux, onde morava aquela moça, tão envergonhado quanto Saint-Preux saiu da casa onde havia sido embriagado, e me lembrei bem de minha história ao escrever a dele”. (ROUSSEAU, 1948, p.320). A ilustração traz, ainda, uma carruagem, um meio de transporte comum no século XVIII. Na imagem, observa-se a veste da figura feminina, que revela parte do busto, diferente das roupas das duas moças, de origem nobre, representadas na primeira imagem.

Figura 5 – Inoculation d'amour. (Inoculação de amor)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.273)

Essa ilustração é um registro do real quadro epidêmico de varíola do período, pois, como no romance, os infectados ficavam de quarentena: “Calcula-se que somente no século XVIII, quando era endêmica na maior parte do mundo, a doença matou mais de 60 milhões de pessoas”. (HENRIQUES; CARVALHO, 2004, p.9).

Ao saber que Júlia contraíra varíola, Saint-Preux pede à Clara permissão para visitá-la, ao que a prima atende, não sem antes tentar impedi-lo. As pessoas na imagem são: Clara, que tenta apressá-lo com a mão em seu ombro, Saint-Preux,

que beija a mão de Júlia e Fachon, a empregada da mansão d'Etange. A descrição é feita numa carta endereçada à Júlia:

Atirou-se de joelhos, beijava teus reposteiros soluçando, elevava as mãos e os olhos, dava surdos gemidos, tinha dificuldade de conter sua dor e seus gritos. Sem vê-lo, avançaste maquinalmente uma das mãos, ele dela se apoderou com uma espécie de furor, os beijos de fogo que aplicava nessa mão doente acordaram-te melhor do que o ruído e a voz de tudo o que rodeava; via que o havia reconhecido e, apesar de sua resistência e de suas queixas, arranquei-o do quarto imediatamente, esperando eludir a ideia de uma tão curta aparição com o pretexto do delírio. (ROUSSEAU, 1994, p.295).

A inoculação se efetiva quando o personagem contrai, propositalmente, varíola após beijar a mão de Júlia¹². Ao pensar que ela morreria, não vira senão a morte como o mesmo destino para si. No entanto, o traço verossímil desta imagem em relação à vida do autor é que madame d'Houdetot¹³, a quem ele definiu como primeiro e único amor de toda sua vida, tal qual Júlia, contraíra a mesma doença: “[...] tinha o rosto marcado pela varíola; a pele não era fina; abaixava um pouco a cabeça para olhar e seus olhos eram arredondados: porém, com tudo isto tinha um ar jovem” (ROUSSEAU, 1948, p.399). Assim como qualquer pessoa inoculada pela varíola, a personagem Júlia também carrega as marcas da doença por toda vida, embora, no enredo, segundo Saint-Preux, e na imagem, tais marcas fiquem “quase imperceptíveis”.

¹²Essa parte dramática do enredo permite-nos notar, também, influências da literatura inglesa sobre a literatura francesa, a exemplo de *Romeu e Julieta* (1591), de William Shakespeare, em que Julieta age com o propósito de tomar para si o mesmo destino de Romeu.

¹³Em nota, Lousada, tradutor de *As Confissões*, afirma, referindo-se à madame d'Houdetot, que “a varíola lhe emprestara um tom amarelado à pele, onde os poros se destacavam bem. Isto dava um ar sujo em sua cor” (ROUSSEAU, 1948, p.399).

Figura 6 – La force paternelle. (A força paterna)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.287)

Esta cena se passa no quarto do Barão d'Etange, após um episódio de discussão em que Júlia se desequilibra e cai. O Barão d'Etange a procura para falar sobre o amigo, Barão de Wolmar, a quem ele prometeu a mão dela e, portanto, suplica de joelhos, entre lágrimas, que ela atenda ao seu pedido e abandone o que ele chama de “fantasia indigna de uma moça bem nascida”:

Sabeis, disse-me, a quem vos destino, eu vo-lo declarei ao chegar e nunca mudarei de intenção nesse ponto [...] Proíbo-vos, por toda a vida de vê-lo e de falar-lhe e isto, tanto para a segurança dele quanto para a vossa honra. Embora sempre tenha sentido pouca inclinação por ele, odeio-o, sobretudo, agora pelos excessos que me fez cometer e nunca perdoarei minha

brutalidade. Após estas palavras, saiu sem esperar minha resposta e quase com o mesmo ar de severidade que acabava de censurar a si mesmo. (ROUSSEAU, 1994, p.164).

A ilustração traz a representação da força paterna diante dos arranjos matrimoniais do século XVIII, pois, “[...] de maneira geral, as mulheres não contraíam matrimônio com homens de posição inferior à sua. Os aspectos sociais e econômicos predominavam na escolha do cônjuge, e só em alguns casos o amor se sobrepunha a esses imperativos.” (COSTA, 2007, p.22). Em registro, a realidade das mulheres daquele período, que não tinham poder de decisão sobre o próprio futuro. Júlia sucumbe diante da ideia de crime por amar alguém em posição inferior à sua. Destaca-se que, mesmo a passos lentos, a era moderna se tornaria um divisor de águas na perspectiva feminina, sobretudo, na segunda metade do século XVIII, que promoveu espaço para as qualidades femininas e oportunidade para amenidades civilizadas nas relações sociais e intelectuais. Algo do refinamento dessa sociedade se reflete na delicadeza da pintura e da arquitetura rococós (JONES, 1985).

No entanto, pontua-se que situação similar à de Júlia e Saint-Preux viveram os pais de Rousseau: “Minha mãe, filha do pastor Bernard era mais rica: era sensata e linda. Não foi sem tormentos que meu pai a obteve.” (ROUSSEAU, 1948, p.7). Sobre o registro do requinte e decoração do quarto da mansão d’Etange, salienta-se o quanto o movimento artístico em voga destacava o “*esprit de finesse*”: Segundo Sypher, (1980, p. 36):

A decoração rococó era um jogo de detalhes naturalísticos claros e elaborados sobre uma superfície plana ou vazia e, à medida que os arabescos se estenderam para a arquitetura, diminuiu a ênfase barroca nas colunas, pilastras e ricas ordens plásticas.

Figura 7 – La confiance des belles ames. (A confiança das belas almas)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.346)

Na imagem, Saint-Preux, Júlia, como Senhora de Wolmar, e o marido, Senhor de Wolmar, tal qual Saint-Preux, descreve a Milorde Eduardo:

Ao chegar, mandei arar diante da grade, sentindo que era impossível dar um passo, enviei o postilhão dizer que um desconhecido desejava falar ao Sr. de Wolmar[...] Logo que me percebeu, Júlia reconheceu-me[...] O Sr. de Wolmar estava lá, eu o sabia, eu o via, mas que teria podido ver? Não, ainda que o universo inteiro se tivesse reunido contra mim, ainda que os aparelhos de tortura me tivessem rodeado, não teria subtraído meu coração à menor dessas demonstrações de carinho, ternas primícias de uma amizade pura e santa que levaremos para o Céu. (ROUSSEAU, 1994, p.369).

Esta imagem estampa o momento em que, a pedido de Júlia, Saint-Preux chega à Mansão de Wolmar. O intuito do marido em permitir que Saint-Preux se

reaproxime de Júlia é o de tentar curá-lo do amor que o jovem “pensa” ainda sentir pela senhora de Wolmar.

No entanto, o autor, aos 45 anos, apaixonou-se por uma mulher casada, madame d’Houdetot, que também tinha um amante, Saint-Lambert ¹⁴. O amor de Rousseau nunca foi correspondido, embora sua amada nutrisse por ele uma amizade sincera, chegando a pensar de forma similar ao Senhor de Wolmar: “[...] só lhe escondi o seu amor insensato, do qual eu esperava curá-lo[...]

 (ROUSSEAU, 1948, p.407).

Sobre os demais aspectos dessa ilustração, que simboliza uma nova fase na vida dos personagens, agora, mais amadurecidos, o ilustrador também captou

[...] a fase sentimental do século XVIII [que] se encantou com o tempo e a essência do romantismo talvez seja a descoberta de que o tempo é o campo da experiência humana, especialmente o sentido de passado, que traz um novo significado à fatalidade, e o sentido de futuro, que dá um novo significado ao destino. (SYPHER, 1948, p.86).

Mais uma vez, a ilustração apresenta um cenário natural, expondo as características afetivas da natureza, evidenciando não só a criatividade romântica de Rousseau, como as artimanhas do estilo artístico rococó que, aos poucos, ganhou notoriedade no período das Luzes.

¹⁴A composição do nome do amante de madame d’Houdetot também lembra a composição do nome fictício que Clara deu ao amante de Júlia: Saint-Preux.

Figura 8 – Les monuments des anciens amours. (Os monumentos do amor antigo)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.426)

Observa-se que há duas iniciais inscritas na rocha:



Ao que o texto revela: “[...] mostrei-lhe seu monograma gravado em mil lugares e vários versos de Petrarca e de Tasso relativos à situação em que me encontrava ao traçá-los [...] Oh! Júlia! Eterno encanto de meu coração! Eis os

lugares em que outrora suspirou por ti o mais fiel amante do mundo.” (ROUSSEAU, 1994, p.448). Saint-Preux mostra à Júlia as iniciais do nome dela antes do casamento: Júlia d’Etange. Contudo, em francês, “*JE*” significa: “eu”. A imagem sugere, assim, que tanto Saint-Preux quanto Júlia são o *alter ego* do autor, pois, embora Júlia seja uma mulher e esteja apaixonada por Saint-Preux, partem sempre dela as decisões maduras a serem tomadas em relação aos dois, por mais que isso implique em separá-los. Ela é a expressão “fria” da razão, pois é sempre racional, enquanto Saint-Preux personifica os sentimentos que chegam a beirar a loucura.

Tal qual Saint-Preux, Rousseau também trabalhara como preceptor, quando jovem, para sobreviver: “Não posso, na verdade, lembrar-me sem prazer de minhas jovens alunas”. (ROUSSEAU, 1948, p.175), e afirma: “Quase possuía todos os conhecimentos necessários para um preceptor e julgava que eu tinha jeito para isso”. (ROUSSEAU, 1948, p.244). Não obstante, o filósofo assume ter inspirado-se em si próprio na construção do personagem: “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.” (ROUSSEAU, 1948, p.290). Essas iniciais foram cravadas quando, na primeira parte, Júlia pede que ele se afaste para que ela possa agir diante do próprio pai e tentar convencê-lo quanto à união dos dois. Saint-Preux viaja, então, como fez várias vezes, tal qual o pai do próprio Rousseau antes de desposar a mãe do genebrino, como afirma o filósofo em *As Confissões*: “O jovem apaixonado, não conseguindo obter sua amada, consumia-se de dor; ela aconselhou-o a que viajasse para esquecê-la. Ele viajou sem resultado, e voltou mais apaixonado do que nunca.” (ROUSSEAU, 1948, p.8).

Figura 9 – La matinee à L'Angloife. (Manhã ao modo inglês)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.458)

Nesta imagem, Júlia, Clara, Saint-Preux, Senhor de Wolmar e as três crianças da mansão Wolmar estão numa sala, onde os dois homens sentados na mesa tomam o desjejum. Saint-Preux está com o jornal em mãos, enquanto Júlia borda e Clara observa as crianças. Henriqueta, filha de Clara, está em pé a estender a mão em direção aos seus primos. Essa imagem ilustra as manhãs na mansão d' Wolmar:

[...] passamos hoje uma manhã à inglesa [...] Após o desjejum, as crianças entraram, como sempre, no quarto de sua mãe mas, em lugar de ir em seguida encerrar-se com elas no gineceu, segundo seu costume, para compensar-nos, de alguma forma, do tempo perdido sem nos vermos, fê-los

permanecer com ela e não nos separamos até o almoço[...] A senhora de Wolmar bordava perto da janela, de frente para as crianças; estávamos seu marido e eu, ainda ao redor da mesa de chá, lendo a gazeta, à qual ela dava bem pouca atenção (ROUSSEAU, 1994, p.483).

Apreende-se desta ilustração a similaridade com o que o próprio autor vivenciou na infância: “Fora do tempo em que passava a ler ou escrever perto de meu pai [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.12), assim como as crianças da imagem sociabilizam-se diante dos adultos. O bordado nas mãos das mulheres na ilustração representa as atividades femininas do período contemporâneo ao autor: “[...] eu estava sempre com minha tia, vendo-a bordar, ouvindo-a cantar, de pé ou sentado ao lado dela; e satisfazia-me com isso [...]”. (ROUSSEAU, 1948, p.12).

