

O *Eliseu* e a arte do romance na *Nouvelle Héloïse* de Rousseau

Luiz Roberto Takayama¹

Resumo: Este artigo pretende mostrar certos traços em comum entre a estética rousseauiana do jardim, tal como apresentada na carta XI da quarta parte da *Nouvelle Héloïse*, e a estética do romance, tal como elaborada no prefácio dialogado e praticada em sua obra. Deste modo procura-se pôr em evidência a profunda unidade e coerência do pensamento de Rousseau.

Palavras-chave: Rousseau — *Nouvelle Héloïse* — romance no século XVIII — romance epistolar — cartas — *Eliseu* — estética — jardim — paisagem — natureza

*Milorde, disseste-o mil vezes, nas
pequenas coisas como nas grandes esta
alma amante se exprime sempre.*

Há um ponto cego no coração de Clarens. Anunciado num tom de mistério, trancado a chave, escondido, ele “não é percebido de nenhum lugar”, um véu de espessas folhagens “não permite que a vista penetre” (ROUSSEAU 9, p. 471)². O *Eliseu* envolve um segredo e constitui uma mancha, uma opacidade, lá justamente onde uma exegese já clássica de

1. Mestrando do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP sob orientação de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. E-mail: lekton@ig.com.br

2. A tradução para o português segue, com algumas variações, a realizada por Fulvia Moretto para a edição brasileira (ROUSSEAU 11).

Rousseau nos faria esperar, ao contrário, imagens da transparência. Com efeito, se a idéia de uma síntese dialética se exprime no lento e progressivo desvelamento ao qual parece se dirigir o romance, o retorno do tema do véu no coração de Clarens prenuncia, junto ao sonho de Saint-Preux, a superação de uma última opacidade no coração de Julie: o véu da morte e a derradeira transparência junto a Deus³.

Mas a morte constitui apenas um aspecto da força simbólica do Eliseu e seria mesmo discutível tentar estender tal força ao terreno propriamente religioso abordado nas duas últimas partes do romance⁴. É apenas visto de fora e para um olhar estrangeiro que o Eliseu se oculta como um segredo. Tudo muda uma vez imerso, como que “caído das nuvens”, nessa espécie de paraíso encantado: “Ó Tinia, ó Juan Fernandes! Júlia, os confins do mundo estão ao vosso alcance!”, exclama um arrebatado Saint-Preux. (ROUSSEAU 9, p. 471). O frescor do ar, a limpidez cristalina dos riachos, o gozo e o êxtase de uma alma sensível, é todo o tema da transparência que reaparece no interior do Eliseu como outrora nas montanhas do Vallais. Se há opacidade ou *clôture* que, delimitando um domínio fechado, impede a invasão do mundo exterior, há também a transparência da comunicação (*communication*) de sentimento entre as almas e a natureza (MAUZI 4, p. 370)⁵. É essa mesma ambivalência que se encontra nas primeiras impressões de Saint-Preux: “Ao 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

3. Starobinski propõe da *Nouvelle Héloïse* duas imagens de um retorno a uma transparência perdida: 1) um processo de desvelamento como um movimento dialético cuja síntese, obtida a partir de uma dupla negação, viria a conciliar os inconciliáveis — o amor e a ordem social. A nova sociedade íntima de almas transparentes de Clarens seria alcançada através da negação e superação das regras sociais personificadas no barão d'Etange que impediram a satisfação do amor sensual dos jovens amantes, assim como o amor virtuoso seria conquistado através da negação e superação das perturbações das paixões desse mesmo amor. 2) No entanto, a morte de Julie, derradeira opacidade, viria a inviabilizar essa felicidade social acarretando um outro desvelamento, dessa vez de caráter religioso, atemporal e individual, de uma alma virtuosa diante de Deus. (STAROBINSKI 13, p. 91-130).

4. Mauzi, acompanhando Guyon, mostra que o problema religioso só será colocado na quinta e na sexta parte do romance, sabidamente compostas tardiamente e, portanto, seria improvável que o *Eliseu*, presente na quarta parte, constituísse uma espécie de antecipação simbólica sobre o tema. (MAUZI 5, p. 159-170; GUYON 1, p. XXXIX-XLI).

