

A concepção estética do Pigmalião e os efeitos artísticos da *mimesis* no romance *A Nova Heloísa*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo evidenciar o aceno primoroso e fundamental que Rousseau faz à sua própria concepção estética, tão admirada pelos Pré-Românticos do *Sturm und Drang*. A "arte perfeita" que iria ser representada na cena Lírica do *Pigmalião* é prenunciada na *Nova Heloísa* com a revelação de dois enigmas: o segredo de fabricação dos vinhos e a feitura do mistério do bosque, explicação dos efeitos artísticos da *mimesis* rousseauiana, na qual a arte que será consumada torna-se novamente natureza, pois a natureza, sendo o "jardim artificial" ou "vinho", não pode permanecer obra de arte, não pode simplesmente "parecer que é", precisa "ser perfeita", do contrário, já não é mais arte.

Palavras-chave: Estética; *Mimesis*; Arte Perfeita; Ser; Parecer; Verossimilhança.

ABSTRACT

This paper aims to emphasize the fundamental and primal approach which Rousseau does to his own aesthetical conception, so admired by the Pre-romantics among the *Sturm und Drang*, the "Perfect Art" which would be represented in the lyrical scene of *Pigmalião* is pre-expressed in the *Nova Heloísa* with the revelation of the two doodles: the secret of fabrication of wines and the making of the mystery of the woods, also the explanation of the artistical effects of the *mimesis* of Rousseau in which the art which will be finished becomes nature again, for nature, being the "artificial garden" or "wine" cannot remain an art work, it cannot simply "appear to be", it must "be perfect", so, on the contrary it is no longer an art.

Keywords: Aesthetics; *Mimesis*; Perfect Art; To be; To seen; Verisimilitude.

* Doutor em Filosofia pela PUC/SP. Professor e pesquisador do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Coordenador da Pós-Graduação em Estética da UFMA. E-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

No Livro IX das *Confissões* (ROUSSEAU, OC I, *Les Confessions*, p. 436), Rousseau narra o intenso prazer com que trabalhou na composição da *Nova Heloísa*, com a voluptuosidade de um "romântico", num delírio contínuo, ou, como o próprio denomina, sob o "devaneio da febre" e suspirando como um novo Pigmalião. Este é o aceno primoroso e fundamental à sua própria estética.

A cena lírica do *Pigmalião* se passa num teatro que representa um atelier de Escultor (ROUSSEAU, OC II, *Pygmalion, scène lyrique*, p. 1224), há vários pedaços de mármore e algumas estátuas começadas, porém, "há uma estátua escondida sob uma cobertura de um tecido leve e brilhante, ornado de franjas e guirlandas." (Ibid.), é Galatéia, estátua delineada de forma perfeita. Pigmalião a esculpiu à imagem de seu desejo, representando a beleza ideal, "que tomou corpo numa pedra inanimada". Mas, Pigmalião é um artista que sonha com alguma nova atitude diante das esculturas e de quando em quando, em posse de seus utensílios, dá "golpes de cinzel" em alguns de seus trabalhos, e, de forma entristecida reclama: "Não tem alma e nem vida; é apenas pedra." (Ibid.) Pigmalião deseja que a estátua ganhe vida e, além disso, quer ser amado e reconhecido por sua própria obra. Por isso, a obra não deve permanecer uma pedra fria de mármore, mas, deverá ganhar vida. E, numa solicitação ao sublime, que se encontra nos seus sentidos, e toca os corações, o escultor clama aos deuses "vida à matéria", para que esses belos traços encantados se animem pelos sentimentos. "Deusa da beleza, poupa esta afronta à natureza, que um modelo tão perfeito seja a imagem daquilo que não é." (Ibid., p. 1229) Suas súplicas são atendidas, a estátua criada por Pigmalião, Galatéia, passa a "animar-se". Dessa forma, o delírio do artista chega ao último grau...