No capítulo V de *A Nova Heloísa*, Rousseau trata da educação dos filhos, assim como faz em seu tratado da Educação, *O Emílio*. Neste mesmo capítulo, Júlia conta a Saint-Preux como conduz a criação de seus filhos: “[...] não são coagidos a nada, nunca são forçados a aprender alguma coisa, não são entediados com vãs punições, nunca são repreendidos, as únicas lições que recebem são lições de prática recebidas na simplicidade da natureza.” (ROUSSEAU, 1948, p.499). Para Rousseau, a criança deve aprender sozinha, sobre si e sobre o mundo que a cerca, até alcançar uma certa idade. Quanto aos adultos, cabe apenas acompanhá-las, como na imagem, Júlia as observa sem interferir; sua participação direta na educação dos filhos só começa após um certo período. No entanto, mais uma vez, a imagem torna-se a representação dos sentimentos: “Quantas coisas foram ditas sem abrir a boca! Quantos ardentes sentimentos foram comunicados sem a fria intervenção da palavra.” (ROUSSEAU, 1994, p.484).

Figura 10 – Oh, veux-tu fuir? Le fantôme est dans ton coeur. (Oh, para onde fugir? O fantasma está em seu coração.)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.504)

Nesta cena, o horror, o desespero e o medo do lúgubre são traços que caracterizam esta imagem. Saint-Preux acorda desorientado após sonhar por três vezes que Júlia morreria. No sonho, ele não conseguia alcançar o véu que cobria o rosto dela a fim de tirá-lo. Ele fica transtornado e, por mais duas vezes, tenta voltar a dormir, mas o mesmo sonho o persegue. Acorda atormentado pelos fantasmas do sonho funesto que tira a paz de seu espírito: “Um sonho, sobretudo, o mais cruel de todos, obstinava-se em perseguir-me e, de fantasma em fantasma, todas as

aparições confusas acabavam sempre por aquela”(ROUSSEAU, 1994, p.530). Na realidade, durante o processo criativo do romance, Rousseau (1948, p. 394) teve delírios e passou a “ver” os personagens por todos os cantos, num doce devaneio:

Por toda parte só via 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.

Esta imagem representa o quadro da alma do próprio autor:

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. (FAÇANHA, 2010, p.284).

Ressalta-se que o destaque à temática do lúgubre era uma das características artísticas do período pré-romântico. No entanto, essa imagem remete-se ao próprio autor no que tange à sua imaginação: “Eis minha imaginação, que era a única a guiar-me naquele longo silêncio, ocupada a delinear fantasmas [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.514). Durante a vida inteira, Rousseau foi atormentado por “fantasmas” imaginários que o levaram ao sofrimento em torno do lúgubre. Sua imaginação que, por ora, muito lhe alegrou a vida, também o levou a “fantasiar” a morte quando, alheio aos seus males reais, julgou-se gravemente doente: “Assim foi que depois de ter sido sucessivamente tratado, durante tantos anos, de males que eu não tinha, acabei por saber que minha doença, incurável sem ser mortal, duraria tanto quanto eu [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.519) e afirmou ainda estar “[...] livre de males imaginários, para mim mais cruéis que os males reais.” (ROUSSEAU, 1948, p.519).

Figura 11 – Claire! Claire! Le enfans chantent la nuit quando ils ont peur. (Clara!Clara! Crianças cantam à noite quando elas estão com medo.)



Fonte: (ROUSSEAU,1997, p.528)

A descrição para esta imagem é feita através de uma carta de Clara à sua prima Júlia:

Um dia em que, em tua ausência ele jogava xadrez com teu marido e que eu jogava volante com Fanchon, na mesma sala, era a vez dela e eu observava nosso filósofo. Por seu ar humildemente altivo e pela prontidão de suas jogadas, vi que seu jogo era bom. A mesa era pequena e o tabuleiro a ultrapassava. Esperei o momento certo e, sem parecer agir de propósito, com uma raquetada derrubei o xeque-mate. Tu nunca viste uma tal cólera, estava tão furioso que, tendo-lhe eu deixado a escolha entre uma bofetada ou um beijo como penitência, afastou-se quando lhe apresentei a

face. Pedi-lhe perdão, foi inflexível: ter-me-ia deixado de joelhos se eu me tivesse ajoelhado. Acabei por aprontar-lhe outra brincadeira que lhe fez esquecer a primeira e continuamos mais amigos do que antes. (ROUSSEAU, 1994, p.555).

O jogo de xadrez era uma distração do período, costume corriqueiro, cujo gosto o próprio autor desenvolveu na juventude quando morava no campo:

[...] eis-me louco pelo jogo de xadrez. Compro o tabuleiro e as peças e compro o Calabrois; tranco-me no quarto, passo ali os dias e as noites querendo aprender de cor todas as partidas, a metê-las na cabeça, fosse como fosse, a jogar sozinho sem descanso e sem parar. (ROUSSEAU, 1948, p.203).

Na fase adulta, morando em Paris, Rousseau classificou o jogo de xadrez como “recurso para pessoas entediadas”, pois, na cidade, não despertava o mesmo interesse, onde “[...] também se jogava, mas pouco, as naturais aptidões, o vivo prazer pelos espetáculos faziam com que achássemos tal diversão insípida.” (ROUSSEAU, 1948, p.283). Já no campo, como certa ocasião em Montmorency, o filósofo se propôs a estar na companhia de pessoas com quem não simpatizava a fim de distrair-se com o jogo: “[...] quanto a mim, só fazia caso deles porque jogavam xadrez; e para obter uma pobre partidinha, aturava horas de tédio.” (ROUSSEAU, 1948, p.459). O xadrez, contudo, tornou-se exemplo de sua máxima quanto à honra e ao respeito, pois, segundo ele, um homem não deve ser bajulado, como no episódio em que aceitou jogar uma partida com o príncipe de Conti e, contrariando os cavaleiros e assistentes da realeza, que gesticulavam com sinais e caretas para que ele deixasse o príncipe ganhar, ignorou-os e venceu duas partidas seguidas, dirigindo-se ao príncipe no final: “Monsenhor, respeito muito vossa alteza sereníssima, para não vencê-lo sempre no xadrez [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.492). Do mesmo modo Saint-Preux não bajulou o dono da mansão Wolmar onde se hospedara e, não fosse Clara interromper a partida, a teria ganhado.

Figura 12 – (Sem título)



Fonte: (ROUSSEAU,1997,p.605)

De todas as imagens, esta é a única que capta, de forma intensa, a descrição pré-romântica do estilo romanesco rousseaniano. A expressão nos rostos é de tristeza, todos olham em direção ao leito, exceto Clara que estende um véu enquanto se dirige aos outros, numa cena descrita pelo senhor de Wolmar:

Vi-a voltar um momento depois trazendo um véu de ouro bordado de pérolas que lhe havíeis trazido das índias. Depois, aproximando-se da cama, beijou o véu, com ele cobriu chorando, a face de sua amiga e exclamou com voz estridente: maldita seja a indigna mão que algum dia levantar este véu! Maldito seja o olhar ímpio que tiver visto este rosto desfigurado! (ROUSSEAU, 1994, p.631).

Esta imagem é a única que não recebe legenda, pois traz estampada a cena lúgubre em torno da morte de Júlia de Wolmar. Nela, a devoção à Júlia está presente em todos os que habitam Clarens. No entanto, muito além da representação da morte, o autor dá à personagem um destino livre da atuação imposta a ela que, durante o casamento, acreditou estar curada do amor por Saint-Preux. O véu estendido por Clara simboliza o ponto final desta representação infeliz em nome de uma falsa virtude, aquela que representa a hipocrisia da sociedade do século XVIII em meio a uma vida de aparências. Para a personagem, a morte torna-se assim “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”. (STAROBINSKI, 1994, p.101).

É um amor puro e livre de interesses que arrebatava Júlia para longe dos seus.

Julie, é verdade, não morre de uma morte de amor, mas por ter cumprido seu dever de mãe: Rousseau 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, deveria ter sido motivado pela vontade de destruição inerente à própria paixão. [...] (STAROBINSKY, 1991, p 123).

Sua morte ocorre após adoecer por causa do acidente em que salvou a vida do filho mais novo. De certa forma, a morte da personagem reporta-se ao que ocorreu na vida do autor que também era o mais novo de dois irmãos: “[...] meu nascimento custou a vida de minha mãe e foi a primeira de minhas infelicidades.” (ROUSSEAU, 1994, p.9).

Ao constatar que a poética da criatividade romântica de Rousseau transpõe-se alcançando as imagens, confirma-se que elas “[...] constituem estruturas de uma forma particular de experiência, em que a consciência é entendida como a elevação do sentido, onde todas as coisas se manifestam.” (BROWN, 1994; 38; tradução nossa)¹⁵.

Aqui, buscou-se pensar em como esses aspectos particulares, históricos e culturais contidos nas imagens se inserem no conteúdo artístico que também anunciou e antecipou o Romantismo, configurando historicamente um imaginário e uma ordem semântica, cujas figurações dão-se ontologicamente nos símbolos que as suscitam. (DURAND,1997). Este imaginário efetiva-se, assim, enquanto “[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do

¹⁵ “[...] are structures of a particular form of experience in which consciousness is understood as raising the sense where all things manifest themselves.” (BROWN,1994, p.38)

homo sapiens.” (DURAND, 1997, p. 14), em que aquele momento no século XVIII dá-se, portanto, como arcabouço cultural e histórico.

Essas doze imagens produzem simultaneamente imaginação, registro e produção cultural, elementos da composição estrutural dentro de um contexto. Trata-se, assim, de uma “produção da produção”, de um fenômeno vivo de como um cenário sócio-cultural é registrado e ao mesmo tempo mantido e/ou acrescido de outros elementos, de maneira a esboçar os contornos do imaginário da época.

3.3 Imagens selecionadas de edições posteriores: estética e perpetuação cultural¹⁶

Após a primeira edição de *A Nova Heloísa*, outras edições foram publicadas e, com elas, novas ilustrações surgiram com outras partes do romance em destaque na ilustração sem, contudo, perder a essência da criatividade romântica do autor e da simbologia cultural do período em que o romance foi escrito. Ressalta-se, então, a relação sincrônica que tais imagens possuem com o romance: “A diferença básica, qualitativa entre texto e imagem, reconhecida nas comparações antigas da poesia à pintura, é que um texto é diacrônico e a imagem é sincrônica.” (STEWART, 1992, p.6), ou seja, as ilustrações não perdem sua relação de temporalidade com o conteúdo a que se relacionam. Destaca-se o papel do artista, pois é ele “[...] que cria uma supra-realidade, uma imagem da realidade, imagem esta que é uma realidade ou uma verdade intermediária entre os dois mundos.” (FAÇANHA, 2010, p. 70). Seu trabalho torna-se, então, “[...] muito parecido com o de um joalheiro ou um miniaturista: por pura firmeza de mão que ele deve esculpir dezenas de linhas discretas e nítidas por polegada, modulando sua largura, densidade e contorno.” (STEWART, 1992, p. X).

Ressalta-se que o percurso percorrido pela estética dos séculos XVII e XVIII foi trilhado de tal modo que a natureza, de um modo geral, foi submetida a princípios determinados e enunciados por vias

[...] de termos claros e precisos; a arte, rival da natureza, não pôde deixar de ser afetada pela mesma obrigação. A natureza está submetida a leis universais e invioláveis; devem existir para a imitação da arte leis da mesma espécie e de igual dignidade (CASSIRER, 1992, p.373).

Assim, a arte, como a natureza, tinha de manter sua relação com o real e com

¹⁶Parte desta pesquisa está disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/3560/1596>>.

o possível, pois, segundo o teórico: “Verdade e beleza, razão e natureza são apenas expressão diversa da mesma coisa: da ordem única e inviolável do ser que se descobre por inteiro, tanto no conhecimento da natureza como na obra de arte [...]”. (CASSIRER, 1992, p. 374).