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 9, p. 471)⁶. Impossível não pensar na imagem, já presente no *Discurso sobre a desigualdade*, de um estado anterior à corrupção da civilização, em que homens solitários, isolados uns dos outros, viviam felizes em seu gozo imediato da natureza. O Eliseu seria assim o símbolo da busca da felicidade através da reconstrução ou da reconquista de uma natureza originária e, visto desta maneira, seria o espelho a refletir a própria imagem de Clarens.

À parte sua força simbólica, o Eliseu é um jardim. Obra da natureza, sem dúvida, mas obra também de Julie, ele se constitui segundo uma concepção ao mesmo tempo moral e estética. Como diz Saint-Preux, “não se vê nada nessa casa que não associe o agradável ao útil”, e mesmo em se tratando de suas recreações, pode se admirar “o efeito da vigilância e dos cuidados da mais respeitável mãe de família” (*ibidem*, p. 470). Poder-se-ia admirar igualmente Rousseau que, mesmo ao tratar de temas menores como jardins e pomares, não deixa de manifestar sua grandeza e seu rigor como filósofo⁷. Assim, o Eliseu, apesar de sua “frivolidade”, ao se constituir como obra tanto da natureza quanto do homem, faz aparecer o problema capital da conciliação entre a natureza e a cultura. Ora, não seria tal síntese de algum modo solidária àquela que o romance opera entre a realidade e a ficção? Não estariam ambas as artes do jardim e do romance submetidas às mesmas exigências estéticas e morais e não teriam a elas respondido de um modo análogo, segundo

5. O mesmo pode ser dito talvez da experiência de Vallais: embora Saint-Preux se encontre desta vez a céu aberto, a perspectiva vertical das montanhas constitui *clôture* formando uma espécie de recinto fechado que será comparado ao teatro; embora esteja sozinho, há intensa *communication* de sentimento entre Saint-Preux e a paisagem (carta XXIII da primeira parte).

6. A comparar com a seguinte passagem da última carta da quarta parte (o retorno a Meillerie): “Esse lugar solitário formava um reduto selvagem e deserto, mas pleno dessas espécies de belezas que só agradam às almas sensíveis e parecem horríveis às outras”. (ROUSSEAU 9, p. 518)

7. Bernard Guyon, numa longa e importante nota da carta sobre o Eliseu (carta XI da quarta parte), a ela assim se refere: “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 o *ennui* do espectador”. (GUYON 2, p. 1609).

os mesmos princípios? A concepção desse jardim ideal não trairia enfim a própria concepção da *Nouvelle Héloïse* enquanto romance? Responder a essas questões não significa dizer que o autor também as tenha formulado e respondido por sua conta. Como lembra Starobinski, há em Rousseau e em sua obra “mais sentido implícito do que ele próprio o sabe”, e a “vontade de unidade” que anima seu pensamento, esse “impulso confuso”, embora destituído de uma perfeita “clareza conceitual”, pode tê-lo conduzido a exprimir uma profunda coerência mesmo e sobretudo quando trata de temas de menor importância como um simples jardim. (STAROBINSKI 13, p. 124).

O Eliseu, as montanhas do Vallais, as duas passagens por Meillerie, as vindimas, apenas cinco cartas ao todo onde aparece o que se poderia chamar de descrições da natureza no romance de Rousseau (LECERCLE 3, p. 215). Mas isso não diminui a beleza e a importância mesmo dessas cartas. Nelas não se encontram descrições meramente “objetivas”; a natureza não é um quadro inerte ou um pano de fundo sobre o qual se desenrolariam os acontecimentos. Há, ao contrário, uma intensa comunicação entre a paisagem e os estados de alma de quem a contempla e a descreve, a ponto de se fundirem numa espécie de “sentimento da natureza”, ou de uma “natureza afetiva”⁸. Às descrições das coisas vêm sempre se misturar as variações melódicas dos sentimentos, e as tonalidades da alma, não só se refletem nas tonalidades das coisas, como também são modificadas por elas. Diz Saint-Preux de Vallais: “Foi lá que desvendei, sensivelmente, na pureza do ar em que me encontrava, a verdadeira causa da transformação de meu humor e da volta desta paz interior que perdera havia tanto tempo. Com efeito, é uma impressão geral que