Dentre os variados pontos interessantes para se abordar, o que nos chama atenção para esse contexto é a expressão do filósofo de uma "estética sentimental", em palavras do Starobinski, pois, "atribui como missão à obra de arte imitar o ideal do desejo, mas que visa imediatamente metamor-

fosear a obra em felicidade vivida." (STAROBINSKI, 1991, p. 81)

Se por um lado, o êxito dessa situação ocasiona o silêncio da própria arte ao transforma-se em realidade, pois, ao acabar com esse nefasto encantamento da obra "parecer que é", ou seja, de um "parecer mentiroso", a vida de Galatéia faz desaparecer a arte. Por outro lado, isto não deixa de representar uma estética que somente considera arte o que está mais próximo possível da realidade, que seja tão real, que não seja possível observar qualquer traço do homem (nesse caso, do escultor).

Ora, esse parece ser o modelo de "arte perfeita" que já fora prenunciada dentro de seu romance, no momento em que Júlia faz a revelação de dois enigmas que pairam na *Nova Heloísa*: o segredo de fabricação dos vinhos e a feitura do mistério do bosque.

Esses momentos misteriosos são precedidos de longas explicações, que aqui se suprimiu a narrativa, em virtude da objetividade do texto.

Milorde Eduardo alerta Saint-Preux de que este, muitas vezes, acabou avaliando as coisas pelas impressões e ignorou a verdade. A partir de algumas premissas, o personagem Milorde Eduardo, inicia sua explicação; este alertara Saint-Preux do "sono da razão"; pois percebe que durante muito tempo seu coração "vos enganou quanto a vossas luzes". E adverte-o:

Quisestes filosofar antes de ser capaz de fazê-lo, confundiste o sentimento com a razão e, satisfeito em avaliar as coisas pela impressão que vos deram, sempre ignorastes seu verdadeiro preço. Um coração íntegro é, confesso-o, o porta-voz da verdade, aquele que nada sentiu nada sabe aprender, apenas flutua de erro em erro, apenas adquire um vão saber e estereis conhecimentos porque a verdadeira relação das coisas com o homem, que é sua principal ciência, permanece sempre escondida para ele. (ROUSSEAU, OC II, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, p. 523).

Toda essa explicação da personagem, também está contida no *Emílio*, pois é preciso estudar "as relações que as coisas têm entre si", para dessa forma, observar "as re-

lações das coisas conosco." Daí a lição: "é pouca coisa conhecer as paixões humanas se não soubermos apreciar seus objetos e isto só pode ser feito na calma da meditação" (Ibid.). Por isso, Júlia sempre teve como regra, seu coração.

Criou para si mesma, regras das quais não se afasta. Sabe conceder ou recusar o que lhe pedem, sem que haja fraqueza em sua bondade, nem capricho em sua recusa (Ibid., p. 534).

Rousseau acaba enveredado pela questão do gênio e ratifica que até para criticar algo, é preciso antes conhecer, da mesma forma que "para conseguir seu próprio talento é preciso conhecê-lo." (Ibid., p. 537); mas, nem sempre a própria propensão anuncia a disposição, então, constata que nisso há bastante dificuldades para saber distinguir os talentos, "nada é mais incerto do que os sinais das inclinações", pois, há sempre "o espírito da imitação", que frequentemente nos acompanha. Assim, os talentos "dependerão antes de um encontro fortuito do que de uma propensão definitiva." (Ibid.). E faz a indicação:

O verdadeiro talento, o verdadeiro gênio tem uma certa simplicidade que o torna menos inquieto, menos irrequieto, menos pronto a mostrar-se do que um aparente e falso talento que tomamos por verdadeiro e que é apenas uma vã vontade de brilhar, sem meios para consegui-lo (Ibid.).