Como se enfatizou nas seções anteriores, Rousseau destacou os sentimentos como manifestações da natureza humana e utilizou a arte para expressar sua filosofia em torno de suas máximas, que, em toda sua extensão, fez da natureza a musa de sua poética. Coube, então, aos ilustradores de tempos diferentes captarem essas belas expressões romanescas que foram percebidas pelo viés de diferentes olhares, sem, contudo, perder sua essência original, uma vez que a

beleza só se deixa abordar pelo caminho da verdade, e esse caminho exige que não se fique no aspecto exterior das coisas, na impressão que elas causam no sentido e na sensibilidade, mas que se leve cuidadosamente em conta o percurso entre a essência e a aparência. (CASSIRER, 1992, p. 379).

Ao analisar a seguinte imagem, da edição de 1764, tem-se uma noção de um novo recorte imagético pertencente à segunda metade do romance que não foi ilustrado na primeira edição.

Figura 13 – *Témpête sur le lac*. (Tempestade no lago)

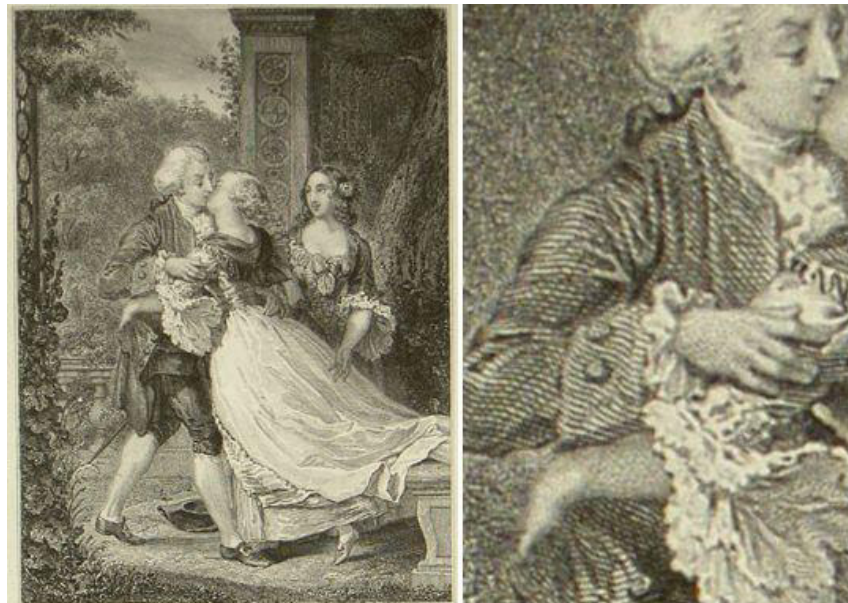


Fonte: Utpictura 18- Base de données iconographiques.¹⁷

¹⁷ Disponível em: <<http://utpictura18.univmontp3.fr/RechercheRapide.php?q=La+Nouvelle+H%C3%A9loïse>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Nela, o momento em que o filho mais novo de Júlia, Marcelino, começa a afogar-se e sua mãe põe-se a precipitar-se em seu socorro. Em destaque, a inclinação natural do filho com a mão estendida em direção à mãe, numa cena repleta de sentimentalismo, em que se confirma, pelo destaque, que a maior glória do ilustrador é “[...] tornar todos os efeitos da coloração mais variada em uma arte que se permite apenas de duas cores, preta e branca, de tal forma que a ilusão é perfeita, e que os objetos não são mais verdadeiros na pintura do que nas gravuras.” (STEWART, 1992, p.13). Embora seja uma imagem ausente na primeira edição, percebe-se uma tendência estética do artista em visar a natureza, tanto no que tange aos sentimentos quanto aos aspectos paisagísticos.

Figura 14 – Julie embrasse Saint-Preux. (Julia abraça Saint-Preux)



Fonte: Utpictura 18- Base de données iconographiques¹⁸.

Percebe-se um impacto nesta ilustração em relação à imagem referente a ela

¹⁸ Disponível em: < <http://utpictura18.univmontp3.fr/RechercheRapide.php?q=La+Nouvelle+H%C3%A9loise>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

na primeira edição, pois, enquanto na primeira edição de 1761 “o beijo dos amantes” não foi ilustrado por Noël Le Mire, sugerindo o efeito do beijo nos três personagens, a edição de 1837, cujo ilustrador foi Louis Marckl, traz a representatividade romanesca mais ousada através da sensualidade do beijo ilustrado. Essa atitude do artista reforça a ideia de que, no século XIX, o Romantismo já passara de sua fase inicial, possuindo um conceito artístico amadurecido, embora ainda com o acompanhamento da tendência rococó.

De acordo com Sypher (1980, p.60): “O romantismo e o realismo foram sintomas semelhantes da revolta contra as convenções gastas; foram reações artísticas necessárias [...]”. Observa-se que a ilustração manteve a ideia de verossimilhança presente no romance, na amizade entre os três personagens, e não somente na paixão do casal, embora, em alguns detalhes dessa nova imagem, pode-se perceber traços do período contemporâneo ao ilustrador, como a moda vigente do século XIX, por exemplo. De certo modo, ao observar a vestimenta de Clara, à direita do casal com o colo mais à mostra do que na primeira ilustração da primeira edição, constata-se que

Entre os séculos XIV e XIX, as flutuações da moda seguramente não conheceram sempre as mesmas precipitações. Nenhuma dúvida de que na Idade Média os ritmos da mudança tenham sido menos espetaculares do que no Século das Luzes, onde as vogas disparam, mudam “todos os meses, todas as semanas, todos os dias, quase a cada hora. (SVENDSEN, 2010, 24-25).

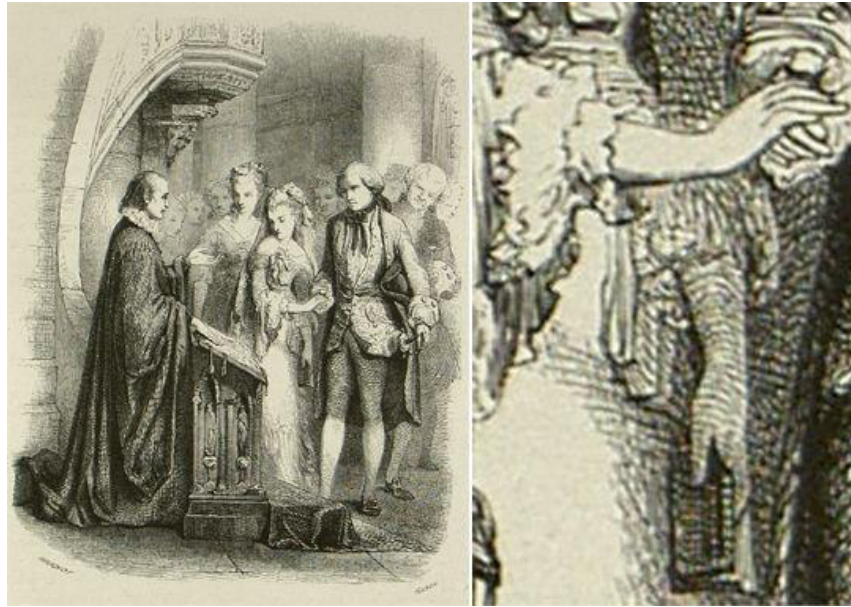
Na primeira metade do romance, a protagonista Júlia vestia-se com mais elegância, embora, na outra metade, ela assuma uma forma mais simples de se vestir, fazendo jus ao ideário filosófico do autor que enaltece a simplicidade. Percebe-se que o século XVIII foi um período de muitas transformações, deste modo, não poderia ser diferente no tocante ao vestuário das pessoas, sobretudo, na França, onde o romance fez mais sucesso, em que se buscava exibir, nos salões, requinte, elegância e nobreza, mesmo não pertencendo à aristocracia local. Através da imagem, percebe-se que a ideia de “natureza idealizada” transpôs-se também para o modo com que os personagens se vestiam, isto porque, na realidade:

O gosto pelo prazer expresso na arte Rococó estendia-se à vida social, todos queriam gozar de uma vida elegante e luxuosa que era encenada em grandes salas de recepção decoradas ao estilo delicado e cortesão, ou nos jardins particulares. (FERRAZA, 2012, p.8).

A moda feminina, segundo François Boucher (2009, p.262): “Árbitro do bom gosto e da conversação geniosa, a mulher assume um papel cada vez mais

importante na sociedade.” Assim, não só a forma de se portar, mas também a maneira de se vestir eram um indicadore estéticos, sociais e econômicos do período que assinalava o *status quo*, sobretudo, das mulheres.

Figura 15 – Claramariage. (Casamento de Clara)



Fonte: Utpictura 18- Base de données iconographiques.¹⁹

Na imagem, mais uma ilustração ausente na primeira edição de *A Nova Heloísa* e que data de uma edição de 1845, uma obra de Brugnot. Nela, a estampa do casamento de Clara, que também representa a condição feminina do século XVIII, período em que as mulheres deveriam ser totalmente “recatadas e do lar”. Por isso, como afirma Badinter (1985 p. 91-95): “[...] toda a educação propriamente intelectual lhes era proibida [...] a finalidade era sempre a mesma: fazer delas esposas crentes, donas-de-casa eficientes.” O casamento, para muitas, representava uma forma de ascensão social, a única forma de sair da casa dos pais. Às mulheres, era destinado o conhecimento suficiente apenas ao que se destinasse ao trabalho doméstico, à educação dos filhos e à submissão total ao esposo. A máxima para essa questão gerava em torno de que era:

[...] preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício [...] que tecem a coroa das virtudes femininas. (PERROT, 2008, p. 93).

¹⁹Disponível em: <<http://utpictura18.univmontp3.fr/RechercheRapide.php?q=La+Nouvelle+H%C3%A9loïse>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Como nos períodos anteriores, no século XVIII, a condução da sociedade era totalmente masculina, pois as mulheres eram apenas “[...] a representação do privado, e sua participação ativa, como mulheres em praça pública, era rejeitada por praticamente todos os homens [...]” (HUNT, 2009, p. 23). Tal ideário era defendido, inclusive, pelo próprio autor de *A Nova Heloísa* que, embora tenha colocado a personagem Júlia de Wolmar com uma certa autonomia concedida pelo esposo em Clarens, propôs em *O Emílio ou Da Educação*, publicado em 1762, um ano após a publicação de *A Nova Heloísa*, um modelo educacional em que se promove a subserviência da mulher para com o sexo oposto:

Assim, toda educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se amar e honrar por eles, educá-los quando jovens, cuidar deles quando grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar suas vidas agradáveis e doces: eis os deveres da mulher em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância. [...] faz com que gostem de seu sexo, que sejam honestas, que saibam cuidar de seu lar, ocupar-se com sua casa; [...] a obediência que deve ao seu marido, a ternura e os cuidados que deve a seus filhos, são conseqüências tão naturais e tão sensíveis de sua condição. (ROUSSEAU, 1999, p.502).

Destaca-se, desta forma, que as ilustrações perpetuaram a essência da cultura do período e reforçam a ideia de que, a exemplo de *A Nova Heloísa* e de *O Emílio ou Da Educação*, as obras do genebrino encadeavam-se e confirmavam-se entre si.

Figura 16 – La Promenade en barc de Julie et StPreux. (O passeio no barco de Júlia e Saint Preux)



Fonte: Site Meillierie Vila.²⁰

Esta imagem data de 1984, e está disponível no Musée J.J. Rousseau em Montmorency, na França. Nela, mais uma manifestação da arte rococó através das pinturas fluidas e claras. Na imagem, Saint-Preux e Júlia, após a tempestade que quase custou suas vidas.

Embora esta imagem não tenha sido tirada de uma edição do romance, tal qual as demais, ela confirma o quanto a arte se preocupou em fazer uma distinção entre o social e o natural, destacando-se o culto à estética da natureza, àquela paixão entusiástica descritiva de sua essência, em que os artistas deixam fluir sua imaginação e subjetividade a partir daquela já traçada no romance, sem, no entanto, causar dano à outra. Efetua-se uma troca de perspectivas entre o escritor e o desenhista, entre o romancista e o pintor. Essa perpetuação cultural só é possível porque “[...] uma ideia estética não recebe seu valor e seu encanto de sua exatidão e de sua clareza, mas da multiplicidade de relações que possui [...]” (CASSIRER, 1992, p.396). Foi nesse labirinto de caminhos tangenciais, em meio a essa cadeia de representações, que o “fio condutor” da estética da *belle nature* deixou propagar, da era moderna para a contemporaneidade, a essência singular em torno de sua cultura.

