

**FILOSOFIA E LITERATURA: DA RECUSA AO CONSENTIMENTO  
DO ROMANCE PELOS FILÓSOFOS DA ILUSTRAÇÃO  
MONTESQUIEU, VOLTAIRE, DIDEROT E O CASO ROUSSEAU.  
ARTICULAÇÃO ENTRE ARTE E VERDADE POR MEIO DO  
ROMANCE FILOSÓFICO**

Luciano da Silva Façanha<sup>1</sup>

Cacilda Bonfim e Silva<sup>2</sup>

Flávio Luiz de Castro Freitas<sup>3</sup>

**Resumo:** Na contemporaneidade, debater sobre a relação entre Filosofia e Literatura, se torna cada vez mais necessário, principalmente no que se refere a interdisciplinaridade, que parece ser o imperativo de nossa época, mas também, porque tratar dessa relação, significa ou se vincula na relação que há entre Pensamento e Linguagem. Para os homens do período da ilustração, não havia uma relação conflituosa entre a literatura e a filosofia, pois, há uma apropriação recíproca de gêneros distintos. Entretanto, a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras. Assim, na “astúcia do ofício”, o romancista-filósofo acabava por se utilizar de uma narrativa de intenção verista, na articulação e proclamação de que *all is true* sob a justificativa de uma exigência estética, implicando dessa forma numa profunda sinalização por uma busca da verossimilhança na narrativa do romance filosófico. Dessa forma, mesmo o século XVIII marcando uma progressiva habilitação do romance, de forma pública, pelos filósofos da Ilustração, contudo, esse consentimento não ocorreu de uma forma tão rápida e simples como poderia parecer, diante da vasta publicação de romances e contos; antes, há um recusa da narrativa romanesca, acompanhada de grandes conflitos e dolorosa aceitação daqueles que desempenharam publicamente, um importante papel nesse processo, como os filósofos Montesquieu, Voltaire, Diderot e Rousseau, “escrevendo alguns dos melhores contos e romances do tempo.” Assim, a atitude de recusa e consentimento público dos filósofos da Ilustração para com o romance, na modernidade, é muito mais complexa do que parece à primeira vista e merece ser examinada e acompanhada nesse texto.

**Palavras-chave:** Filosofia; Literatura; Romance; Arte; Verdade; Modernidade.

**PHILOSOPHY AND LITERATURE: FROM THE REFUSAL TO  
CONSENT TO THE NOVEL BY THE PHILOSOPHERS OF THE**

---

<sup>1</sup> Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Bacharel em Direito pela Universidade Cidade de São Paulo. Mestre e Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É Pós-Doutor em Filosofia pela PUCSP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1331-5880>. E-mail: [luciano.facanha@ufma.br](mailto:luciano.facanha@ufma.br).

<sup>2</sup> Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Professora de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Líder do GEP-FILOLIT - Grupo de Estudo e Pesquisa em Filosofia e Literatura IFMA/CNPq. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA (PGCULT). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0307-0445>. E-mail: [cacilda.bonfim@ifma.edu.br](mailto:cacilda.bonfim@ifma.edu.br).

<sup>3</sup> Doutor e Pós-Doutorado em Filosofia com área de concentração em Estrutura e Gênese do Conceito de Subjetividade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor do Departamento de Filosofia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação (nível mestrado e doutorado) Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7648-0341>. E-mail: [flavio.luiz@ufma.br](mailto:flavio.luiz@ufma.br).

**ENLIGHTENMENT MONTESQUIEU, VOLTAIRE, DIDEROT AND  
THE ROUSSEAU CASE. ARTICULATION BETWEEN ART AND  
TRUTH THROUGH THE PHILOSOPHICAL NOVEL**

**Abstract:** In contemporary times, debating the relationship between Philosophy and Literature becomes increasingly necessary, especially with regard to interdisciplinarity, which seems to be the imperative of our time, but also, because dealing with this relationship means or is linked in the relationship between Thought and Language. For the men of the Enlightenment period, there was no conflicting relationship between literature and philosophy, as there is a reciprocal appropriation of different genres. However, novelistic fiction had an essentially ambiguous status, not least because it did not even have its place clearly defined in the domain of Belles Lettres. Thus, in the "cunning of the craft", the novelist-philosopher ended up using a narrative of veristic intention, in the articulation and proclamation that all is true under the justification of an aesthetic requirement, thus implying a profound signaling for a search for verisimilitude in the narrative of the philosophical novel. Thus, even though the eighteenth century marked a progressive qualification of the novel, in a public way, by the philosophers of the Enlightenment, however, this consent did not occur in such a quick and simple way as it might seem, in the face of the vast publication of novels and short stories; rather, there is a refusal of the novelistic narrative, accompanied by great conflicts and painful acceptance of those who played an important role in this process publicly, such as the philosophers Montesquieu, Voltaire, Diderot and Rousseau, "writing some of the best short stories and novels of the time." Thus, the attitude of refusal and public consent of the philosophers of the Enlightenment towards the novel, in modernity, is much more complex than it seems at first glance and deserves to be examined and followed in this text.