Ademais, não é suficiente sentir o próprio gênio, é preciso, na mesma intensidade, querer se entregar a ele. Porém, surge daí, questionamentos instigantes: "temos talentos apenas para nos elevarmos, ninguém os tem para descer; pensais que isso responda a uma ordem da natureza?" (Ibid., p. 537-538). O próprio filósofo insere-se no contexto, e, elabora questões que poderiam ser enviadas a ele, diante de suas suposi-

ções do *Primeiro Discurso* e da *Carta à d'Alembert*, como esta: "Não me dissestes cem vezes vós mesmo que tantas instituições em favor das artes apenas as prejudicariam?" (Ibid.) Certamente, diria Rousseau. "Sim", diz a personagem de Milorde Eduardo ao fazer a seguinte constatação; "mas é preciso guiar-se por regras mais seguras e renunciar aos valores dos talentos quando o mais vil de todos é o único que leva à fortuna." (Ibid.). Para bem se observar essa equação, basta prestar atenção aos povos bons e simples,

não precisa, de tantos talentos, mantêm-se melhor somente com sua simplicidade do que os outros com toda a sua habilidade. Mas, à medida que se corrompem, seus talentos se desenvolvem como para servir de suplemento às virtudes que perdem, e para forçar os próprios maus a serem úteis mesmo sem querê-lo (Ibid.).

Dessa forma, percebe-se, que a simplicidade que o filósofo tanto reivindica, representa um **ideal estético**, pois será essa, sua postura na sua criação artística do romance, da mesma forma que surge nas fabricações artísticas que começa a apresentar e revelar.

Percebe-se que Jean-Jacques, nessa parte da *Nova Heloísa*, está dando um encaminhamento, com todos os argumentos necessários para anunciar aquilo que está por vir, mais um mistério que começa a ser instalado. A partir de uma "sala particular", canto especial da casa, iluminada por dois lados, sendo que um dá para o jardim e o outro para uma "grande encosta de vinhedos que começa a oferecer aos olhos as riquezas que se colherão em dois meses." (Ibid., 543).

Finalmente, o anúncio é desvendado: é uma obra de arte, melhor dizendo, é a **Sala de Apolo**.¹ "Esta peça é pequena [a sala], mas ornada por tudo o que pode torná-la agradável e alegre". Nesse lugar, Júlia, oferece seus *festins*, porém, com suas regras

¹ Nesse momento, Rousseau evoca a luminosidade de Apolo, Deus das formas, pois, enquanto deus da Luz, da Beleza, das Artes e da Razão, desempenha o papel de fonte da iluminação, dissipador da ignorância, mas que isso, do erro. Instaurador da Harmonia.

do coração, estabelece que estranhos não sejam admitidos, pois, "é o asilo inviolável da confiança, da amizade, da liberdade", além de ser uma "espécie de iniciação à intimidade e nela somente se reúnem, sempre, pessoas que gostariam de nunca se separarem." (ROUSSEAU, OC II. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, p. 544).

Na Sala de Apolo, foi que Saint-Preux foi convidado a não ter mais reservas no fundo de seu coração, "e foi então que, por solicitação de Júlia", retomou um costume, que diz ter abandonado há muitos anos, "de beber com seus hospedeiros, vinho puro ao final das refeições". Ora, se a sala é de Apolo, o convite a Dioniso estava formado e sua entrada havia sido permitida, pois nisso havia um "sentido escondido", era a "arte de temperar os prazeres".

A obra ganha uma embriaguez formidável, pois, se inicialmente era Apolo que conduzia o asilo, agora o *festim* era embalado por Dioniso, com uma dubiedade de palavras e sentidos metafóricos para aquilo que Saint-Preux conseguia enxergar, por não perceber a "simplicidade" das "guirlandas" de sua Júlia, característica que só os que possuem talento e gênio verdadeiro, são capazes de transmitir.

Essa "guirlanda" é a vestimenta de Júlia, pois, Saint-Preux observara "que ela se arruma com maior cuidado do que o fazia outrora", além de sentir que "o encantamento era forte demais para parecer-me natural" (Ibid.). Mas, qual a causa desse novo cuidado? Foi quando descobriu que se tratava de "uma certa modéstia que fala ao coração através dos olhos, que somente inspira respeito e que beleza torna mais importante" (Ibid.). Era a inspiração do lugar, e da sensação de provar da pureza do gosto; isto, sem dúvida, teria dado o talento à Júlia, de "transformar, algumas vezes, nossos sentimentos e nossas ideias, por um traje diferente, por um toucado de outra forma, por um vestido de outra cor e de exercer sobre os corações o império do gosto, fazendo alguma coisa partindo do nada" (Ibid.).