²⁰ Rousseau et les Romantiques à Meillierie – La Nouvelle Héloïse Disponível em: <<http://www.meillierie.com/pages/litterature/rousseau-et-les-romantiques-a-meillierie.html>>. Acesso em: 03.Dez. 2016

4 GEOGRAFICIDADE, LUGAR E PAISAGEM NO ROMANCE ROUSSEAUNIANO

A palavra *espaço* possui relevância e variedade teórica em diversas áreas do conhecimento. Segundo Brandão (2013, p. 47): “A feição transdisciplinar da categoria pode ser constatada em estudos que aproximam distintas áreas do conhecimento – como geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, urbanismo, semiótica [...]”. O termo *espaço* é comumente conceituado em obras de referência – dicionários, enciclopédias, glossários – de filosofia, arquitetura, linguística, geografia, semiótica, teoria literária, símbolos, comunicação e outras obras nas quais é comum se ressaltar a variedade de acepções associadas ao vocábulo.

No tocante à Literatura, o dicionário de *Teoria da Narrativa* diferencia uma “primeira instância”, na qual o espaço integra o cenário em que se desenrola a ação dos personagens. Há também uma “segunda instância”, na qual o conceito de espaço abarca tanto a atmosfera social (espaço social) quanto a atmosfera psicológica (espaço psicológico). Para Brandão (2013), o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos determinadas. Já o “espaço psicológico” abarca as “atmosfera”, isto é, projeções sobre o entorno de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. A Geograficidade, enquanto condição espacial para a existência do ser humano, em uma dada sociedade, abarca tanto o espaço social quanto o espaço psicológico.

Os estudos culturais também debruçam-se sobre a Literatura a fim de analisar um dado período, ao passo que também são uma vertente que utiliza o léxico espacial em suas variadas formas, vinculando-se às mais diferentes identidades sociais. Uma vez que o texto literário torna-se espacial quando os signos que o compõem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais exclui a necessidade da percepção sensível no ato de sua recepção, na Literatura, de um modo geral, o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra que, geralmente, tende a se constituir de partes autônomas, concretamente delimitadas, que propiciam o estabelecimento de articulações entre si. Não é por acaso que, como um dos principais elementos da narrativa, o espaço se configure

como “[...] sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra.” (BRANDÃO, 2013, p.61). Como se observará a seguir, espaço e lugar possuem conceitos distintos, mas tanto um quanto o outro tendem a harmonizar-se com o tempo, os costumes, a cultura a que pertencem os seus personagens.

Sabe-se que os autores, quando tecem a narrativa, inserem nela espaços imaginários ou reais, como se esboçou no primeiro capítulo, em que se pontuou que, no século XVIII, os romancistas preocupavam-se com a proximidade textual da realidade e, assim, inseriam cenários reais ou imaginários, dotados de aspectos veristas. Jean-Jacques Rousseau, tal qual os demais escritores modernos, possibilitou que o leitor contemplasse parte de suas obras cultural e espacialmente, a exemplo de *Júlia ou A Nova Heloísa*, em que se percebe não apenas as relações e os conflitos individuais e sociais de seus personagens, mas, ainda, sua relação com o espaço, o lugar e a paisagem ao seu redor, permitindo que se analise tais dispositivos que se configuram também enquanto dados históricos.

Objetiva-se, nesta seção, pontuar trechos do romance e de outras obras de Rousseau, em que se possa destacar o espaço, o lugar, a paisagem e sua conexão com a cultura e com a forma individual com que o autor e os personagens principais do romance se relacionaram com a geografia, o lugar e a paisagem do século XVIII.

4.1 Um olhar sobre a Geografia Humanista Cultural

Um dos fatores que possibilita o diálogo interdisciplinar entre as diversas áreas do saber, como a Filosofia e a História, é o ponto tangencial que as aproxima: a necessidade de compreender a realidade, cada uma defendendo, obviamente, suas peculiaridades.

Como se mencionou anteriormente, muito da filosofia de Rousseau está presente em *A Nova Heloísa*. No entanto, esta obra se revela como um campo fértil para pesquisas interdisciplinares que envolvem a Literatura, pois trata-se de um romance em que os personagens também falam de literatura; a História, pois é escrito durante o século das Luzes e o período iluminista não deixa de influenciar os escritos do autor; a Arte, pois nele Rousseau fala da música, da pintura e do teatro; da antropologia, pois aborda questões sociais de seu tempo. A narrativa expande-se para várias áreas do conhecimento, por fim.

Dentre essas áreas, encontra-se também a Geografia Humanista Cultural²¹, que é a ciência que estuda a valiosa relação entre o homem e sua ação nos espaços em que habita, ou seja, tem como centro de análise as vivências e experiências do sujeito com o meio, vinculando conceitos como espaço, lugar, identidade e cultura. Para tanto, faz uso também de textos literários a fim de elucidar questionamentos acerca, dentre outros aspectos, da identidade humana. Busca-se, neste capítulo, focar na Literatura e na Geografia Humanista, pois torna-se viável lançar um olhar mais holístico e crítico em torno das relações entre essas áreas, que podem complementar-se e, juntas, serem capazes de gerar novas discussões, abrindo, talvez, espaço para a criação de novos paradigmas e novas perspectivas teóricas.

A Geografia Humanista surgiu, especificamente, a partir da década de 1970, em que o homem passou a ser analisado através de perspectivas das variadas dimensões que o qualificam enquanto sujeito, ou seja, passou-se a estudá-lo, simultaneamente, sob as esferas social, econômica, afetiva e, dentre outras, a cultural, pois só assim, através de vários aspectos, é que se poderia compreendê-lo em sua complexidade, e não mais apenas de forma específica e isolada. Os estudiosos dessa área queriam analisar a forma com que comportamentos simples, em vida social, evoluíam até ganhar conjuntura cultural. Como assinala Eagleton (2011, p. 11), na obra *A ideia de cultura*, o termo “cultura”

[...] sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa.

A cultura, então, efetiva-se através do valor que o homem agrega ao espaço, ao meio e às pessoas que o rodeiam, assim ela “[...] só pode ser interpretada a partir dos códigos dos grupos que a criaram [...]” (GOMES, 2005, p. 311). A cultura possibilita a relação do homem com a arte, com a sua identidade e com o significado de sua própria existência.

A vertente humanista da Geografia pretende esclarecer a relação entre a natureza e o artificial, ou seja, entre o natural e o que o homem produz culturalmente a fim de melhor viver em sociedade. Essa corrente passou por um processo de

²¹ Usa-se, neste trabalho o termo Geografia Humanista, pois busca-se apreciar a relação do sujeito com o lugar, a paisagem e alguns aspectos sociais do século XVIII.

distanciamento com a Geografia Clássica, pois, enquanto esta se ocupa com o espaço em seu aspecto físico, aquela abrange o espaço físico, o lugar e o espaço vivido; este último se refere às associações com a natureza e os sentimentos relativos ao espaço e ao lugar. Para a Geografia Humanista, então, de acordo com Monteiro (2002, p.15), “[...] importa mais o homem verdadeiro e inteiro, o homem humano-universal.”

Os atributos sócio-espaciais, como o sentimento de pertencimento a um lugar e os símbolos espaciais, são frutos da relação do homem com o meio, são elementos que visam investigar e apreender o mundo vivido, são, ainda, a experiência vivida que se desenvolve numa cultura e num ambiente natural específico. Percebe-se, aqui, um viés diferente de se pensar a Geografia sob a perspectiva cultural, em que a sociedade, a natureza e a própria cultura são compreendidas como fenômenos de complexidade ímpar que oferecem respostas, debruçando-se sobre experiências que se apresentam de acordo com o sentido que as pessoas dão à sua existência, ou seja, é a Geografia voltando-se a um pensar sobre a relação do homem com o mundo em que vive. (ROCHA, 2007).

Segundo Werther Holzer, foi o teórico Yi-Fi Tuan quem atentou para os “[...] dois modos de se ler os conceitos geográficos: 1) a partir dos processos físicos que afetam as formas da Terra; 2) nas marcas que o homem imprime na natureza como agente. Sendo que este segundo modo se relacionaria com as humanidades.” (HOLZER, 2008, p.139).

Tuan constatou que o espaço e o lugar deviam ser analisados também a partir dos sentimentos e das ideias de um povo. Para ele, “[...] a importância do ‘lugar’ para a geografia cultural e humanista é, ou deveria ser, óbvia [...] Como em um único e complexo conjunto — enraizado no passado e incrementando-se para o futuro — e como símbolo, o lugar clama pelo entendimento humanista.” (TUAN, 2013 apud HOLZER, 2008, p. 142). Não demorou muito até que as pesquisas de Tuan fossem publicadas no livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983), em que o teórico lançou uma questão básica: “o que são o espaço e o lugar em termos da experiência humana?” Os temas abordados eram do corpo e dos valores espaciais e, dentre outros, do espaço humanizado. Foi assim que Tuan ofereceu o suporte teórico-conceitual que viabilizou uma nova análise geográfica, a análise da geografia humanista cultural.

No entanto, a Geografia Humanista Cultural precisou de suportes filosóficos

na busca pelo entendimento tanto da experiência quanto da essência humana. Assim, vertentes como a Fenomenologia agregaram possibilidades em prol da Geografia Humanista Cultural, que ansiava na elaboração de suas máximas, por uma forma restrita de sentir e de ver o mundo, de percebê-lo de um modo diferente, ao passo em que esse modo de o homem “estar no mundo” pudesse ser analisado num método com aplicabilidade científica.

Foi o filósofo Edmund Husserl (1859-1938) o primeiro a falar com propriedade sobre a Fenomenologia e a classificou como o “estudo das essências” de tudo o que se relaciona ao ser, colocando em evidência a consciência. Como ciência da consciência, a Fenomenologia busca compreender as estruturas da mente humana na sua relação com a experiência. O ponto de vista fenomenológico, na geografia, permitiu o diálogo com outras vertentes acerca da análise do homem no mundo, como o Existencialismo, por exemplo, que também suscitou pesquisas sobre as percepções e atitudes em relação ao espaço com teorias voltadas para a vivência do ser humano e suas implicações, pois, segundo Ariane Ewald (2008, p.156): “O que há de estranho no homem é que ele existe e é esta estranheza que mobiliza os existencialistas na sua reflexão sobre a existência”. As reflexões sobre a existência geraram, então, essa vertente que busca entender o homem como objeto central de sua pesquisa, o que justifica temáticas acerca do desespero e da angústia, inerentes à existência humana, serem essenciais para o progresso da corrente existencialista. Segundo a teórica, o diálogo entre a vertente fenomenológica e existencialista só é possível porque ambas concordam que, através do “mundo da consciência”,

[...] é possível atingir o concreto, e o mundo da consciência, até então visto como algo basicamente vago e destituído de qualquer positividade, controle e possibilidade de previsão, sem qualquer fundamento empírico, no sentido reinante no período, torna-se acessível através dos atos intencionais da consciência e seus modos de relação com o mundo [...]. (EWALD, 2008, p.151).

Nessa busca de possibilidades de a consciência atingir a concretude, destaca-se o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e poeta, que partiu do imaginário para recriar a realidade, sugerindo que as imagens poéticas, ou seja, literárias, que representam o meio natural, cultural, social, entre outros, pudessem se projetar no pensamento, possibilitando uma visão subjetiva sobre o mundo sensível:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses

ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1988, p.97).

Bachelard foi um dos estudiosos que atentou para a relação entre o imaginário e os elementos naturais externos. Tal sensibilidade poética sugere um processo que vai do natural e externo ao interno e subjetivo, passando pelo que é apreendido na recepção. Nesse ponto, percebe-se que essa abordagem também se dá no campo dos fenômenos. O ato fenomenológico apresenta, assim, inclinações que estão para além da própria cognição, da ação do pensamento, consolidando-se na pureza do fenômeno em si, a fim de que a recepção da imagem se manifeste antes mesmo da ideia, em acordo com aquela assertiva moderna de que o sentir precede o pensar, tão defendida por Jean-Jacques Rousseau no século XVIII.