**Keywords:** Philosophy; Literature; Romance; Art; Truth; Modernity.

*Texto em memória de Franklin de Matos*

**Introdução**

Há uma pluralidade de luzes, a partir da grande produção intelectual no século XVIII, conhecido como o período áureo do Iluminismo, nas mais diversas áreas do conhecimento humano, em que uma plêiade de autores deu suas contribuições à difusão das Luzes. Tzvetan Todorov (2008, p. 16), ressalta que os homens das luzes se consagram, não por recusar religiões, diante do antigo jugo, mas, por conduzir a uma atitude de tolerância e à defesa da liberdade de consciência, e, observa que a primeira autonomia conquistada é a do conhecimento. “Este parte do princípio de que nenhuma autoridade, por mais bem estabelecida e prestigiosa que seja, está livre de crítica” (2008, p. 16), pois, mesmo o conhecimento só tendo duas fontes, a razão e a experiência, destaca Todorov, “ambas são acessíveis a todos”. O diferencial é que “a razão é valorizada como ferramenta de conhecimento, não como motor das condutas humanas; opõe-se à fé, não às paixões. Estas, por sua vez, são emancipadas das imposições externas” (2008, p. 16). E, dessa forma, a liberação do conhecimento abre a possibilidade real para o livre exercício da ciência, da

escrita com o novo pensamento de querer levar as luzes a todos. “O conhecimento é libertador, eis o postulado” (Todorov, 2008, p. 17).

Há uma liberdade de opinião, de expressão, de publicação, e não por acaso, no tempo da Ilustração, com quase nenhuma exceção os filósofos escrevem tratados de filosofia, de política, de religião, de direito, diálogos, escritos científicos, verbetes, dicionários, sátiras, poesias, poemas, peças de teatro, contos, fábulas, obras de história, peças musicais, além dos “novos gêneros que põem o indivíduo no centro de sua atenção: romance de um lado, autobiografia de outro” (Todorov, 2008, p. 18), como é o caso de Rousseau. E, obviamente o conhecimento não pega necessariamente a via da ciência, como observa Todorov, pois, “para penetrar nos arcanos das condutas humanas, a leitura de um grande romance pode se revelar mais esclarecedora do que a de um estudo sociológico. Alguns pensadores das Luzes o tinham já compreendido” (2008, p. 91-92).

Contudo, apesar de toda a distinção que há na produção desses autores, é de se supor que haja unidade nessas obras; embora, ao escreverem, esses autores acabavam se tornando dramaturgos, romancistas, contistas etc. Conforme Franklin de Matos (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” (2001, p. 97). Essa variedade de gêneros literários cultivados pela filosofia do Iluminismo, aponta para a valorização da Literatura, do paradigma da arte em geral, pois, foi no século XVIII que a filosofia reconheceu a autonomia em todo o discurso artístico. “A autonomia do indivíduo se perpetua no contexto de sua vida e de suas obras” (Todorov, 2008, p. 18). Ademais, durante esse período, o filósofo não se identificava e nem se espelhava mais “nas figuras do teólogo<sup>4</sup>, do metafísico ou do sábio e já não privilegia o tratado ordenado e rigoroso como meio de expressão filosófica” (2001, p. 97); a exemplo de David Hume, que, ao escrever seu *Tratado da Natureza Humana* (1739-1740), não obtendo êxito suficiente, decide se dedicar aos *ensaios* para representar nos salões aos homens comuns; o filósofo desse tempo, ‘quer agradar e se tornar útil’, pois, sua definição estaria menos na qualidade do espírito e sim, na figura da sociabilidade; “isso quer dizer que a maior de suas preocupações é a sociedade em que vive” (2001, p. 97), essa é “a missão que o guia”,

---

<sup>4</sup> Conforme Tzvetan Todorov, “o espírito das Luzes não se reduz unicamente à exigência de autonomia”, mas também, à finalidade das ações humanas permitidas. “Esta desce à terra: não visa mais a Deus, mas aos homens. Nesse sentido, o pensamento das Luzes é um humanismo ou, se preferirmos, um antropocentrismo. Não é mais necessário, como pediam os teólogos, estar sempre pronto a sacrificar o amor das criaturas ao do Criador; é possível contentar-se com amar outros seres humanos. Seja o que for a vida no além, o homem deve dar um sentido à sua existência terrena” (2008, p. 20).

por isso deseja incitar os demais a praticá-la. “A exemplo de Sócrates que frequentava a praça pública” (2001, p. 97), daí a necessidade desse filósofo ir até os demais homens, dialogar para melhor convencê-los, por isso, a frequência dos salões, dos cafés (que é um novo espaço que surge), das salas de espetáculos, dos círculos e das academias que são as diversificações e multiplicações dos lugares das quais se utiliza o filósofo, enquanto meios de atuação. Como bem observa Benedito Nunes:

Fosse o tratado de Montesquieu, *L'esprit des lois* (1748), fosse o *Émile*, romance pedagógico de Rousseau, ou um escrito essencialmente político do mesmo pensador, como o *Contrato social* (1762), fossem os contos e os textos ensaísticos e epistolográficos de Voltaire – o *Cândido* (1759), o *Ensaio sobre os costumes* (1756) (*Essais sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations*), *O ingênuo* e as *Lettres philosophiques* (1731) – ou mesmo um relato de viagem a uma das ilhas dos Mares do Sul, ainda que fictício, a exemplo do *Suplément au Voyage de Bougainville*, de Diderot – a coisa impressa no século XVIII, desde que instrutiva, crítica, elucidadora, desde que se reputasse exercer uma ação pedagógica em proveito do indivíduo, poderia, principalmente na França, onde *gens de lettres* e filósofos se confundiam dentro da impetuosa camada recém-nata dos intelectuais, ingressar no território amplificado da filosofia. (...) O viajante escritor, o memorialista, o epistológrafo, o poeta, o romancista, e tanto quanto o mais novo homem de ciência, matemática ou naturalista, o filósofo estaria obrigado para com o gênero humano, instado a trabalhar pela causa de seu aperfeiçoamento intelectual e de sua felicidade, e a pôr-se, para cumprir esse desiderato, a serviço do pensamento esclarecido – do conhecimento lúcido, da luminosa verdade que a razão, ela própria uma luz como discernimento das coisas, capacitaria o homem a conquistar (1993, p. 147).