8. Guyon aproxima essa concepção da natureza praticada no romance ao projeto de uma *moral sensitiva* (ou *o materialismo do sage*) que Rousseau pretendia redigir na mesma época e cujos detalhes se encontrariam no livro IX das Confissões: “Ao sondar em mim mesmo e ao pesquisar nos outros a que se devia essas diversas maneiras de ser, encontrei que elas dependem em grande parte da impressão anterior dos objetos exteriores e que, modificadas continuamente por nossos sentidos e nossos órgãos, nós carregamos sem nos aperceber, em nossas idéias, em nossos sentimentos, em nossas ações mesmo, o efeito dessas modificações. (...) Os climas, as estações, os sons, as cores, a obscuridade, a luz, os elementos, os alimentos, o ruído, o silêncio, o movimento, o repouso, tudo age sobre nossa máquina e sobre nossa alma por consequência; tudo nos oferece mil tomadas quase certas para governar em sua origem os sentimentos pelos quais nos deixamos dominar.”

experimentam todos os homens, embora nem todos o observem, que sobre as altas montanhas, onde o ar é puro e sutil, sente-se mais facilidade na respiração, o corpo mais leve, maior serenidade de espírito; os prazeres lá são menos ardentes, as paixões mais moderadas. As meditações tomam não sei que caráter grande e sublime, proporcional aos objetos que nos impressionam, não sei que volúpia tranqüila que nada tem de acre e sensual” (ROUSSEAU 9, p. 78)⁹. Num outro tom, de seu retiro em Meillerie, ouve-se o amante angustiado lamentar: “Talvez o local em que me encontro, contribua para esta melancolia; ele é triste e horrível, está mais em conformidade com o estado de minha alma e eu não habitaria tão pacientemente um mais agradável. Uma fila de rochedos estéreis ladeia a costa e rodeia minha morada que o inverno torna ainda mais horrível.” (*ibidem*, p. 90). Mas, ocorre também o inverso e assiste-se dessa vez as tonalidades de alma a manchar a paisagem circundante. “Nos violentos arrebatamentos [*transports*] que me agitam, não poderia permanecer parado; corro, subo com ardor, lanço-me sobre os rochedos, percorro a grandes passos todos os arredores e encontro por toda a parte, nos objetos, o mesmo horror que reina dentro de mim. Não se percebe mais a verdura, a erva está amarela e murcha, as árvores perderam as folhas, o *sécharde* e o frio vento norte acumulam a neve e os gelos e toda a natureza está morta a meus olhos como a esperança no fundo do meu coração.” (*ibidem*, p. 90).

A natureza carrega, portanto, um valor sentimental, sendo sempre atravessada por um vetor afetivo que corre em ambos os sentidos. Ela é mesmo dotada de uma espécie de memória, constituindo “uma reserva de lembranças” capaz de restituir à alma “os sentimentos que ela viu outrora se exprimir.” (LECERCLE 3, p. 217). Em seu retorno solitário ao Eliseu, é Julie — e não a sra. de Wolmar — que Saint-Preux pretende encontrar nas coisas. “Nada verei que sua mão não tenha tocado, beijarei flores que seus pés tiverem pisado, respirarei com o orvalho um ar que ela respirou, seu gosto em seus divertimentos tornar-me-á presentes todos os seus encantos e eu a encontrarei em toda parte como ela é no

9. Percebe-se aqui que a paisagem montanhosa de Vallais tem também um poder moral na medida em que é capaz de modificar os pensamentos e tornar “as paixões mais moderadas”.