Segundo Ariane Ewald, (2008, p.153), “A redução fenomenológica faz o mundo aparecer como fenômeno e é a consciência intencional, essa consciência ‘de’ alguma coisa, que apreende o fenômeno nas suas várias possibilidades.” Essa redução fenomenológica, então, possibilita tanto alcançar a essência pura da ideia que constitui e organiza o pensamento humano, quanto permite chegar à consciência do processo de informação por onde transitam os sentidos. Assim, transformar a memória, as atitudes e os sentimentos, dentre tantas percepções humanas, em conteúdo empírico faz parte do domínio da teoria fenomenológica. A forma como as experiências do mundo se processam para o ser humano é o modo mais sólido e abrangente do real para a Fenomenologia, e é neste sentido que a Geografia Humanista se relaciona a ela.

Assim, com o intuito de concretizar a Geografia Humanista na área das Ciências Humanas, os teóricos humanistas culturais construíram um alicerce filosófico que fundamentou sua percepção de mundo, favorecendo o afastamento da linha tênue que separa a subjetividade da objetividade, relacionando abstração e concretude, imaginário e natureza, em que o homem fez, geográfica e antropologicamente, dentre outras formas, “[...] aparecer novos pontos de vista para compreender o sentido da arte, da literatura e de todo o conjunto que expressa o campo da atividade humana.” (ALMEIDA, p.35, 2008). Nessa perspectiva, o espaço e o lugar ganharam expressiva relevância, como apontam os estudos humanísticos.

De acordo com Dardel (2011), a geograficidade é a relação intensa que une o homem à Terra, ela está intrinsecamente ligada à existência humana, suas vivências

e destino. A geograficidade possibilita o entrelaçamento da Literatura com a Geografia Cultural, uma vez que os textos literários, sobretudo, o romance, são representações das vivências humanas.

No século XVIII, período que precedeu a Geografia Humanista, os romancistas já inseriam seus personagens na relação cultural entre o espaço e a sensação de pertencimento a um lugar. A Literatura, enquanto “[...] investigação do homem e suas relações com o mundo [...]” (BORGES FILHO, 2007, p. 13), já permitia, assim, a expressão das mais variadas representações da realidade geográfica através de sua rica “[...] linguagem simbólica, polifônica e plurissignificativa, capaz de exprimir as diferentes representações da realidade geográfica” (FEITOSA; MORAES; COSTA 2012, p. 185). Por meio da representação, a arte literária já possibilitava que o leitor se reportasse e se identificasse com lugares que pudessem auxiliá-lo na constituição de sua própria identidade, permitindo a viabilização de um “entrelaçamento de saberes” que, tempos depois, estudiosos humanísticos passaram a afirmar que tal entrelaçamento é possível “[...] também pelos fios de entendimento da espacialidade e da geograficidade, enquanto elementos indissociáveis de qualquer narrativa ou manifestação cultural” (MARANDOLA JÚNIOR e GRATÃO, 2010, p. 09). Todavia, é válido assinalar que um dos fatores que possibilita o diálogo entre a Geografia Humanista Cultural e a Literatura é a utilização que ambas fazem de procedimentos que abrangem contextos históricos e culturais de diferentes períodos.

Antecipa-se que, ao descrever as paisagens, o apego a um lugar ou apresentar a interferência feita a um determinado espaço, os personagens do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* apresentam traços do ser humano a partir da percepção do autor, Jean-Jacques Rousseau, pois esses aspectos, como os dados naturais e culturais, são construções e produtos do sujeito, por isso o vestígio da historicidade de um dado período contemporâneo a ele. Nestes vestígios, percebe-se um essencialismo que diferencia, portanto, os personagens, especialmente, os protagonistas Júlia e Saint-Preux que representam a identidade e a cultura europeias do século XVIII, percebidas pelo olhar do autor.

É insistindo na relação de verossimilhança entre a cultura do século das Luzes, as experiências do Rousseau filósofo e romancista e algumas vivências de seus protagonistas, que se objetiva analisar o romance *Júlia ou A Nova Heloísa* sob o viés da Geografia Humanista Cultural, uma vez que “[...] nada, que pertença ao

real, em sua infinita diversidade, é estranho ao romance: [que,] liberalmente, acolhe em seu âmago todas as configurações da realidade [...]”. (MOISÉS, 2006, p. 336). Deste modo, sendo a Geografia Humanista Cultural uma via genuína de se apreender a literatura e a realidade de um período, pretende-se, nas próximas seções, compreender alguns aspectos revelados na literatura de Rousseau à luz da geograficidade.

4.2 O lugar de Saint-Preux à luz da Geografia Humanista Cultural: percepções sobre autor e personagem

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. (ROUSSEAU, 1994. p.23).

Eis a forma com que Rousseau justifica, logo no prefácio do romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, a quem sua obra é dirigida, lançando sua máxima de rejeição aos maus costumes sociais que ele bem conhecia. Segundo Marshal Berman (1986), o genebrino foi uma voz arquetípica na primeira fase da modernidade. Ele aturdiu as pessoas de seu tempo proclamando que a sociedade europeia estava “à beira do abismo”, nas fronteiras das mais explosivas conturbações revolucionárias. Em *As Confissões*, pode-se perceber as origens das inquietações de Rousseau acerca dos mais variados temas, da política à educação, mas uma das principais causas de sua inquietude estava na sua pontual sensibilidade às condições sociais de seu tempo.

Todavia, é possível notar que, assim como o personagem Saint-Preux, Rousseau, em sua constante busca pelo isolamento, traçou para si situações que, a todo instante, colocavam-no em contato com variadas paisagens em lugares diferentes, a recordar momentos com os seus quando longe deles estava, e a contar suas aventuras e desventuras nos raros instantes em que regressava. Ele aponta, em algumas de suas obras, como em *Os Devaneios de um Caminhante Solitário*, que não foi dentro de um quarto que suas melhores criações se desenvolveram, mas caminhando, em contato com a natureza, devaneando. Desta forma, diante da riqueza descritiva do romance *A Nova Heloísa*, que destaca tanto a paisagem e os lugares quanto as vivências dos personagens, é que se torna possível uma análise acerca da geograficidade no romance rousseauiano,

De origem muito humilde e com predileção pelo campo em vez da cidade,

Rousseau nunca escondeu sua paixão pela vida provinciana, cercada pela natureza, expondo também seu desejo intenso em isolar-se: “Feito para meditar calmamente na solidão, não o fora para falar, agir, cuidar de negócios entre os homens. A natureza que me dera aquele primeiro dom, recusara-me o outro.” (ROUSSEAU, 1948, p.589). Após ganhar notoriedade no meio acadêmico, não perdeu seu jeito misantropo, motivo pelo qual foi muito criticado, inclusive, pelos próprios amigos, a exemplo de Diderot que reprovou essa característica do genebrino, ao que tudo indica, segundo Tzvetan Todorov, quando decidiu emprestar a um dos personagens, Dorval, da obra *Filho Natural*, a réplica: “‘Só o homem mau é solitário’. Rousseau decide que ela lhe é dirigida, e se sente profundamente ferido [...]”. (TODOROV, 2005, p.95). Rousseau (1995, p. 94-95), no entanto, responde a esta crítica, pontuando que:

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.

Para o filósofo, longe dos vícios da sociedade e dos males que tocam o coração, fala-se neles com menos indignação e com eles perturba-se menos. Rousseau traça, então, um verdadeiro itinerário em suas obras em defesa da vida provinciana e da solidão²², como se observa no prefácio da obra *Carta a d’Alambert*: “A solidão serena a alma e tranquiliza as paixões que a desordem do mundo gerou.” (ROUSSEAU, 1948, p.31) e na conversa prefaciada de seu romance: “Quando se aspira 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 afastadas [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.34).

Parte da preferência de Rousseau pelo isolamento justifica-se pelo fato de que, no século XVIII, as pessoas, sobretudo, as de origem nobre, gostavam da companhia daqueles que se destacavam intelectualmente e, a troco de ganhar sua

²²Fora o período em que viveu como andarilho durante a adolescência. Rousseau, na fase adulta, nunca esteve em total solidão: “[...] meu pequeno lar composto de três pessoas, todas trabalhando e sendo úteis [...]”. (ROUSSEAU, 1948, p. 365).

presença e atenção, presenteavam-nos da maneira que lhes convinha²³. Para muitos, isso implicava reconhecimento e garantia de uma vida cheia de honras e regalias, mas, para Rousseau (1948, p. 333), representava um martírio, pois tudo aquilo tinha um preço:

Não conheço sujeição mais aviltante e mais cruel do que essa. Não via remédio senão recusar os presentes grandes e pequenos, sem exceção, de quem quer que fosse. Tudo isso só conseguiu atrair os generosos que queriam ter a glória de vencer minha resistência e me forçar a ser-lhes grato contra a minha vontade.

O genebrino seguia o princípio de que o homem deveria viver de seu trabalho, uma vez que, para ele, a filosofia não era profissão, mas uma espécie de “dever” que ele exercia, com certo prazer, enquanto cidadão. No entanto, a vida pública não o agradava. Citando o próprio Rousseau: “Enquanto vivi ignorado pelo público, fui amado por todos aqueles que me conheciam, e não tive um só inimigo; porém, assim que criei nome, não tive mais amigos [...]”. (ROUSSEAU, 1948, p.329). Rousseau ansiava por continuar vivendo na simplicidade de sua profissão de copista de música, mas o “público não queria” e entendia suas recusas como arrogância. Esse foi um dos motivos que o fizeram mudar-se para o campo. A convite de uma amiga, madame d’Épinay, passou a viver em l’Ermitage²⁴, a fim de tentar viver em isolamento e em paz, distante da cidade e dos infortúnios tão criticados por ele:

A vida de Paris entre pessoas pretenciosas era muito pouco a meu gosto, as intrigas dos homens de letras, suas vergonhosas disputas, a pouca boa fé em seus próprios livros, os ares brilhantes na sociedade, me eram tão odiosos, tão antipáticos, neles encontrava tão pouca doçura, de franqueza de coração, de franqueza no trato com os amigos que, desgostoso com aquela vida tumultuosa, começava a suspirar ardentemente por uma estadia no campo; e, não vendo possibilidades, corria a passar os meus momentos livres em passeios campestres. (ROUSSEAU, 1948, p.354).

Segundo Starobinski, Rousseau relacionou a unidade do livro ao seu próprio eu: “Fica-se reduzido finalmente, apenas ao problema da expressão do eu [...]” (STAROBINSKI, 1994, p.120). Assim, a partir de um conjunto de fatores, como a predileção pelo campo, a inclinação pelo isolamento, a valorização da simplicidade inerente às coisas naturais e o desgosto pela vida na cidade, que se tornou possível relacionar traços da identidade do autor, como pensamentos e atitudes, com os do personagem Saint-Preux de *A Nova Heloísa*,

Como se observa logo no primeiro capítulo do romance em que, ao saber que

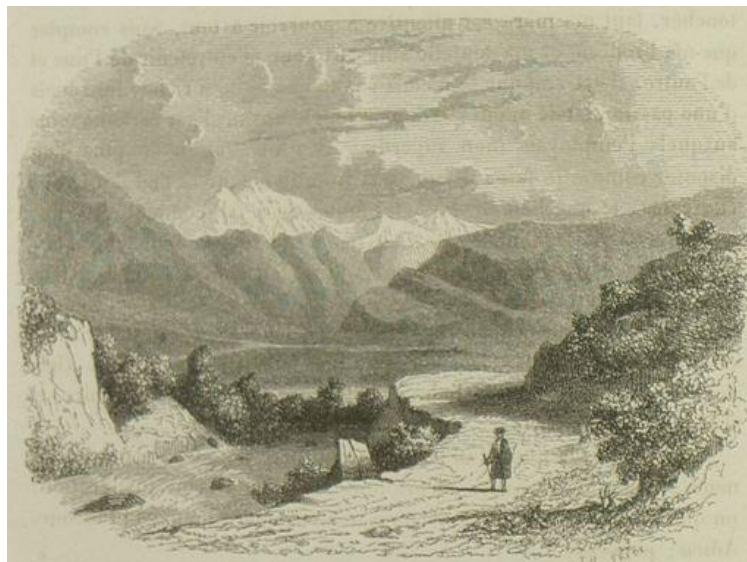
²³ Durante o período monárquico europeu, era comum, por parte da realeza, serem cedidas “bolsas vitalícias” em reconhecimento da importância das contribuições, fosse artística ou filosófica, do indivíduo para a sociedade.