Mas, segundo Bento Prado Jr., “é claro que **filosofia** e aquilo que hoje chamamos de **literatura** se cruzam no século XVIII de modo muito diferente do atual” (Prado Jr., 2001, p. 9) [grifos nossos]. O teórico é categórico quanto ao sentido que se dá hoje ao entrecruzamento entre filosofia e literatura:

E não me venham dizer que as obras de Sartre (que, ao lado de seu grande ‘Tratado’ sobre o Ser e o Nada, escreveu romances e peças de teatro) obedecem ao mesmo código que as de Diderot, que também tem obra filosófica romanesca e dramaturgica. Ao menor descuido e abrem-se as portas para o anacronismo – risco de que não escapam os espíritos melhor instrumentados (como é o caso de Althusser, que projetava na obra de Rousseau uma oposição pós-mallarmaica entre Teoria e Literatura, ou a ideia do Absoluto Literário gerada pelo romantismo alemão) (Prado Jr., 2001, p. 9-10).

Daí a sugestão de Bento Prado, da necessidade “de consciência da historicidade da filosofia, da literatura e, digamos francamente e sem pudor, do ser humano ou, se preferirem, das formas de vida e dos jogos de linguagem” (2001, p. 11).

A convergência que havia entre o discurso literário e o conteúdo filosófico, “**o diálogo possível**”, em palavras do autor, “**sua excelência**”, dependia de um certo grau que garantisse que nenhuma das instâncias fosse sacrificada em função da outra, ou seja, que fosse

respeitada a autonomia dos discursos, respeitando suas fronteiras. Franklin de Matos acrescenta, “há uma convergência da literatura e da filosofia, em que a forma literária e o conteúdo filosófico se reúnem”<sup>5</sup>; e continua, “‘*Filosofia e Belas-Letras*’ ou ‘*Filosofia e Literatura*’, o que aproxima é a eficácia moral, agregada astuciosamente à literatura” (Matos, 2009). Dessa forma, tudo parece indicar que essas fronteiras, entre Filosofia e Literatura, não ocasionavam problemas para esses homens, como os vivenciados na atualidade, pois, havia um **diálogo possível** do pensamento com a poesia, ou seja, da filosofia com a literatura, claro, sem desmerecimento de uma em favorecimento da outra. E isso “não se trata de *‘literatice’*” (Prado Jr., 2001, p. 15), pois, tudo nos leva a crer, que o diálogo se tornou possível, exatamente, pelo respeito “importante à fronteira que separa e une filosofia e poesia” (2001, p. 15).

Mesmo porque se concorda com o Benedito Nunes (1999, p. 13-22) sobre a inexistência de uma confrontação de *hibridismos de gêneros*<sup>6</sup> entre ‘filosofia e literatura’ ou ‘filosofia e arte’ para os homens da República das letras, pois, o interesse da filosofia pelas artes, pela literatura, enquanto meios de conhecimento, somente prosperou após Kant, principalmente, com os chamados neokantianos, momento esse denominado de Romantismo, em que já se concebia uma ligação entre o poético e o filosófico. Ademais, a Estética somente tendo se configurado integralmente na primeira parte da *Crítica do Juízo* (1790).

514

### **1. Da recusa a conversão do Filósofo-Romancista**

Todavia, adverte-se que mesmo não havendo uma relação conflituosa entre a literatura (poesia) e a filosofia (pensamento) em poder ou não dizer, ou em explicar as mesmas coisas, para os homens do período da ilustração, pois, há uma apropriação recíproca de gêneros distintos. No entanto, conforme enfatiza Bento Prado, “a ficção romanesca tinha um estatuto essencialmente ambíguo, mesmo porque não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras, ainda delimitado *grosso modo* segundo o cânone aristotélico” (Prado Jr., 2009, p. 10). E, mesmo o século XVIII marcando uma progressiva **habilitação do romance** pelos filósofos iluministas, isto não ocorreu de uma forma tão rápida e simples como poderia parecer, diante da vasta publicação de romances e contos; pois, há uma prática

<sup>5</sup> (Curso: Estética: seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII, ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP). Disciplina ministrada no segundo semestre de 2009, pelo Professor Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da USP, que objetivava apresentar alguns grandes recortes operados pelo pensamento estético do século XVIII.

<sup>6</sup> Expressão utilizada pelo Professor Benedito Nunes ao se referir a oscilação que há entre filosofia e literatura em algumas obras que são consideradas de filosofia e outras, de literatura, após Kant.

dessa escrita acompanhada de grandes conflitos e dolorosa aceitação daqueles que desempenharam um importante papel nesse processo, como Montesquieu, Voltaire, Diderot e Rousseau, “escrevendo alguns dos melhores contos e romances do tempo” (Matos, 2004, p. 22).