fundo do meu coração.” (ROUSSEAU 9, p. 486). De volta à Meillerie após dez anos, Saint-Preux experimenta “o quanto a presença dos objetos pode reanimar poderosamente os sentimentos violentos que foram agitados ao lado deles.” (*ibidem*, p. 519). Daí os receios da sra. de Wolmar ao notar igualmente que “mesmo após a cura, todos os objetos da natureza nos fazem ainda lembrar o que se sentiu outrora ao vê-los” (*ibidem*, p. 667). Daí também toda a importância do bosque na pedagogia do sr. de Wolmar¹⁰. Porém, nada evidencia melhor esse caráter afetivo da natureza do que a própria maneira como ela é exposta. “Assim Rousseau descreve como poeta. Numa forma oratória emprestada da tradição, ele introduz uma realidade sentimental nova. Ele anima as coisas sobre as quais projeta seu eu. Tudo vive: ‘Florestas de negros abetos, à direita, nos davam *tristemente* sua sombra’. O advérbio reúne o espetáculo e o espectador num sentimento que pertence a ambos. Assim se misturam o objetivo e o subjetivo. Assim se exprime a unidade profunda e misteriosa do indivíduo do qual o poeta traduz as vibrações. Aí está a grande novidade; num século de análise em que o ser humano corre o risco de se reduzir a uma poeira de sensações, Rousseau encontra a vida.” (LECERCLE 3, p. 221). Parece irrecusável o caráter “romântico” ou “pré-romântico” dessa abordagem poética, mas ela também põe em relevo algo indissociável desse caráter, a saber, a forma oratória da descrição de Rousseau¹¹. Acrescentaríamos somente que o “orador” aqui se exprime por cartas e, por conseguinte, é sob uma forma epistolar que a descrição se realiza. Quem descreve a natureza não é um narrador neutro e desinteressado mas uma alma sensível que escreve cartas em meio

10. Como se sabe, o sr. de Wolmar é um importante agente na “cura” de Julie e de Saint-Preux ou, em outras palavras, na conversão da paixão sensual que unia ambos os amantes para algo como uma amizade coletiva selada pelo amor virtuoso. Ao forçar o abraço entre eles naquele mesmo bosque que havia abrigado, anos antes, o primeiro beijo, Wolmar pretende conjurar o perigo dos “objetos” ao revelar justamente esse poder que eles têm de reavivar sentimentos *passados*. A estratégia será a de mostrar que a paixão é uma doença do passado, uma enfermidade da memória: “Não é por Julie de Wolmar que ele está apaixonado, é por Julie d’Etange (...) Ele a ama no tempo passado. Retirai-lhe a memória, não terá mais amor.” (ROUSSEAU 9, p. 509).

11. “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 para esse efeito uma língua oratória que não foi criada para isso. É como orador que ele compõe seu quadro.” (LECERCLE 3, p. 219).

às turbulências de sua paixão. Não surpreende, portanto, que as sensações ou impressões predominem; que as tonalidades das paisagens variem segundo as oscilações dos corações; que se encontre antes um “sentimento da natureza” do que descrições objetivas ou digressões filosóficas sobre o tema¹². Portanto, se Rousseau, ao tratar da natureza, introduz uma nova “realidade sentimental”, tornando-se uma espécie de precursor do romantismo, isto se deve em grande parte à forma epistolar que adota para escrever seu romance.

“Vil juguete do ar e das estações, o sol ou a névoa, o ar coberto ou sereno regularão seu destino e ele estará contente ou triste ao sabor dos ventos.” (ROUSSEAU 9, p. 89). Tal imagem, de inspiração espinosana, ilustra bem a cruel condição de uma alma sensível ou de um coração apaixonado. Os “afetos”, oscilando entre a tristeza e a alegria segundo a contingência dos encontros, desenham a variação contínua que constitui a duração, a alternância da vida interior. Ora, na medida em que institui a narração “em primeira pessoa e no presente”, é a forma epistolar o meio mais adequado para traçar a curva dessas variações; é ela que permite “à vida de se experimentar e de se exprimir em suas flutuações, segundo as oscilações ou os desenvolvimentos dos sentimentos” (ROUSSET 12, p. 680). A célebre carta que narra o passeio no lago — a última da quarta parte do romance — é, a esse respeito, exemplar. De início, à tranquilidade de uma pesca “esportiva” vem se juntar, sem ruptura de tom, o divertimento agradável de se admirar a paisagem da região do Vaud; subitamente, um vento forte, a princípio refrescante, dá corpo a uma violenta tempestade contra a qual lutam os tripulantes até aportarem a salvo em terra firme. Tal variação da natureza vem prefigurar aquela que se desenhara no coração de Saint-Preux: o que esperava ser a princípio o prazer de visitar novamente, junto com sua amada, um lugar tão cheio de recordações, dá lugar pouco a pouco