²⁴ Foi durante sua estadia em l’Ermitage que Rousseau escreveu o romance *Júlia ou A Nova Heloísa*.

o pai retornaria depois de um tempo afastado da família, Júlia pede que seu preceptor se ausente, a fim de que ela tentasse falar, com mais tranquilidade, sobre ele ao Barão d'Etange. O personagem, então, dirige-se ao Valais, região suíça de grande estima para Rousseau, onde desfrutou sua infância, a vivência de seus pais, cuja paisagem nostálgica remetia-lhe, ainda, à lembrança da boa amiga madame de Warens²⁵:

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 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. (ROUSSEAU, 1948, p. 390-391).

Figura 17 – Saint-Preux sur la route du Valais. (Saint-Preux na Estrada do Valais)



Fonte: Utpictura 18- *Base de données iconographiques*.²⁶

O preceptor de Júlia vai, então, ao lugar sugerido por ela e o descreve numa

²⁵ Louise-Éléonore de Warens, foi uma benfeitora que Rousseau encontrou durante a adolescência e que o amparou quando o jovem não tinha para onde ir, a quem tratava por “mamãe”, e que lhe prestou outros grandes favores que o ajudaram a definir, inclusive, sua profissão.

²⁶ Disponível em: < <http://utpictura18.univ-montp3.fr/RechercheRapide.php?q=La+Nouvelle+H%C3%A9loise> > Acesso em 10. dez. 2016.

carta, após revelar sua necessidade de devanear num passeio:

Queria devanear e era sempre distraído por algum espetáculo inesperado. Ora imensas rochas pendiam em ruínas acima de minha cabeça. Ora altas e ruidosas cascatas inundavam-me com sua espessa névoa. Ora uma torrente eterna abria ao meu redor um abismo cuja profundidade os olhos ousavam sondar. Algumas vezes, perdia-me na obscuridade de um bosque espesso. Algumas vezes, ao sair de um abismo, um agradável prado alegrava de repente o olhar. Uma mistura espantosa de natureza selvagem e de natureza cultivada [...] (ROUSSEAU, 1994, p.81).

Em seu romance, Rousseau também inaugura, de forma positiva, a exploração das montanhas como cenário literário: “[...] ela [a natureza] foge dos lugares frequentados, é no cume das montanhas, no fundo das florestas, nas ilhas desertas que ela ostenta seus mais emocionantes encantos.” (ROUSSEAU, 1994, p.417). O autor revela, pois, através de Saint-Preux, seu interesse por esse ambiente, que nunca antes, segundo Moretto (1994, p.81-88), tinha sido figurado na vida cotidiana dos personagens de um enredo:

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.

Fúlvia Moretto constata, ainda, que “A literatura, depois da arte psicológica do século XVII, descobre agora [no século XVIII] o mundo exterior [...]” (MORETTO, 1994, p.82), e Rousseau não é alheio a isso, passando em revista os belos lugares que conheceu: “Quando sinto ardente anseio por tal vida feliz e doce, que me fugiu, e para a qual havia nascido, quando tal desejo em inflamar minha imaginação, é sempre na região de Vaud, junto ao lago, em seus encantadores campos, que ela se fixa.” (ROUSSEAU, 1948, p.142). Da mesma forma, Rousseau (1995, p. 91) comenta seu refúgio em caminhadas na floresta na obra *Devaneios*:

Galgo os rochedos, as montanhas, mergulho nos vales, nos bosques, para me furtar, tanto quanto possível, à lembrança dos homens e aos ataques dos maus. Parece-me que sob as sombras de uma floresta sou esquecido, livre e calmo como se não mais tivesse inimigos ou como se a folhagem dos bosques me defendesse de seus ataques. [...] Tomei gosto por essa recreação dos olhos que no infortúnio repousa, diverte, distrai o espírito e interrompe o sentimento das penas. A natureza dos objetos favorece muito essa divagação e a torna mais sedutora. Os odores suaves, as cores vivas, as mais elegantes formas parecem disputar à porfia o direito de fixar nossa atenção. Basta amar o prazer para se entregar a sensações tão doces, e, se tal fato não se realiza em todos aqueles que por ele são impressionados é, em alguns, por uma falta natural de sensibilidade e, na maioria, é porque seu espírito, por demais ocupado por outras idéias, só furtivamente se entrega aos objetos que impressionam seus sentidos.

Permite que Saint-Preux divida com Júlia as peculiaridades do espaço que

conheceu. Tudo o que observou lhe invade a memória na carta para Júlia, e o que é descrito reflete-se em arte. Seu devaneio é interrompido pela paisagem, que ganha um tom poético no papel; não apenas como mera descrição, mas também sob o árduo trabalho artístico do olhar e do dizer do autor através do personagem. O devaneio do personagem efetiva-se na descrição ao rememorar a paisagem, configurando-se enquanto

[...] uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. (BACHELARD, 2013, p.187).

Ao descrever o espaço e a paisagem, Saint-Preux articula a vivência e os sentimentos em relação à natureza do Valais. Todavia, segundo Tuan, espaço e lugar não têm o mesmo significado, pois “[...] o significado de ‘espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (TUAN, 2013, p.6). O autor do romance fundiu, então, a lembrança do lugar, aquele que o remete aos bons momentos vivenciados por ele, com a descrição do personagem que, por sua vez, revela o espaço de forma poética, relacionando-o à distância de Júlia. Em seu devaneio, Saint-Preux dotou o espaço de significado, transformando-o em lugar: “[...] e tudo o que impressionava agradavelmente meus olhos e meu coração pintava-lhes aquela que procuram.” (ROUSSEAU, 1994, p.87).

No quarto capítulo, quando o personagem retorna na companhia de Júlia ao mesmo ambiente em que outrora esteve sem ela, apresenta-lhe indícios de como transpôs seus sentimentos para o meio, dotando-o de significação poética:

Oh, Júlia! Eterno encanto de meu coração! Eis os lugares em que outrora suspirou por ti o mais fiel amante do mundo. Eis o lugar em que tua cara imagem fazia sua felicidade e preparava aquela que recebeu enfim de ti mesma [...] É preciso encontrar-me contigo nos mesmos lugares e lamentar o tempo que neles passava a chorar tua ausência? (ROUSSEAU, 1994, p.444).

Segundo Tuan, os espaços tornam-se íntimos e transitórios, podendo “[...] ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação.” (TUAN, 2013 p.156). Para o geógrafo, ao refletir sobre as circunstâncias que levam as pessoas a desenvolverem diferentes comportamentos em relação ao espaço – às vezes de forma automática, sem consciência; outras vezes, respondendo ao ambiente com sentimento e pensamento

–, questiona-se qual a natureza dessa resposta afetiva e da imaginação humana. Tuan parte da premissa de que a capacidade de sentir profundamente – de ver o mundo vividamente – e a capacidade de inovar estão intimamente ligadas. Para ele, esta inovação corresponde ao poder exclusivo do ser humano de apreender e criar o signo afetivo, a metáfora e o símbolo; pressupõe um fundo de estabilidade e ordem para se constituir. Ele define o símbolo como “[...] uma parte que tem o poder de sugerir um todo. [...] Um objeto também é interpretado como um símbolo quando projeta significados não muito claros, quando traz à mente uma sucessão de fenômenos que estão relacionados entre si, analógica ou metaforicamente.” (TUAN, 2013, p. 26).

Percebe-se que o Valais deixa de ser apenas um espaço contemplativo, justamente, porque o personagem o transforma numa espécie de altar para suas memórias com Júlia, de seus devaneios; ele o relacionou às suas vivências sentimentais, a sua imaginação e é aí que o espaço transforma-se em lugar. Segundo Tuan: “Espaço é mais abstrato do que o ‘lugar’ [...] As ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra.” (TUAN, 2013, p.14). Observa-se, ao longo da leitura do romance, que as concepções de lugar, de mundo vivido e de imaginação ativa encontram clara ressonância nas reflexões de Saint-Preux, naquilo em que manifesta a vivência íntima não só do lugar, mas da cultura europeia do século XVIII.

Já desenganado de viver ao lado de Júlia, Saint-Preux parte para Paris e reproduz ali não apenas a crítica do autor, Jean-Jacques Rousseau, aos infortúnios da vida na cidade, como quando censura a ida aos espetáculos: “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 pena no que se vê para saber o que dele se dirá.” (ROUSSEAU, 1994, p.230), mas, de uma forma geral, configura o próprio sujeito moderno que sai de seu lugar por estar disperso e infeliz:

[...] 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 dizer e nada lhe dizem que possa chegar até ele. Não compreendo a língua do país, e ninguém aqui compreende a minha. Não é que não me ofereçam uma boa acolhida, amizades, cortesias e que mil cuidados obsequiosos não pareçam voar ao meu encontro. Mas é disso justamente que me queixo. Como ser amigo de ninguém que nunca se viu? (ROUSSEAU, 1994, pág. 210).

O personagem reflete sobre os costumes dos parisienses nos bailes, na

falsidade da vida social: “[...] quando vejo homens tão distraídos ter um tão terno interesse por tantas pessoas, presumiria facilmente que não o tem por ninguém.”(ROUSSEAU, 1994, p.210). Saint-Preux caracteriza-se como um solitário por sua insatisfação com o lugar, justamente, porque ele não ama o que vivencia ali e torna-se a personificação da “fragmentação do eu” na era moderna, imerso em devaneios e entregue à imaginação; por isso, o espaço se enche de significação, torna-se cenário de reflexões que se fixam na memória: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (BACHELARD, 2013, p.196).

Com ajuda do amigo Milorde Eduardo, o personagem parte, então, numa viagem em torno do mundo para aliviar a dor de perder Júlia, mas, sobretudo, a fim de encontrar a si próprio. Num dos trechos da viagem, acaba passando pelo Brasil colonial:

Vi as costas do Brasil de onde Lisboa e Londres extraem seus tesouros e cujos povos miseráveis caminham sobre o ouro sem ousar tocá-los. 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 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. (ROUSSEAU, 1994, p.362).

Saint-Preux finda sua descrição não sem antes criticar a colonização e a soberania dos mais fortes sobre os mais fracos: “[...] e, vendo a quarta parte de meus semelhantes transformada em animais para o serviço das outras, chorei por ser homem.” (ROUSSEAU, 1994, p.363). O autor pontua, assim, a relação do sujeito com o outro, ainda que em condições de transposição de limites, como no caso das explorações coloniais, pois “[...] o mundo é um campo de relações estruturado a partir da polaridade entre o eu e o outro, ele é o reino onde a história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos.” (TUAN, 2003 apud HOLZER, 1999, p.69). As viagens que o personagem faz, permitem que o autor faça uma constatação precisa da realidade do século XVIII. Segundo Constança Pissara, no período das Luzes, “Não apenas o mundo físico era passível de reflexão, mas

também o homem e a diversidade do mundo moral [...]”. (PISSARRA, 1996, p. 18-19).

Por mais que Saint-Preux percorresse diferentes lugares e conhecesse de perto a natureza humana a partir do outro, seus fantasmas internos o acompanhavam aonde quer que fosse, sua inquietação e imaginação o chamavam ao lugar para onde se direcionavam seus sentimentos: “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.” (ROUSSEAU, 1994, p.483). É o lugar isolado em que um dia clamou por Júlia. Trata-se de uma metáfora que se refere ora ao lugar dos povos solitários das províncias, ora ao próprio romance de Rousseau, escrito para que os solitários se identifiquem e não rejeitem sua condição ante os lugares mais desenvolvidos, as cidades, como a requintada Paris.

4.3 A autenticidade da paisagem em Clarens e a virtude louvada de Júlia de Wolmar

A paisagem configura-se como um produto histórico e social que propicia ao ser humano o relato visual não apenas do momento presente, mas do que já se passou e do que ainda está por vir. Segundo Dardel (2011, p.30), “A paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre.”, portanto, assim como o ser humano, ela está sempre em constante transformação, sem deixar de apresentar aspectos da sociedade que a modificou. Todavia, existem três tipos de paisagem: a Paisagem Natural, que é o local em que as características físicas da natureza estão intactas sem qualquer interferência humana; a Paisagem Cultural, que é a paisagem modelada pela mão do homem a fim de satisfazer suas necessidades de subsistência ou para fins estéticos e a Paisagem Urbana, que se configura como aspectos artificiais que identificam as cidades. Este trabalho, no entanto, busca analisar o prisma da Paisagem Cultural.

Quando se fala da era moderna e da interferência do ser humano no ambiente natural, torna-se necessário considerar que a paisagem cultural é tanto natural quanto artificial, pois conceitua-se enquanto

[...] conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número

destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial. (SANTOS. 1996, p. 65).