Levando em consideração o tempo cronológico dos “romancistas filósofos” ou “filósofos romancistas”, **Montesquieu** “pode ser considerado uma espécie de contrapartida” (Matos, 2004, p. 35) desses escritores, enfatiza Franklin de Matos; pois, publicara anos antes *Do espírito das leis* (1748), um romance epistolar, *Cartas persas* (1721), escrito decisivo para os seguidores do gênero; tendo exercido grande influência nas origens do *romance filosófico*, mesmo sem ter sido o inventor do romance e de sua característica epistolar. Jean Starobinski ressalta em sua esclarecedora introdução e notas, que acompanham a edição das *Cartas Persas*, o seguinte:

Na época em que as *Cartas Persas* são publicadas, a maioria dos romancistas faz-se passar por simples editores: tinham em mãos Memórias secretas, papéis interessantes, que entregam ao público para sua informação. Como entraram de posse desses papéis? Um pretexto é rapidamente inventado... Montesquieu não é exceção. Seu *prefácio*, ou antes, seu *antiprefácio*, dá o tom. Ele até mesmo redobra a precaução: não apenas é simplesmente o adaptador das cartas que caíram em suas mãos como, desafiando a curiosidade do leitor, declara-se decidido a não revelar seu nome (Starobinski, 2009, p. xv).

515

Segundo o crítico literário, “Montesquieu – autor” desaparece da cena, ou, pelo menos finge desaparecer. Pressentimento do que a crítica dirá a respeito dessas cartas alegres? Talvez! Mas, Starobinski enfatiza que há uma enorme preocupação dos filósofos em não serem levados a sério, por esses escritos. A obra pareceria em desacordo com a ‘posição’ ocupada do magistrado (Starobinski, 2009, p. xv). Por isso, Montesquieu estabelece:

Mas isso com a condição de que não serei identificado; pois, se virem a saber meu nome, calo-me no mesmo instante. (...) Já bastam os defeitos da obra, sem que eu exponha à crítica também os de minha pessoa. Se soubessem quem sou, diriam: ‘Seu livro não, condiz com sua posição; ele deveria empregar o tempo em alguma coisa melhor; isso aí não é digno de um homem sério’. Os críticos nunca deixam de fazer reflexões desse tipo, porque podem ser feitas sem esforçar muito a mente (Montesquieu 2009, p. 7).

Contudo, Starobinski esclarece que o *incógnito* nesse caso, não tinha a pretensão apenas de proteger o autor, pois logo foi descoberto que o “muito modesto ou muito prudente” escritor desse livro com tanto êxito, era o magistrado Charles-Louis de Secondat, barão de La Brède e de Montesquieu, *president à mortier* no Parlamento de Bordéus. Assim, sua identidade revelada e o mistério desvendado, “o efeito desejado diz respeito menos ao

autor do que à própria constituição da obra” (Starobinski, 2009, p. xv); que é consagrada nas cartas.

Ao tomar a atitude quanto a não revelação da autoria das cartas, Montesquieu finge que a publicação literária faz parte da transmissão de documentos dos viajantes persas (cujo olhar está isento de preconceitos), exaltando assim, a forma epistolar (polifônica), e repassa aos leitores de que está revelando alguns segredos íntimos, sem que os autores das cartas saibam; conforme Starobinski, esse ato

é antes de mais nada invocar a autoridade da vida real, é dar à obra que será a novidade do dia o prestígio de uma origem alheia a toda e qualquer tradição literária: é negar (ainda que a negação seja mera formalidade) qualquer proveniência imaginária. É preciso credenciar o mais vigorosamente possível a existência efetiva dos personagens e de suas aventuras (Starobinski, 2009, p. xvi).

Essa manutenção do anonimato, divertindo-se em observar o que achavam, talvez fizesse parte de uma **pintura** irônica da sociedade francesa, pois tudo que vinha do oriente era bem-vindo, e, por meio de um romance que pudesse mostrar a história vislumbrada dos prazeres sem freio e das paixões desencadeadas que o ambiente quente do harém favorecia, despertaria, quem sabe, alguma fantasia no público francês. Nesse sentido, *As Cartas persas* já levantavam a questão insidiosa de uma tradição literária, que Rousseau irá dar perfeita continuidade, do “como se pode ser francês?”

Starobinski ainda destaca que Montesquieu levava as coisas ao extremo, e “se esforça para apagar o rastro de sua atividade inventiva”, dessa forma, o autor acaba por apagar a si mesmo e segue a linha da **verossimilhança**, pois “o sistema clássico da verossimilhança favorece a anulação do romancista em benefício dos textos ‘históricos’ dos quais ele se faz passar por depositário indiscreto” (Starobinski, 2009, p. xv).

**Voltaire** também, inicialmente, agia com desconfiança e desprezo a esse gênero, talvez por sua “rígida mentalidade clássica, para quem contavam apenas os gêneros nobres (a tragédia, a epopéia, a história)”. Franklin de Matos ressalta a interessante observação de Jacques Van Den Heuvel (1976, p. 7) ao perceber que Voltaire utilizava como sinônimo do que considerava absurdo numa mitologia, alguns termos, de uma forma bastante pejorativa, como: ‘*fábula*’, ‘*contos de velhas*’, ‘*romances das Mil e uma noites*’, ‘*devaneios*’, ‘*extravagâncias*’. Ora, o ponto de vista do filósofo em relação à *fábula* “quer seja aquilo que entendemos como *conto*, *romance* ou *novela*” pode até ter variado, “mas, o conteúdo de sua crítica sempre consistiu numa reiterada acusação de **inverossimilhança**” (Matos, 2004, p. 20). Tempos mais tarde, “mesmo depois de ter realizado, por meio de seus contos filosóficos, a genial síntese que hoje se admira entre fábula e a razão, a ficção e a filosofia” (Matos, 2004),

Voltaire, imbuído de seu espírito filosófico, encontra outra forma de se prevenir, acaba demonstrando uma verdadeira atitude de desprezo e desconfiança diante dos romances, não só teoricamente, enquanto gênero romanesco, mas, por considerar “obras menores e frívolas”, como descreve nas *Cartas Filosóficas* ou *Cartas inglesas*, ao falar da importância de John Locke:

Dividi o gênero humano em vinte partes: dezenove trabalham manualmente e nem sabem que Locke existe. Na vigésima, quão poucos os que lêem! E entre estes, vinte **lêem romances**, enquanto apenas um estuda filosofia. O número dos que pensam é excessivamente pequeno e não têm a lembrança de perturbar o mundo (Voltaire, 1973, p. 29, grifo nosso).