12. Do mesmo modo, em virtude de seu caráter epistolar, o problema religioso será colocado enquanto exposição dos “sentimentos religiosos” e não como um tratado dogmático ou doutrinário sobre a religião. (MAUZI 5, p. 160).

à torrente de violentas emoções; “acessos de exaltação e raiva” se transformam em desespero, culminando no projeto funesto de um duplo suicídio. No entanto, passado um instante, um sentimento de enternecimento acaba por superar tais agitações restabelecendo-se, enfim, uma relativa tranquilidade. (ROUSSEAU 9, p. 514-522). Mas, não é somente a carta, considerada isoladamente, que exprime o fluxo dessas alternâncias. “As diversas cartas de um mesmo personagem representarão a curva de sua vida interior, à maneira de uma seqüência de instantâneos. A curva será mais ou menos animada segundo o caráter e o momento, calmo ou inquieto, de um destino. A curva de um Saint-Preux, por exemplo, é das mais acidentadas, como dentes de serra; ela compõe um retrato em movimento, registrando as desigualdades, as inversões de humor. Trata-se principalmente das cartas da primeira e da segunda parte do romance, a cada vez exaltadas ou deprimidas, ansiosas ou satisfeitas. Sua sucessão basta para pintar esse delírio que é a paixão, feita de transportes e desesperos” (ROUSSET 12, p. 69)¹³.

Visto dessa perspectiva, o Eliseu ocupa um lugar peculiar nesse movimento de troca epistolar. Localizado entre duas situações dramáticas (o retorno de Saint-Preux e a profanação do bosque) ele constitui um momento de repouso em que reinam a paz, o êxtase e a contemplação, fazendo jus a seu próprio nome. Apesar da multiplicidade das espécies cultivadas no jardim tão minuciosamente discriminadas por Rousseau, lá não se encontram plantas raras e exóticas provenientes dos mais diversos lugares e reunidas num só terreno como nos jardins chineses; ao contrário, apenas “ervas comuns, arbustos comuns, alguns filetes de água corrente, sem arranjos, sem violência (...)” (ROUSSEAU 9, p. 484). Ora, essa simplicidade ou uniformidade na diversidade como ideal estético em se tratando de jardins, será aquela mesma que Rousseau adotará para o seu romance e mesmo para sua pequena produção musical¹⁴.

13. É noutro registro, dessa vez mais musical que visual, que Guyon ilustra essas alternâncias da vida interior; assim, as cartas seriam verdadeiras *árias* ou *cantos* a compor o quadro dramático: *adagio* de Julie, *allegro vivace* de Saint-Preux, *allegretto* de Claire... (GUYON 2, p. 1571).