Neste ínterim, considera-se que, no romance *Júlia ou A Nova Heloísa*, Rousseau traçou um paralelo entre o artificial e o natural no ambiente, especificamente, no tocante à paisagem, ao inserir seus personagens na atmosfera campestre, enfatizando o “enriquecimento da natureza e não sua destruição”, promovendo o zelo pelo mundo exterior, sobretudo, no âmbito de Clarens. Neste aspecto, o genebrino inseriu um modo novo de expressar-se sobre a paisagem:

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. (LECERCLE apud FAÇANHA, 2012, p.296).

Percebe-se que a personagem Júlia amadurece ao longo do enredo que se inicia durante a juventude e segue até a fase adulta. Durante esse processo, Júlia apresenta-se como *alter ego* do autor, que vê o romance como uma ferramenta capaz de permitir que sua filosofia seja compreendida por todos a partir das atitudes da personagem, sobretudo no dia a dia da propriedade Clarens onde ela vive, confirmando o que já se apreende no prefácio dialogado: “Essa Júlia, tal como é, deve ser uma criatura encantadora, tudo deve tornar-se Júlia ao seu redor [...]” (ROUSSEAU, 1994, p. 40). Rousseau não criou uma protagonista revolucionária, que se rebelaria contra as normas femininas de seu tempo, mas deu a ela certa autonomia. Embora seja submissa ao marido, a decisão final de tudo o que acontece em Clarens é dela, como bem reitera Saint-Preux em sua carta a Milorde Eduardo:

Quando o Senhor de Wolmar disser: eu vos despeço, pode-se implorar a proteção da Senhora, obtê-la às vezes e, a seu pedido, voltar a cair nas boas graças, mas ser despedida por ela é algo irrevogável e não há mais nada possível. Esse acordo é muito bem concebido para temperar, ao mesmo tempo, o excesso de confiança que se poderia ter na doçura da mulher e o temor extremo que causaria a inflexibilidade do marido. (ROUSSEAU, 1994, p.390).

Enfatiza-se, portanto, Júlia como senhora de Wolmar, pois é enquanto mãe de família que Júlia torna-se superintendente do lar e da paisagem em torno de Clarens: “Pois é bom dizer-vos que sou sua superintendente e que meu marido deixa-me sua completa organização [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.410). O lar de Júlia de Wolmar é descrito por Saint-Preux como um lugar onde “Tudo é agradável e aprazível, nada faz sentir a riqueza e o luxo. Não existe nem um quarto onde não nos sintamos no campo e onde não encontremos todas as comodidades da cidade.”

(ROUSSEAU, p.385, 1994). Em torno da mansão, a propriedade, cuja senhora de Wolmar administra, possui uma das mais belas paisagens que o personagem já avistara:

A entrar nesse pretense pomar, senti-me atingido por uma agradável sensação de frescor que obscuras sombras, uma verdura animada e viva, flores esparsas por todos os lados, um murmúrio de água corrente e o canto de mil pássaros trouxeram à minha imaginação pelo menos tanto quanto aos meus sentidos; mas, ao mesmo tempo, julguei ver o lugar mais selvagem, mais solitário da natureza e parecia-me ser o primeiro mortal a ter alguma vez penetrado nesse deserto. (ROUSSEAU, 1994, p.410).

Neste lugar, que Júlia batizou de Eliseu, a paisagem é artificial, moldada pela própria personagem, porém de forma discreta, de modo que o visitante, alheio a sua interferência, só percebe isto quando ela mesma revela: “É verdade, disse, que a natureza fez tudo, mas sob a minha direção e nada há que tenha aqui que eu não tenha organizado [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.410).

Saint-Preux constata que há no bosque um simples sistema hídrico que bem distribui as águas de forma econômica e racional. Júlia trata de zelar pela comida e abrigo dos animais, de acordo com a necessidade durante as diferentes estações do ano, mandando plantar trigo e sementes de girassóis, para que os animais, dentre pássaros e peixes, também gozem de liberdade. Embora encantado com o lugar, o personagem fica, aparentemente, confuso: “Considerando tudo isso, achei muito estranho que se dessem tanto trabalho para esconder o que se deram; não teria sido preferível não se darem ao trabalho?” (ROUSSEAU, 1994, p.416) e pontua:

Censuro apenas uma coisa a vosso Eliseu, acrescentei olhando Júlia, mas que vos parecerá grave, é de ser um divertimento supérfluo. Para quê criar um novo passeio tendo, do outro lado da casa, bosquezinhos tão encantadores e tão desprezados? É verdade, disse ela um pouco embaraçada, mas prefiro isto. Se tivésseis pensado bem em vossa pergunta, antes de fazê-la, interrompeu o Sr. de Wolmar, ela seria mais do que deslocada. Desde seu casamento, minha mulher nunca pôs os pés nos bosquezinhos de que falais. Conheço a razão, embora ela sempre ma tenha calado. Vós, que não o ignorais, aprendei a respeitar os lugares em que vos encontrais, eles são plantados pelas mãos da virtude. (ROUSSEAU, 1994, p.421).

São as mãos da virtude que modificam o ambiente, pois a personagem, a fim de evitar o bosquezinho, onde dera o primeiro beijo em Saint-Preux, dedica-se apenas a um outro bosque, sem pisar no lugar que traria de volta as lembranças da juventude sacrificada pela vontade do pai. A personagem, que procura guardar seus pensamentos somente para a família que constituiu, evita a paisagem do bosque, pois ela afetaria seus sentimentos ao rememorar o amor que sacrificou. A paisagem tem o poder de mexer com o imaginário de Júlia, por isso ela torna-se virtuosa ao

evitar esse efeito. Segundo Dardel (2011, p. 31), a paisagem

[...] coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue.

Mas além dos conflitos internos que Júlia tenta superar em nome da família e do respeito ao marido, sua conduta, em alguns trechos do romance, revela o autor que a idealizou. Júlia dispensa a moda de copiar de outros países os costumes, as vestimentas, a forma de lidar com os empregados, a criação dos filhos, a decoração do ambiente, e na interferência que faz na paisagem e o incentivo à produção em sua propriedade evita importar tudo o que pudesse ser confeccionado em Clarens, personificando a crítica do autor aos costumes modernos de imitar, sem necessidade, os costumes das grandes cidades.

Através de Júlia, é possível constatar a tendência acentuada do autor ao seu modelo ideal de virtude: “A simplicidade, a igualdade que nela vejo reinar têm um encanto que me comove e me leva ao respeito [...]” (ROUSSEAU, 1994, p. 457). A senhora de Wolmar transforma Clarens num retiro perfeito para sua família e amigos, espaço composto por contingentes das grandes cidades, onde o individualismo reinante dos isolados os faz “conservar ou retomar sua primeira posição”. *A Nova Heloísa* encontra um limite moderno para sublimar-se, fazendo com que todos a sua volta busquem a felicidade nas coisas simples e úteis:

A grande máxima da Senhora de Wolmar é pois a de não favorecer as mudanças de condição social mas a de contribuir para tornar feliz cada um na sua, sobretudo a de impedir que a mais feliz de todas, que é a do camponês num estado livre, se despovoe em favor das outras. (ROUSSEAU, 1994, p.464).

A preocupação de Júlia para que até os empregados sintam-se à vontade em sua casa inicia-se desde a decoração que, embora estejamos falando de uma propriedade grande, uma mansão com fartura, Júlia a enfeita com simplicidade para que “todos vejam ali nada além do que possam encontrar em sua própria casa”, cultivando a utilidade, e não a inveja. Com isso, a igualdade proposta em Clarens consiste em fazer com que cada um se sinta satisfeito com sua posição e com aquilo que já possui, ou seja, que a suficiência, tanto material quanto espiritual, esteja presente dentro da própria condição social de cada um. Percebe-se que a produção, na propriedade dos Wolmar, é distribuída somente entre as despesas da casa e os empregados, e nunca para o comércio.

No entanto, é muito importante que se esclareça que, em Clarens, não existe a igualdade de bens e fortuna. Existem os patrões, o casal de Wolmar proprietário da mansão e das terras, e os empregados que os respeitam. O que se pode chamar de igualdade é o fato de senhores e servidores viverem felizes dentro de sua condição. Starobinski ressaltava bem isso: “Na alegria geral, parece que reconquistamos a igualdade das origens.” (STAROBINSKI, 1994, p. 108-109). Contudo, é esclarecida essa suposta aparência: “Pois comumente Clarens não conhece a igualdade natural dos primeiros tempos.” (STAROBINSKI, 1994, p. 108).

A felicidade e a harmonia são mais um contentamento com o que se possui do que a simples posse de algo com o único objetivo de se fazer notar em determinada condição social. Um momento da narrativa que deixa clara a crítica de Rousseau aos costumes modernos de se exportar o que, de mesma qualidade, tem-se ao alcance, percebe-se quando Júlia prega uma peça em seu amigo Saint-Preux e confunde-o quanto à origem de um vinho, colocando embalagens de outros lugares: “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.” (ROUSSEAU, 1994, p.478).

No romance, o sempre observador Saint-Preux, ao descrever os gostos da senhora de Wolmar em relação, inclusive, ao vestuário, expõe a opinião do autor quanto ao tratamento da riqueza e do luxo para abordar a temática da frugalidade através de um personagem feminino:

A mesma regra impera na escolha dos adereços que, como vedes, não é negligenciada; mas nela só a elegância preside, a riqueza nunca se mostra, ainda menos a moda. Há uma grande diferença entre o valor que a opinião dá às coisas e aquele que elas têm realmente. (ROUSSEAU, 1994, p. 476).

Desta forma, mesmo que haja condições sociais diferentes entre os patrões e os empregados, não são vistas como um fator de diferenciação, uma vez que Rousseau chama a atenção para a conformação e para a suficiência diante daquilo que se possui; a desigualdade só existe diante de um sentimento e de um olhar de inconformidade e de insatisfação com uma condição ao observar outra. Isso fica explícito ao se evidenciar a postura do casal Wolmar: “Ao iniciar a vida em comum examinaram o estado de seus bens; não consideraram se eram proporcionais à sua categoria social mas às suas necessidades.” (ROUSSEAU, 1994, p. 458). Desta forma, poder-se-ia concluir esse ponto afirmando que a igualdade concebida em Clarens consiste na filosofia de proporcionar ao indivíduo aquilo que lhe é

necessário para ser feliz, o que nos remete ao estado de natureza proposto por Rousseau, pois as poucas necessidades que as pessoas da casa desenvolvem são perfeitamente compatíveis com suas possibilidades de realização. É muito importante que fique claro que essa breve elucidação é apenas para esclarecer que a intenção desta análise não é sugerir uma possível igualdade entre as sociedades campestres do romance como o estado de natureza sugere, mas fundamentar a crítica rousseauniana ao luxo, um dos vícios modernos, e tecer um elogio à forma simples de se viver, tão louvada pelo autor.

Assim como Júlia mantém a harmonia no lar abrangendo toda a comunidade que o habita, ela mantém a originalidade do ambiente e da paisagem, pois não a destrói ou agride, antes imita o ambiente natural, e parte dessa atitude se relaciona aos princípios filosóficos do autor em torno da natureza, pois há, em Clarens, uma ação conjunta e respeitosa entre a cultura e a natureza, embora tratem-se de dois termos conflitantes, a exemplo do que se observa na viagem em torno do mundo por Saint-Preux, que presenciou o processo degradante da colonização, em que a mão humana apenas agrediu a paisagem e o ambiente. Para Rousseau, esse cuidado com a natureza em Clarens exemplifica como a sociedade pode respeitar o ambiente, mesmo quando nele interfere, mantendo sua originalidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurou-se expor a forma com que o filósofo Jean-Jacques Rousseau ousou falar dos sentimentos num período em que se valorizava a razão e se negligenciava a imaginação. Destacou-se a colaboração do genebrino para as origens do Romantismo com sua escrita pré-romântica enaltecadora da natureza através da linguagem da sensibilidade, buscando valorizar a verdadeira virtude, aquela em que se apresenta tal como se é, sem usar máscaras em nome da opinião de outrem, e cuja sociedade, corrompida pelos vícios do século das Luzes, parecia ter se distanciado. Observou-se que, em suas obras, principalmente no romance, o genebrino traçou paralelos entre a província e a cidade: “É no campo que aprendemos a amar a humanidade, na cidade, só aprendemos a odiá-la [...]” (ROUSSEAU, 1948, p.417), assertiva esta defendida logo no prefácio dialogado de *Júlia ou A Nova Heloísa*, onde o personagem “R” explica que, no campo, a sinceridade reina e as pessoas, em sua simplicidade, não precisam encenar para agradar ao próximo a fim de serem aceitas num determinado grupo. Rousseau criticou a forma com que o romance corrompe os gostos na província, pois, nele, exalta-se a vida na cidade, fazendo com que a vida no campo seja desgostosa aos próprios olhos do camponês: “[...] fazem-lhes desprezar sua condição e trocá-la imaginariamente por aquela que lhes fazem amar [...]” (ROUSSEAU, 1994, p.34), e oferece seu próprio romance como modelo para que se veja como a felicidade pode estar presente numa vida sem vícios ou exageros.