Daí consiste o verdadeiro gênio, "esse gosto pelo preparo", melhor dizendo, nisso consiste a "magnificência" e

se for verdade que ela consiste menos na riqueza de certas coisas do que numa bela ordem do conjunto que indica a harmonia das partes e a unidade de intenção do organizador (Ibid., p. 545-546).

Assim, consultando apenas a impressão mais natural, precisa-se menos de moderação do que de gosto, pois o gosto, parece não se relacionar "nem com a ordem nem com a felicidade", seu objetivo visa impressionar o espírito do espectador. E é com a ideia de gosto, que retoma a sua ideia central de arte, com o seguinte questionamento: "O gosto não parece cem vezes melhor nas coisas simples do que nas que são ofuscadas pela riqueza?" (Ibid., p. 546) E mais na frente afirma: que importa a eficácia de cada coisa, da sua concordância com o resto, pois o gosto prefere criar, ser único a dar valor às coisas, não segue a lei da moda;

o que o bom gosto aprova uma vez é sempre bem; se raramente está na moda, em compensação nunca é ridículo e, em sua modesta simplicidade, extrai da conveniência das coisas regras inalteráveis e seguras que permanecem quando as modas não mais existem (Ibid., p. 550).

É dessa forma, que Júlia começa a explicar o princípio de suficiência que há em Clarens, que não está em acordo com a moda, e,

como tudo que vem de longe está sujeito a ser desfigurado ou falsificado, limitamos-nos, tanto por delicadeza quanto por moderação à escolha do que há de melhor perto de nós e cuja qualidade não é suspeita" (Ibid.), é uma condição em pleno acordo com a própria natureza (em plena coerência com o pensamento de Rousseau), onde tudo é feito lá, na "voluptuosidade temperante" oferecida na Sala de Apolo, com ar de festa dionisíaca, porém, com deleites de pequena sensualidade, aguçados pelo Império do Gosto, ao "servir uma garrafa de vinho mais delicado, mais velho do que o comum (Ibid., p. 552).

Júlia proporciona todo esse deleite, com o exemplo da "arte", ou melhor, do "segredo de fabricação", dos "mistérios" em que se transforma a uva local em um vinho

que ocasiona a ilusão da bebida de vários lugares. Explicação da mais pura *mimesis* rousseauiana, e é Saint-Preux quem expõe:

Fui em princípio enganado pelos nomes pomposos que se davam a esses vinhos que, de fato, acho excelentes, bebendo-os como se proviessem dos lugares de que traziam os nomes, ralhei com Júlia por causa de uma infração tão manifesta às suas máximas; mas ela lembrou-me, rindo, uma passagem de Plutarco em que Flamínio compara as tropas asiáticas de Antíoco, com mil nomes bárbaros, aos diferentes temperos com os quais um amigo lhe dissimulara a mesma carne. Acontece o mesmo, disse ela, com estes vinhos estrangeiros que me censurais. O *rancio*, o *xerez*, o *málaga*, o *chassaigne*, o *siracusa* que bebeis com tanto prazer são na realidade apenas vinhos de Lavaux diferentemente preparados e podeis ver daqui o vinhedo que produz todas essas bebidas longínquas. Se são inferiores em qualidade aos vinhos famosos de que trazem os nomes, não possuem seus inconvenientes e, como temos certeza do que os compõe, podemos pelo menos bebê-los sem riscos (Ibid., p. 552-553).