Aliás, no caso de Voltaire, os comentadores insistem que não se deve deixar iludir, pelo fato do filósofo ter praticado o *conto* de forma “intermitente”, ou mesmo por seus *versos*, e por ter sido celebrado como *poeta trágico*, logo em seguida *poeta épico*; pois, como destaca Franklin de Matos, no começo, o senhor de Ferney “encarava os contos como uma espécie de *jeu de société* (2004, p. 23), escrevendo por pura diversão; ainda observa que, somente com o sucesso do *Cândido* (1759), em que aparece mais fortemente ‘seus acentos mais pessoais’, Voltaire parece perceber o “alcance do gênero que subestimara”, dessa forma, se entregando ao gênero, porém, “com uma aplicação que é quase um consentimento” (Matos, 2004, p. 24).

Da mesma forma **Diderot**, “romancista envergonhado” em *Jacques, o fatalista*, ao fazer conhecer sua excessiva parcela de arbitrariedade e convenção, ao demonstrar os procedimentos habituais da narração romanesca, em sua insistente crítica ao gênero; que mesmo tendo escrito o *Elogio de Richardson* no *Journal étranger* após a morte do escritor, não deixa de considerar o romance como um “passatempo ilícito”, pois “perigoso para os costumes”, além de tratá-lo “satiricamente”, conforme observa Franklin de Matos, “como uma espécie de remédio de efeitos paradoxais” nas *Jóias indiscretas* e associá-lo à condenação definitiva de que “o romance é romanesco”, associando a condenação fatal de que o romance é inverossímil; por mais que demonstre um certo interesse pelas formas narrativas, a crítica adverte, o filósofo não abandonará, de forma completa, “sua irreverência para com os romances”. Destarte, não é vão repetir a lembrança que Franklin de Matos alude, a respeito do “verniz romanesco” que Diderot descreve como sendo “censurado em algumas peças”, ao tratar *Do plano da tragédia e do plano da comédia* no *Discurso sobre a poesia dramática*, para que a obra se torne mais verdadeira:

Uma obra será romanesca, se o maravilhoso nascer da simultaneidade dos acontecimentos; se nela os deuses e os homens forem bons ou maus em demasia; se as coisas e os caracteres diferirem demais do que nos é mostrado pela experiência e

pela história; e principalmente se o encadeamento dos acontecimentos for extraordinário e complicado demais (Diderot, 1986, p. 62).

Nessa citação, mesmo Diderot se referindo ao teatro, a definição do “gênero romanesco propriamente dito”, também se aplica ao romance, pois, ainda completará: “donde se pode concluir que o romance que não se prestar a um bom drama nem por isso será ruim; mas que não há bom drama do qual não se possa fazer um excelente romance” (Diderot, 1986, p. 62); evidentemente, que o filósofo aplica “ao romance anterior à forma epistolar e sentimental do século XVIII” (Matos, 1986, p. 62), conforme observa Franklin de Matos, cujo modelo principal, para Diderot é Samuel Richardson. Por isso, ao escrever o *Elogio de Richardson*, Diderot não deixa de reivindicar – como que por prevenção – um outro nome para as obras do romancista inglês, pela real sensação que lhe ocasiona, e pelo que é presumido do termo “romance”, muito rasteiro para o que representa:

Por romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda a parte o amor ao bem, e que se denominam também romances (Diderot, 2000, p. 16).

Assim, Diderot fica dividido entre a “admiração pelo romancista” e o “desdém pelo gênero”, tão bem ilustrado pelo autor inglês. Dessa forma, Diderot parece que ainda tenta buscar refúgio para sua estima da mais nova forma literária, explicando que ‘se a necessidade um dia o obrigasse a vender sua biblioteca, de todos os seus livros, ele só ficaria com as obras de Richardson, ao lado da Bíblia, de Homero, de Eurípedes e de Sófocles’, ou seja, reiterando o respeito pelos modelos antigos e pondo uma origem nobre em pleno acordo “com a poética do gênero romanesco” (Matos, 2004, p. 35). Contudo, de ‘*obras jocosas*’ e insistentes afirmações de que ‘*sempre tratara os romances como produções bastante frívolas*’, após pacientes composições de obras-primas do romance, como *A Religiosa* por exemplo, é que Diderot ultrapassou um pouco “o hábito de considerar o gênero como ‘um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos’, encarando-o a partir de então como uma das mais importantes ocupações do homem de letras” (Matos, 2004, p. 35).

Mas, a teoria é unânime em afirmar que a “**conversão ao romance**” daquele que publica o “marco do romance” responsável por sua habilitação definitiva, **Jean-Jacques Rousseau**, se deu de uma forma “mais delicada e dolorosa” que a de seus contemporâneos, “já que fora precedida de uma enfática desqualificação, igualmente pública” (Matos, 2004, p.

25), como a do *Discurso sobre as ciências e as artes* e a crítica a mimese teatral na *Carta à d'Alembert sobre os espetáculos*.