Ao permitir que se utilizasse o recurso paratextual imagético das ilustrações, Rousseau ofereceu-nos um aparato a mais na compreensão da verossimilhança presente em sua obra, pois tais imagens atuam diretamente no imaginário do leitor, dando acesso às informações referentes, dentre outros aspectos, à vida do filósofo-romancista e à cultura do século XVIII. Para se avançar no entendimento das questões relacionadas às ilustrações do romance de Rousseau, buscou-se a origem da necessidade do genebrino em inserir imagens em seu livro e observou-se que ela surgiu através do pedido dos próprios leitores da primeira edição que queriam conhecer o rosto de Júlia, diante da possibilidade de a história ter sido baseada em fatos reais. Rousseau, inicialmente, faz um certo suspense quanto a autoria da obra nos prefácios, mantendo o mistério acerca da veracidade dos fatos. Contudo, durante a análise das imagens, abordou-se partes de sua autobiografia em que

revelam que as características desses “seres de exceção” foram inspiradas em si próprio e em pessoas próximas a ele.

Expôs-se, nesse processo, traços da cultura do século das Luzes, bem como os costumes, as vestimentas e o comportamento das pessoas em sociedade para tentar destacar o quanto a cultura está inserida na universalidade da obra e como ela se eterniza com o passar do tempo. Buscou-se destacar, contudo, algumas inquietações de Rousseau quanto aos costumes de seu tempo, relacionando-os aos seus princípios filosóficos. Durante a pesquisa, além da análise das doze ilustrações da primeira edição do romance, tornou-se importante atentar para ilustrações de outras edições a fim de se perceber de que forma o registro da cultura do século XVIII, graças à arte rococó, propagou-se na posteridade através do trabalho de diferentes ilustradores, que desenharam também outros momentos do enredo não ilustrados na primeira edição, permitindo com que outros aspectos culturais fossem ilustrados.

Foi desafiador, no entanto, empreender um estudo sobre a relação verossímil entre as ilustrações e a cultura do século das Luzes. Foi, sobretudo, um processo complexo desenvolver esta pesquisa, pois, até o presente momento, não há edições do romance com tais ilustrações no Brasil, por isso utilizou-se as ilustrações da edição americana *Julie or the New Heloise*, e ainda não há registros sobre essa temática em bancos de dados de pesquisas brasileiras. Por isso, o desafio proposto foi destacar o quanto essas ilustrações tornaram-se importantes para a obra enquanto registro histórico e cultural do período, além de possibilitarem o discurso interdisciplinar entre arte, literatura, história e filosofia por meio da relação com a riqueza descritiva da obra.

As singularidades pré-românticas da escrita de Rousseau, dentre as quais o enaltecimento da natureza e de suas paisagens exóticas, além dos mistérios acerca da morte, tão marcantes na narrativa do genebrino, foram essenciais para se compreender a configuração da estética da linguagem dos sentimentos presentes nas imagens, associada aos estudos de pesquisadores como Philip Stewart e Marshal Brown, bem como o acesso a registros sobre a história das ilustrações desde a Idade Média até a modernidade.

Buscou-se aqui destacar a importância de se compreender o papel das ilustrações inseridas na obra de Rousseau. Percebeu-se que tais imagens constituem um processo de efetivação do pensamento no mundo em que as

vivências e os conflitos entre os personagens, assim como seus gestos, suas expressões, suas vestimentas e o ambiente descrito no texto, ao serem percebidos em forma de imagem pelos ilustradores do romance, tornaram-se úteis não só para o registro e modulação dos traços sócio-culturais que foram percebidos pelo escritor no meio social que o circundava e em suas vivências, como para facilitar a compreensão da subjetividade do próprio autor.

No tocante à geograficidade, foi imprescindível perceber as características do ambiente, da sociedade e do lugar através dos trabalhos de estudiosos da Geografia Humanista Cultural, principalmente, para se traçar um perfil da identidade do solitário Saint-Preux, como *alter ego* do autor que, como o personagem, viveu a vida tal qual um estrangeiro que encontrava seu refúgio no distanciamento e no isolamento:

Só, estrangeiro, isolado, sem apoio, sem família, tendo apenas os meus princípios e os meus deveres [...] Além disso, dois anos retirados vivendo apenas na solidão, sem correspondências para saber as notícias, sem contato com os fatos mundiais, sem que me contassem ou me mostrasse curioso pelo que se passava [...]. (ROUSSEAU, 1948, p.446).

Era desejoso ainda de viver num ambiente provinciano como aquele cuja paisagem foi tocada pela virtuosa Júlia de Wolmar: “Por que não moram em Clarens! Ali iria procurar a felicidade da minha vida: mas o castelo Montmorency e o palácio de Luxembourg! Serão próprios para Jean-Jacques?” (ROUSSEAU, 1948, p.484). Tornou-se necessário, ainda, à medida que se expunha a temática do lugar e da subjetividade, pontuar as críticas de Rousseau aos costumes modernos, bem como associar partes do romance às próprias vivências do autor através do romance autobiográfico *As Confissões*.

Este estudo, certamente, não se encerra aqui, pois o texto literário e filosófico permite várias interpretações, bem como outras possibilidades de análise. A intenção foi dizer o que ainda não foi dito, principalmente, com relação ao objeto de estudo específico, as ilustrações do romance rousseauiano. Como afirma Tuan (2013, p.56): “[...] a literatura [...] nos fornece informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos [...]”. Desta forma, as ilustrações como recurso paratextual da obra literária *Júlia ou A Nova Heloísa*, dada sua importância cultural, histórica, filosófica e literária, sempre possibilitarão mais e mais (re)leituras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Letras, Belas-Letras, Boas Letras. In: BOLOGININI, Carmem Zink (Org.). **História da literatura**: o discurso fundador. Campinas: Mercado de Letras; Associação de leitura do Brasil, 2003.

ALMEIDA, Maria Geralda de. Aportes teóricos e os percursos epistemológicos da Geografia Cultural. **Geonordeste**, São Cristóvão, v. 19, n. 1, p. 33-54, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A Aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2009.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. Belo Horizonte. Perspectiva. 2013.

BROWN, Marshall. **Preromanticism**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

CÂNDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CAPEAUX, Otto Maria. **O Iluminismo e a Revolução por Capeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CASSIRER, Ernest. **Filosofia do Iluminismo**. Tradução: Álvaro Cabral, São Paulo. Ed. UNICAMP 1992.

CASSIRER, Ernest. **La filosofia de la ilustracion**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

COSTA, Gley P. **O Amor e seus labirintos**. Ed. Artmed: São Paulo, 2007.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução: Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EWALD, Ariane P. Fenomenologia e Existencialismo: articulando nexos, costurando

sentidos. **Estudos e pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 149-165, 2008.

FAÇANHA, Luciano; CARVALHO, Lussandra de. Rousseau, Laclos e Sade: o tema da virtude e a retórica dos prefácios nos romances. **Revista Prometeus**, Aracajú, v.9, ano 9, n. 20. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/4597/4528>>. Acesso em: 20. dez. 2016.

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, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel; MORAES, Cláudia L. G.; COSTA, Janete de J. S. O entrelaçamento de fios entre a geografia e a literatura: a construção de um saber múltiplo. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. Disponível em: <<http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/search/titles?searchPage=7>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Paulo César da Costa. **Geografia e Modernidade**. 5. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUINSBURG, J.O **Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HENRIQUES, Cláudia; CARVALHO, Gisela. Varíola, uma nova forma de uma velha doença. 2004. Disponível em: <<http://evunix.uevora.pt/~sinogas/TRABALHOS/2003/Variola>>. Acesso: 27 nov. 2016.

HOLZER, Werther. A geografia humanista: uma revisão. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, Edição comemorativa, p.137-147, 2008.

HUNT, Lynn. Revolução francesa e vida privada. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. Tradução: Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

LAVER, James. **A Roupas e a Moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LINS, Guto. **Livro infantil?** projeto gráfico, metodologia, subjetividade. São Paulo: Rosari, 2002.

MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Org.). **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MATOS, Franklin de. **A Cadeia Secreta**: Diderot e o romance filosófico. Tradução de Simone Rebelo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A filosofia no palco**. São Paulo: Abril Cultural, 2006. (Curso Livre de Humanidades – Dvd.).

_____. Juras indiscretas. In: _____. **O Filósofo e o Comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

McMURTRIE, Douglas C. **O Livro**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária. Prosa I**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Carlos Augusto F. **O mapa e a trama**: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O espírito das Leis**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

MORETTO, Fúlvia. Introdução. In: _____. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Campinas: HUCITEC. 1994.

NUNES, Benedito. A beleza natural e os sentimentos. A imitação. In: _____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PAREYSON, Luygi. **Os Problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PARSONS, Michael J. **Compreender a Arte**. Lisboa: Presença, 1992.

PISSARRA, Maria Constança. P. Rousseau. In: PECORARO, Rossano (Org.). **Os filósofos**: clássicos da filosofia. Volume Sócrates a Rousseau. Petrópolis: Vozes, 2008.

PIVA, Paulo Jonas de Lima. **O ateu virtuoso**: materialismo e moral em Diderot. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

PRADO JR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. Imaginação e interpretação: Rousseau entre a imagem e o sentido. In: COLÓQUIO UERJ, 1., 1990, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 261-262.

PRADO, Raquel de Almeida. **A jornada e a Clausura**: figuras do Indivíduo no romance filosófico. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Perversão da Retórica, Retórica da Perversão moralidade e forma**

literária em As Ligações Perigosas de Choderlos de Laclos. . São Paulo: EDITORA 34, 1997.

ROCHA, Samir Alexandra. Geografia Humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo. **Revista RA'EGA**, Curitiba, n.13, p.19-27, 2007.

ROUSSEAU et les Romantiques à Meillerie – La Nouvelle Héloïse La Promenade en barc de Julie et StPreux. Disponível em:
<<http://www.meillerie.com/pages/litterature/rousseau-et-les-romantiques-a-meillerie.html>>. Acesso em: 03.Dez. 2016

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões**. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948.

_____. **Emílio ou da educação**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **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. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Julie or the New Heloise**. Translated and annotated by Philip Stewart e Jean Vaché. London: Dartmouth College Press, 1997.

_____. **O Contrato social. Discurso sobre a origem das desigualdades. Discurso sobre a arte e a ciência**. São Paulo: Abril cultural, 1988.

_____. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

_____. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia Moretto. Campinas: HUCITEC, 1994.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SALINAS FORTES, Luíz Roberto. **O Iluminismo e os Reis Filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 2007.

SANTOS, Milton. Paisagem e Espaço.In:_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática. 2004.

SPENLÉ, Jean-Edouard. **O Pensamento Alemão**. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Globo. 1945.

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, 1994.

_____. Prefácio. In: _____. **Cartas Persas**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

STEWART, Philip. **Engraven Desire**: Eros, Image, and Text in the French Eighteenth Century. London: Duke University Press, 1992.

_____. **Gravure et representation**. Visualisation. Ed. Roland Mortier. Berlin: Arno Spitz, 1999.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

SYPPER, Wylie. **Do Rococó ao cubismo**. Tradução: Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva. 1980.

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.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: AGE, 2002.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2013.

UTPICTURA 18- Base de données iconographiques. Disponível em: <<http://utpictura18.univmontp3.fr/RechercheRapide.php?q=La+Nouvelle+H%C3%A9roïse>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZUMTHOR, Paul. Prefácio Abelardo e Heloísa. In: _____. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Tradução: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989.