Com efeito, se a forma epistolar *polifônica*, na medida em que apresenta cartas de vários personagens, possibilita ao autor a variação de estilos segundo as características de cada um deles — como o fazem, por exemplo, Richardson e Laclos —, o relativo desprezo de Rousseau por essa rica virtualidade trazida pelo gênero indica não uma incapacidade ou uma ignorância, mas uma verdadeira tomada de posição. Acrescentando-se à essa monotonia estilística a quase completa ausência de acontecimentos ao longo de tantas páginas e desse modo alcançamos um dos pontos principais da concepção rousseuniana do romance. Ao analisar o cotejo realizado por Rousseau entre sua obra e aquela de Richardson nas *Confissões*, Bento Prado mostra que a simplicidade, mais que um critério puramente formal, constitui um procedimento que vem aprofundar a noção de *interesse* (PRADO JR. 8, p. 66). Em primeiro lugar, desvinculando-a de qualquer tipo de curiosidade: o romance, assim como vimos a respeito do Eliseu, não é o lugar do raro e do exótico servindo como distração e refúgio da banalidade cotidiana¹⁵. Mas, mais profundamente, o fato de Rousseau apresentar “personagens cuja exemplaridade não advém nem de uma *démésure* qualquer, nem da excepcionalidade da circunstância” o faz deslocar “a difícil articulação entre a intenção realista e a intenção edificante” (PRADO JR. 8, p. 67). Para Rousseau, o excesso de idealismo de Richardson torna-se uma barreira à eficácia moral de seu romance na mesma medida em que abre um fosso entre o modelo que propõe e o mundo real do leitor. O cidadão-romancista rousseuniano “não se limita a dizer beatamente”, como o pregador, “sejam bons e sábios”; sua estratégia será a de se empenhar em fazer com que se ame “o estado que conduz à virtude” e, para tanto, deverá investir a imaginação e o desejo de seus leitores não num alhures mundano mas sim naquilo que lhes é mais familiar e que deveria também

14. Segundo Osmont, há que se descartar a idéia de que a simplicidade da música de Rousseau no *Devin du Village* se deva a uma falta de capacidade por parte do autor de *Julie*. Ao contrário, ela é fruto de uma concepção que privilegia a melodia — aquela que melhor exprime a duração interior — em detrimento da sobreposição de diversas vozes que constitui a harmonia. (OSMONT 7, p. 329-348).

15. Poder-se-ia acrescentar aqui também a crítica bem humorada que tece Rousseau àqueles “pequenos curiosos” ou “pequenos floristas que desfalecem diante de um ranúnculo e se prosternam diante das tulipas”. (ROUSSEAU 9, p. 481).

lhes ser o mais caro, seu próprio mundo. (*ibidem*, p. 68). Bem ao lado do Eliseu há um jato d'água, vistoso e ruidoso certamente, mas que ninguém dá a mínima importância: "O jato d'água funciona para os estranhos, o riacho corre aqui para nós." (ROUSSEAU 9, p. 474).

Mas, o leitor a quem se dirige o romance de Rousseau não é um leitor universal qualquer; há apenas quatro chaves do portão do Eliseu e Saint-Preux é o primeiro hóspede a ter acesso a ele. Em seu retorno ao jardim na manhã seguinte, dessa vez, *sozinho*, o eterno amante de Julie, secundado pela lembrança das palavras do sr. de Wolmar, percebe pela primeira vez uma singular transformação do estado de sua alma: "Julguei ver a imagem da virtude onde procurava a do prazer. Essa imagem confundiu-se em meu espírito com os traços da sra. de Wolmar e, pela primeira vez desde minha volta, vi Julie em sua ausência, não tal como foi para mim e como gosto de imaginá-la, mas tal como se mostra aos meus olhos todos os dias. (...) Até mesmo o nome Eliseu corrigia em mim os desvios da imaginação e trazia à minha alma uma calma preferível à perturbação das paixões mais sedutoras." (*ibidem*, p. 487). O efeito moral desse deserto artificial não se produz em quem quer que seja; como deixa claro o *prefácio dialogado*, a *Nouvelle Héloïse*, assim como o Eliseu, só se abre a um tipo singular de leitor até então marginalizado pela literatura romanesca: o solitário do campo, o fidalgo camponês isolado da corte (*ibidem*, p. 19)¹⁶.

Se é certo que coube aos prodígios da natureza a criação do Eliseu, não é menos verdade que a mão de Julie dirigiu e organizou tudo, embora lá não se encontrasse nenhum traço de trabalho humano (ROUSSEAU 9, p. 472 e p. 478-479). Essa idéia clássica de um autor imperceptível escondendo-se atrás de sua obra põe em relevo uma das exigências de base do século das luzes: a obrigação anti-romanesca do romance que constitui, segundo a expressão de Georges May, o dilema do romance no século XVIII (MAY 6). Segundo esse autor, se, de um lado, as condições sociais e ideológicas foram favoráveis à eclosão do romance e explicam sua formidável profusão a partir de 1715 com *Gil*