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, e obviamente nas *respostas dirigidas às objeções* a esse *discurso*, incluindo o *Prefácio de Narciso ou o Amante de si mesmo*, há uma radical condenação de Rousseau “a todos os ramos da cultura”, que, segundo Jean-Louis Lecercle, essa postulação “é pronunciada em primeiro lugar contra os **romances**” (1969, p. 33) [grifo nosso], mesmo não tendo jamais nomeado de forma expressa o gênero do romance nessa obra. Lecercle assevera que se Rousseau fizesse isto,

restringiria o alcance de sua tese ao escolher esse exemplo demasiado fácil, vários autores, e, principalmente, autores religiosos, tanto protestantes como católicos, já tendo condenado a literatura romanesca. O que há de mais inútil, no sentido em que o diz Rousseau, do que um romancista? (Lecercle, 1969, p. 33).

Portanto, isso justifica a generalização que Jean-Jacques realiza, e, no *prefácio de Narciso*, sustenta a tese de que muito longe de contribuir para os costumes, as letras, as ciências e artes estimularam os povos ao gosto pela servidão e o desprezo pela virtude, ratificando sua crítica, ao fazer a seguinte comparação:

Ao mesmo tempo em que a cultura das ciências, de certo modo desafoga o coração do filósofo, sujeita num outro sentido o do **letrado**, e sempre com igual prejuízo para a virtude. (...) Daí nascem, de um lado, os rebuscamentos do gosto e da polidez, a adulação vil e baixa, os cuidados sedutores, insidiosos, pueris, que, com o decorrer do tempo, aviltam a alma e corrompem o coração (Rousseau, 1978, p. 423, grifo nosso).

Mas também é a ocasião perfeita para Rousseau fundamentar de uma vez, e para sempre, que para os povos que já receberam instrução, é necessário conservá-los, “uma vez que um povo corrupto nunca mais volta à virtude” (1978, p. 426), além do que, essas mesmas causas que colaboraram na degeneração, podem servir para prevenir de algo ainda maior e muito pior. E nisso, Jean-Jacques se firmará em praticamente todos os seus pretensos paradoxos e ainda terá a chance de questionar: “Pergunto agora, onde está a contradição em cultivar eu próprio os gostos cujo progresso aprovo” (Rousseau, 1978, p. 423).

Dessa maneira, se já era observado que a própria vocação literária de Jean-Jacques no seu *discurso* inaugural ocasionara um grande impasse na vida do escritor; a partir desse primeiro grande paradoxo, Rousseau certamente se encontrará em muitos outros, como o da aceitação do romance e o seu paradoxo de estreia, em que execra a literatura, e dela mesma, torna-se homem de letras, por sinal, bastante parecido com o de ter um espírito romanesco e declarar o romance como ato de ilegalidade para, em seguida, estar inscrito ‘entre os autores desses livros’. Assim, Jean-Jacques se justifica: “que me exibam homens que sempre agem

consequentemente com suas máximas e eu aceitarei a condição das minhas. Esse, o destino da humanidade – a razão mostra-nos o objetivo e as paixões desviam-nos dele” (Rousseau, 1978, p. 418-419).

Na *Carta a d’Alembert* não é diferente do *Primeiro Discurso*, em que acaba adaptando-o a mesma perspectiva para a sua contestação da “ideia ilustrada de teatro pedagógico”, e mais, para a recusa da instalação do teatro na sua idealizada *República de Genebra*. Rousseau se coloca contra a ideia de um teatro enquanto instrumento de educação moral, porém, o posicionamento do filósofo não está em colocar essa atividade lúdica de ordem moral na categoria de atividade imoral, mas sim na de **atividade artificial**<sup>7</sup>, e, talvez, por esse fator, poderia gerar efeitos imorais, dependendo do que divergisse das circunstâncias naturais de cada lugar.

Contudo, dentro da *Carta a d’Alembert*, que tem como contexto, “a ideia negativa de privatização da cena”, pois, o teatro destina uma excessiva importância à descrição do amor, obviamente, exagerando na representação, naquilo que é romanesco, se traz à tona a crítica de Rousseau ao romance.

Rousseau pontua: “De modo algum aprecio a possibilidade de constantemente ter-se de levar o coração à cena, como se não estive bem dentro de nós” (Rousseau, 1993, p. 40). Ora, isso para o filósofo significa uma individualização da cena, pois,

acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes, para interessarmo-nos por fábulas, para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos. Mas eu deveria saber que essa linguagem não tem mais sentido em nosso século. Esforcemo-nos para usar uma que melhor se compreenda (Rousseau, 1993, p. 40).

Provavelmente, a linguagem do **romance**. Mas antes mesmo dessa sugestão de forma direta, a partir desses princípios, Franklin de Matos ressalta, que o genebrino ataca os romances por tabela (2004, p. 27), pois, é observado que “tudo aquilo que diz sobre o teatro aplica-se integralmente ao romance” (2004, p. 31). Citando Rousseau:

Nessa decadência do teatro, fica-se obrigado a substituir-lhe as verdadeiras belezas eclipsadas, por pequenos divertimentos capazes de impô-lo à multidão. Não mais se sabendo alimentar a força do cômico e dos caracteres, reforçou-se o interesse pelo amor. A mesma coisa se fez na tragédia para suprir as situações oriundas de interesses de Estado, que não mais se conhecem, e de sentimentos naturais e simples que já não comovem ninguém. Os autores emulam-se em favor da utilidade pública,

<sup>7</sup> Essa questão precisa ser analisada de forma pormenorizada, como aparece em outros textos de autoria de Luciano Façanha, pois, é preciso observar os verdadeiros **efeitos** do teatro a partir de alguns argumentos que Rousseau resolve construir e analisá-los, contudo, o objeto aqui é a questão do Romance. Sugerimos o texto de Luciano Façanha, Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau. **Doispontos**, 2019, p. 214-235.

para darem nova energia e novo colorido a essa perigosa paixão e, desde Molière e Corneille, só se vê obterem sucesso no teatro **romances** com o nome de peças dramáticas (Rousseau, 1993, p. 64, grifo nosso).