Todos esses vinhos citados, são fabricados com a qualidade das uvas colhidas em cada região de origem. E, Júlia afirma ter razões para acreditar que esses vinhos são apreciados “tanto quanto os vinhos mais raros”, pois, além do prazer de prepará-los, sempre serão refinados. Júlia, “superintendente dessa ação”, fornece uma explicação para essa criação, de maneira formidável, é uma verdadeira conversão, pois, “é preciso, para isso, forçar um pouco a natureza, violentá-la com a ajuda de uma ‘*parcimoniosa habilidade*’”; é evidente que se trata de uma **mentira**, de uma **convenção**, mas, uma pequena mentira, pois, tem efeitos criativos, portanto, artísticos, possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança quanto da ne-

cessidade, além de suprir tudo que seja necessário, no próprio lugar e não no exterior. Starobinski esclarece, “assim, a arte supre os limites inevitáveis da natureza.” (STAROBINSKI, 1991, p. 120), o vinho fica perfeito, não parece que é *mimesis*; daí, a possibilidade de Clarens poder dispersar-se de todo o mundo.

Dessa mesma forma, funciona com a **Estética rousseauiana do Eliseu**², ou, a feitura do “mistério do bosque”. Precisamente, Saint-Preux se reporta a esse lugar na Quarta Parte do romance, dizendo que observou “um local retirado”, que parece ser “agradável e útil”, mas, constitui uma mancha; é onde Júlia “faz o seu passeio favorito e que chama seu Eliseu”. E continua: “havia vários dias que ouvia falar desse Eliseu como uma espécie de mistério.” (ROUSSEAU, OC II. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, p. 471). Saint-Preux descreve esse misterioso lugar, de forma precisa:

Esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma escondido pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave. Mal entrei, por estar a porta escondida por amieiros e aveleiras que somente deixam duas estreitas passagens de ambos os lados, ao voltar-me não vi mais por onde entrara e, não percebendo nenhuma porta, encontrei-me lá como se tivesse caído das nuvens (Ibid.).

Ao mesmo tempo em que Saint-Preux tem uma agradável sensação de frescor, percebe obscuras sombras. Esse lugar foi elaborado e pensado pela heroína, como um espaço fechado, um *hortus clausus*, um *locus amoenus*. Mas, mesmo contendo tudo que Saint-Preux descreve de forma detalhada, levando-o à imaginação quanto aos

² Sobre isso, Bernard Guyon ressalta que, esse tema aparentemente menor, representa a grandeza, senão a unidade e coerência do pensamento de Rousseau, com todo o seu rigor filosófico. “Sobretudo, nós o vemos, sobre um tema aparentemente ‘frívolo’, se ‘engajar’ a fundo, como sempre! Tudo é posto em questão pelo filósofo: o ser e o parecer, a natureza e a arte, a riqueza e a simplicidade, o barulho do mundo e a solidão, a vaidade dos proprietários, aquela do artista e a contrariedade do espectador.” (GUYON, *Notes et variantes*, p. 1609).

seus sentidos, julgando ser, inclusive, “o lugar mais selvagem”, um “deserto”, é um “jardim artificial”, ou, um “deserto artificial”, conforme Starobinski, “uma obra de arte que dá a ilusão da natureza selvagem”, surpreendendo até a ingenuidade de Saint-Preux que ao permanecer imóvel durante esse espetáculo, exclama:

Ó Tínia, ó Juan Fernades! [ilhas desertas dos mares do Sul] Júlia o limite do mundo está ao vosso alcance! [...] Este lugar é encantador, é verdade, mas agreste e abandonado, nele não vejo trabalho humano (Ibid.).

Porém, a própria Júlia ri da ingenuidade de Saint-Preux: “muitas pessoas também pensam como vós, disse ela, com um sorriso, mas, vinte passos os levam de volta bem depressa a Clarens” (Ibid.) Starobinski adverte que exatamente o contrário, é a verdade, pois,

o trabalho humano foi tão perfeito que se tornou invisível. Não há nada nesse santuário da natureza que não tenha sido desejado e disposto por Júlia (STAROBINSKI, 1991, p. 120).