Blas de Lesage, por outro lado, são as condições literárias francamente hostis "as únicas que podem explicar os aspectos particulares que tomaram os romances da época" (*ibidem*, p. 6-7). Com efeito, há quase uma unanimidade quanto à sua perniciosidade, tanto na esfera estética quanto moral: "a leitura de romances corrompe o gosto e os costumes" (*ibidem*, p. 8). É o peso dessa condenação sumária que obriga os romancistas a apresentarem suas ficções como não-ficções, ou seja, como documentos verídicos que se prestam, além de retratar a realidade, à edificação moral de quem os lê. É assim que se pode compreender o caráter doutrinário dos prefácios e mesmo, em grande medida, a eleição por parte dos romancistas da forma epistolar. Rousseau não foge a essa regra e nós o vemos se apresentar como o Editor das cartas dos dois amantes e desenvolver em seu prefácio aquele que será talvez o mais importante texto teórico sobre o romance do século XVIII. Texto tanto mais relevante se levarmos em conta que tenha saído da pena de um adversário declarado da literatura, o que coloca de imediato o problema da concepção da *Nouvelle Héloïse* em sua aparente contradição. Se é mesmo possível que o grande romance de Rousseau seja a construção de um mundo de sonho que vem a compensar as frustrações de seu mundo real, o Eliseu se ergue, com suas sendas tortuosas e irregulares, "como uma imagem tanto de seu mundo ideal quanto da composição de seu livro" (ROUSSET 12, p. 88). Como bem nota Mauzi, "um jardim é esse lugar privilegiado onde o sonho se realiza" (MAUZI 4, p. 370).

Abstract: This article intends to show some similar aspects between Rousseau's aesthetics of the garden, as introduced in letter XI of the fourth part of the *Nouvelle Héloïse*, and the aesthetics of the novel (*romance*), as elaborated in the *dialogued preface* and put in practice in his work. This way, the author tries to bring to light the profound unity and coherence of Rousseau's thought.

Key-words: Rousseau — Nouvelle Héloïse — french novel in Eighteenth-Century — epistolary novel — letters — *Eliseu* — aesthetic — garden — landscape — nature

16. É a crítica à idéia de universalidade e a de interesse presente no prefácio dialogado que autoriza Bento Prado a se contrapor à exegese de Guyon que vê na estética de Rousseau "uma fidelidade estrita aos preceitos da estética clássica". (PRADO JR. 8, p. 59).

Bibliografia

1. GUYON, B. Introductions: La Nouvelle Héloïse. In: ROUSSEAU, J.-J. *œuvres complètes*. t. II. Paris: Gallimard, 1964. p. XVIII—LXX. (Bibliothèque de la Pléiade).
2. _____. Notes et variantes. In: ROUSSEAU, J.-J. *œuvres complètes*. t. II. Paris: Gallimard, 1964. p. 1335-1829. (Bibliothèque de la Pléiade).
3. LECERCLE, J.-L. *Rousseau et l'art du roman*. Paris: Armand Colin, 1969.
4. MAUZI, R. *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*. Paris: Armand Colin, 1969.
5. _____. Le problème religieux dans la *Nouvelle Héloïse*. In: *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre*. Paris: Klincksieck, 1964. p. 159-170.
6. MAY, G. *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris: PUF, 1963.
7. OSMONT, R. Les théories de Rousseau sur l'harmonie musical et leurs relations avec son art d'écrivain. In: *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre*. Paris: Klincksieck, 1964. p. 329-348.
8. PRADO JR., B. Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau. *Discurso*, São Paulo, nº 17, p. 57-74, 1988.
9. ROUSSEAU, J.-J. La Nouvelle Héloïse. In: *œuvres complètes*. t. II. Paris: Gallimard, 1964. (Bibliothèque de la Pléiade).
10. _____. Les Confessions. In: *œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959. (Bibliothèque de la Pléiade).
11. _____. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.
12. ROUSSET, J. *Forme et signification*, Paris: José Corti, 1992.
13. STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.