Ainda na *Carta a d'Alembert*, mesmo que de forma breve, Jean-Jacques, ao comentar sobre os costumes dos ingleses, não deixa de perceber no **romance**, uma **instrução** bem melhor que o teatro, pois, “os romances ingleses são, como os homens, sublimes ou detestáveis” (Rousseau, 1993, p. 141)<sup>8</sup>; mas, para aqueles de um gosto bem específico, nesse caso, não só os homens, como também as mulheres:

desse gosto comum pela solidão nasce também o das leituras contemplativas e dos romances, de que a Inglaterra está inundada”, [pois, povos] “mais recolhidos em si mesmos se entregam menos a imitações frívolas [ao teatro], adquirem mais gosto pelos verdadeiros prazeres da vida e se preocupam menos em parecerem felizes do que em sê-lo (Rousseau, 1993, p. 94, grifos nossos).

Esses são os mais recentes princípios que o genebrino atacara no *Primeiro Discurso* e na *Carta sobre os espetáculos*, desqualificando o romance, porém, de forma pública, se converte ao gênero.

Ora, Rousseau, quase sempre desencaminhado pelo canto das paixões, não conseguiu controlar seu ímpeto, e se inscreve numa lista daqueles que censurava impiedosamente, a lista dos romancistas (e que romancista!), pois, é exatamente com *Júlia ou A Nova Heloísa* que começa a série de suas grandes obras, e a repercussão dos temas sentimentais em vários romancistas<sup>9</sup>, tornando-se uma presença de destaque, numa literatura marcada pela criatividade romântica.

Diante dessas pontuações, poderia parecer estranho o aparecimento de um romance entre os escritos do genebrino, principalmente, porque até aquele momento era conhecido como alguém que tinha ojeriza aos romances, causando, portanto, um grande embaraço para Jean-Jacques a produção de um romance entre suas obras, pelos princípios que atacava, pelo tom romanesco que considerava esses “livros afeminados”, sendo o principal vício da literatura, pois, os autores tinham por objetivo agradar apenas as mulheres. Logo, seria o

<sup>8</sup> Rousseau está se referindo, especificamente ao romance *Clarisse Harlowe*, de Richardson.

<sup>9</sup> Além da influência no *Werther* de Goethe, o romance de Rousseau também influenciou uma obra-prima de psicologia realista, como *As Relações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos. Grande Leitor de Rousseau, Laclos defendia a Razão, mas também, de forma aliada ao Sentimento; enaltecendo a vida simples e virtuosa, em contato com a natureza, como pregava Rousseau. Tinha na *Nova Heloísa*, sua bíblia de sensibilidade. Tanto que ao mostrar a decadência moral da sociedade aristocrática do século XVIII, estampa de forma clara as intenções de sua obra onde se lê no frontispício do romance: *As Relações Perigosas, ou Cartas Recolhidas de uma Sociedade e Publicadas para a Instrução de Algumas Outras*; seguida de uma epígrafe retirada do primeiro parágrafo da *Nova Heloísa*: ‘*Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas*’ (Laclos, 1971).

romance, o principal gênero impregnado dessa disposição. Mas, o próprio Jean-Jacques assumia o desconcerto e se questionava nas *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, grifos nossos).

Depois de publicado, se observa Rousseau, em tom de troça, dentro do seu próprio romance, dizendo: “cem vezes, ao ler **Romances**, ri das frias queixas dos amantes...” (Rousseau, 1994, p. 76). Além de se perceber, também no romance, Rousseau se desfazendo do romance, no momento em que Saint Preux explica à Júlia, sobre os *livros de literatura* que deixara para sua prima Clara; avisa que só deixou livros fáceis, diferentemente dos livros que deixaria para a própria Júlia: “excetuando Petrarca, Tasso, Metastásio e os mestres do teatro francês, não coloco nem poetas nem livros de amor” (Rousseau, 1994, p. 68). “Rousseau-Saint-Preux” explica que esses livros romanescos, são livros por demais femininos, destarte, questiona: “que poderíamos aprender sobre o amor nesses livros?” (1994, p. 68). Insiste que se pode aprender sobre essas coisas pelo próprio coração, pois este revela mais coisas do que “esses livros” e fundamenta, “a linguagem imitada dos livros é bem fria para quem quer que esteja, ele próprio, apaixonado!” (1994, p. 68). Mas, a “explicação” não fica por aí, o filósofo arremata dizendo o seguinte:

Aliás, esses estudos enfraquecem a alma, lançam-na na indolência e tiram-lhe toda a energia. Pelo contrário, o amor verdadeiro é um fogo devorador que leva seu ardor para os outros sentimentos e anima-os com um novo vigor. É por isso que se disse que o amor faz Heróis (Rousseau, 1994, p. 68).