pois, ela assume que direcionou todos os passos, mesmo quando a natureza fazia tudo: “sou sua superintendente”, diz Júlia novamente, não há absolutamente nada que ela não tenha organizado; assim, tem-se uma obra da natureza, mas também, obra de arte de Júlia, pois, esta obra se constitui simultaneamente a partir de uma concepção estética e moral. O grande brilho dessa informação, parece não vir, então, da natureza, mas, do primor do homem, que teve o cuidado em não deixar nenhum rastro de suas mãos e oferecer a grande ilusão da natureza, com a sua perfeição.

em parte alguma o menor traço de cultivo. Tudo é verdejante, fresco, vigoroso e a mão do jardineiro não aparece: nada desmente a ideia de uma Ilha deserta que me veio à mente ao entrar e não percebo nenhum passo humano (ROUSSEAU, OC II. Julie, ou La Nouvelle Héloïse, p. 479).

pois, tudo foi apagado, esclarece senhor de Wolmar. Até as irregularidades encontradas, são providas da simulação, “são feitas

com arte”; logo, não se pode julgar a arte pelos seus efeitos, esse é o grande engano da procedência, pois, é necessário o mínimo de ilusão.

Saint-Preux não conseguia compreender esse enigma, que Júlia prontamente decifrava, solicitando ao seu amante que retornasse desse encantamento e voltasse do fim do mundo. Tirava-o de seu devaneio, à medida que revelava: “tudo o que vedes é apenas natureza vegetal e inanimada” (Ibid., p. 475). Mas, Saint-Preux confessa que

tinha mais vontade de ver as coisas do que examinar suas impressões e gostava de entregar-se a essa encantadora contemplação sem ter o trabalho de pensar (Ibid.).

O “encantador asilo” só possuía quatro chaves, uma inclusive cedida por uma “extrema circunspeção”, que Júlia logo tratou de oferecer ao amante. Essa talentosa heroína, ao perguntar à Saint-Preux se ele ainda estava no fim do mundo. Este responde: “não, eis-me completamente fora dele e, de fato, transportastes-me ao Eliseu” (Ibid., p. 478). De fato, o Eliseu não era desse mundo, pois, Júlia explica de forma bastante comovida, que os “dias vividos dessa maneira parecem felicidade de outra vida”, e não sem razão, é que deu “a este lugar o nome de Eliseu” (Ibid., p. 486). Momento este, ou Estado, que não há como se deixar de remetê-lo ao *Segundo Discurso*, pois, da mesma forma, os homens viviam felizes em contato imediato com a natureza, antes da civilização corrompida.

O “jardim ou deserto artificial” tem a finalidade de oferecer a civilização, à “família civilizada”, uma suposta imagem da natureza como era antes das transformações da sociedade. É a suficiência de Clarens, reproduzindo “a perfeita imagem da origem”, mais uma *mimesis* perfeita; porém, não é mais a natureza em que viviam os primitivos, tocados de forma imediata pela simples sensação. A natureza

redescoberta” é de outra fonte: “o Eliseu é uma natureza reconstruída por seres racionais que passaram da existência sensível à existência moral (STAROBINSKI, 1991, p. 121).

Starobinski rememora Schiller³, para quem *A Nova Heloísa* seria “puro clima do idílio”, sem mais ofertar uma natureza ingênua, “mas um simulacro de natureza suscitado pela nostalgia sentimental da natureza perdida” (Ibid.), que é a proposta da arte rousseauiana, levando seus personagens, seus leitores, a se interrogarem sobre o quanto custa ser virtuoso e de como estamos degenerados e corrompidos. Até a natureza não é mais obtida de forma natural, mas também, como produto do homem.⁴ Ora, isso nos remete a importante observação do Starobinski na percepção kantiana da *Nova Heloísa*: “a arte consumada se torna novamente natureza”, desse modo, “apenas na arte consumada o trabalho se apaga e o objeto obtido é uma nova natureza. A obra é mediata, mas a mediação se esvaece e o gozo é novamente imediato (ou provoca a ilusão de ser imediato).” (STAROBINSKI, 1991, p. 121). Isto não é, pela segunda vez, a estética do *Pigmalião*, a estética do “escultor-autor” Jean-Jacques? A natureza aqui, sendo o “jardim artificial” ou “vinho” não pode permanecer de forma artificial, ou seja, não pode permanecer “obra de arte”, não pode simplesmente parecer que é, mas, é preciso que obtenha uma existência natural, sem deixar traços e rastros do escultor, do autor, do fazedor, como se nunca tivesse acontecido algo de artificial, “Ser perfeita”, do contrário, já não é mais arte. É a solicitação da verossimilhança dentro do romance filosófico rousseauiano, onde a arte precisa ficar escondida, não precisa vir à tona, conforme essa sábia explicação do senhor de Wolmar:

As flores são feitas para distrair nossos olhares, de passagem, e não para serem tão curiosamente analisadas. Vede brilhar sua Rainha em toda parte neste pomar. Ela perfuma o ar, ela encanta os olhos e quase não custa nem cuidados nem cultivo. É por isso que os floristas a desprezam; a natureza a fez tão bela que eles não lhe poderiam acrescentar belezas de convenção e, não podendo fatigar-se em cultivá-la, nada encontram nela que os deleite. O erro das pretensas pessoas de gosto é o de querer arte por toda a parte e o de nunca estar contentes enquanto a arte não se mostrar, enquanto o verdadeiro gosto consiste em escondê-la, sobretudo quando se trata das obras da natureza (ROUSSEAU, OC II. *Julie*, ou *La Nouvelle Héloïse*, p. 482).

Aí está, a grande reconciliação ou acordo da natureza com a cultura na estética rousseauiana, muito parecida com a forma que o filósofo – romancista Rousseau opera na própria obra, entre a realidade e a ficção; talvez difícil de ser percebida, daí o seguimento “da indicação” e “do conselho” do próprio filósofo, de que leiam sua obra no todo e de que há diversas formas de pensar e dizer na filosofia. Evidentemente que se deve questionar essas afirmações, afinal, não é tão simples seguir alguns passos de um autor que confessa o surgimento de suas obras por meio de sonhos, e que assegura que o seu romance se deu a partir de um sonho, pois sonhos não são sistemas, bem lembrado, mas poéticas.

³ Schiller, ao tratar dos poetas modernos no gênero elegíaco, menciona o genebrino, pois, segundo o autor, “tanto como filósofo como poeta, Rousseau não tem outra tendência senão a de buscar a natureza ou a de vingá-la da arte. Conforme seu sentimento se detenha numa ou noutra, encontramos-lo ora comovido elegiacamente, ora entusiasmado pela sátira juvenaliana, ora, como em sua *Julia*, enlevado no campo idílico.” (SCHILLER, *Poesia ingênua e sentimental*, p. 71). A sátira juvenalina a que Schiller se refere é atribuída ao poeta Juvenal, do fim do primeiro século e, provavelmente, começo do segundo, cujas sátiras são plenas de energia e de indignação contra os vícios da Roma imperial, caracteriza-se por um exagero surpreendente. Rousseau toma a máxima *Vitam impedere vero* (*Consagrar a vida à verdade*) de Juvenal, como referência em grande parte dos seus textos.

⁴ Basta observar a premonição rousseauiana sobre os jardins artificiais nos comentários do Editor na nota de rodapé: “Estou persuadido de que está perto o momento em que não mais se desejará, nos jardins, o que se encontra no campo; não se suportarão mais nem plantas, nem arbustos, somente desejar-se-ão flores e figuras de porcelana, gradeamentos, areia de todas as cores e belos vasos cheios de nada.” (ROUSSEAU, OC II. *Julie*, ou *La Nouvelle Héloïse*, p. 480).

Referências Bibliográficas

GUYON, Bernard. *Notes et variantes*. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau. Oeuvres complètes*, t. II. Paris: Gallimard, 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. OC II. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961

_____. OC I, *Les Confessions*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1959.

_____. OC II, *Pygmalion, scène lyrique*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1961.

SCHILLER, Friedrich Von. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

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