E, se no *Primeiro Discurso*, no *Prefácio de Narciso* e na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, o filósofo não expressa de forma direta que o que é “generalizado” nessas obras, também equivale ao romance, o que teoriza sobre o “teatro” também se refere ao romance, na *Nova Heloísa*, ou seja, no próprio **romance**, o autor faz essa ratificação, ao importar um longo comentário sobre o teatro que estava na *Carta a d’Alembert*, porém, seguido de acréscimos:

**Digo o mesmo quanto à maioria dos novos escritos; digo o mesmo da própria Cena** que, desde Molière, é bem mais um lugar em que se declamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais se representam Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro, Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco (Rousseau, 1994, p. 227, grifos nossos).

Por isso, Rousseau ratifica na *Nova Heloísa*, que várias dessas peças trágicas<sup>10</sup>, são pouco emocionantes, além dos poucos sentimentos naturais encontrados, e alguma verdadeira ligação com o coração humano, “não oferecem elas nenhuma espécie de **instrução** sobre os costumes particulares do povo que divertem” (Rousseau, 1994, p. 224, grifo nosso).

Até esse momento, o leitor da *Nova Heloísa* tem a sensação de que seu autor, por meio dos personagens, está angariando forças para aquilo que alinhava o romance, sua *coletânea de cartas*. Basta lembrar que Saint-Preux ao fazer suas observações sobre esses povos corrompidos, sobre os espetáculos, que põe em pé de igualdade à escrita romanesca, antes de relatar sobre essas percepções, mergulhado inteiramente na sociedade, para bem observar e entender, adverte o leitor: “tendo acabado minha **coletânea**, comecei a frequentar os espetáculos” (Rousseau, 1994, p. 222, grifo nosso).

Ora, o que é essa *coletânea* de Saint-Preux, senão o seu **romance**? Afinal, a recolha dessa coletânea de cartas organizadas por Saint-Preux nada mais é do que o **Romance Epistolar** de Jean-Jacques Rousseau. Por isso, na carta seguinte, em que Júlia refuta algumas “críticas radicais” de Saint-Preux sobre a degeneração desses povos, teoriza sobre um **livro** que possa gerar a feitura de uma boa ação, pois, são esses livros que são capazes de uma certa **instrução** aos povos, livros que não devem ser fechados. Conforme Júlia: “Quanto a mim, não tenho outra maneira de julgar minhas leituras a não ser sondando as disposições em que deixam minha alma e imagino com dificuldade que espécie de bondade pode ter um livro que não leva seus leitores para o bem” (Rousseau, 1994, p. 236).

Esse livro a que Júlia está solicitando é um **romance**, e, a confirmação e referência vêm por meio do “editor das cartas”, Rousseau, em nota de pé de página, referente ao que

<sup>10</sup> Bento Prado ratifica a preocupação de Jean-Jacques, no que se refere à tragédia clássica francesa, pois, enquanto teatro de classe, “à sua maneira, afrouxa os liames da sociedade, ao contrário do teatro grego, onde a cidade inteira podia reunir-se efetivamente e meditar seu próprio destino exposto sobre a cena. Os limites que o teatro tece em Paris são bem estreitos, mas tiram toda sua coesão da malha mais universal que dissolvem” (Prado Jr., 2008, p. 333-334).

Júlia diz. “se o leitor aprovar esta regra [“de Júlia”] e se dela se servir para julgar esta coletânea, o editor não apelará de sua sentença” (Rousseau, 1994, p. 236).<sup>11</sup>

## **2. Dilemas do romance do Século XVIII: fundamentos do desprestígio do romance pelos filósofos**

Assim, como se pode perceber, há um enorme desprestígio do romance que é iniciado desde o século XVII até o século XVIII. Ao examinar os motivos que levaram a tal descrédito, Georges May observou que o que mantinha os escritores em guarda quanto ao gênero eram fundamentos baseados “na ordem estética e moral” (1963, p. 8), pois, “a leitura de romances corrompe o gosto e os costumes” (May, 1963, p. 8).

Na esfera **moral**, a característica romanesca do romance, tão evitada pelos grandes escritores era um dos motivos principais, pois o chamado “romanesco” levaria ao imoralismo. Suspeitavam que o romance se constituía “uma ameaça para os costumes”. Sem contar que o romance poderia funcionar como uma espécie de retrato dessa própria dissolução, ou seja, uma espécie de espelho da sociedade que circundava.

Quanto à restrição **estética**, era acentuado o fato do romance não ter uma origem nobre, diferentemente do teatro, “cujo prestígio datava da antiguidade”, por isso, acabava levantando todas as críticas, sendo acusado, principalmente de “corromper o gosto”. Segundo Franklin de Matos, “em princípio, a acusação se deve ao caráter ‘plebeu’ do gênero, sem precedentes na Antiguidade, pois, nem Aristóteles nem Horácio, Tucídides ou Tácito tampouco escreveram romances, que só são cultivados nas ‘baixas épocas’, por autores pouco recomendados como Petrônio, Apuleio, Longo ou Heliodoro” (Matos, 2004, p. 18). Os rigoristas da época, enfatizavam que não havia modelos reconhecidos desse novo gênero, dentre eles, observa Georges May, Nicolas Boileau, que solicitava a **verossimilhança** e seguia em alguns momentos o modelo dos versos da *Arte Poética* de Horácio de que ‘ainda que afirme que a visão de um espetáculo emociona mais do que a sua narração, não admite catástrofes violentas no palco’ (Horácio, 2005, p. 53-68) por tornarem mais inverossímil. Em sua *Arte Poética*, Boileau enfatizava:

nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador: a verdade pode às vezes não ser verossímil. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê. O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha (1979. p. 42).

<sup>11</sup> Sobre essa carta de Júlia, também, a “nota do “editor-autor”, antes, na “conversa do *Segundo Prefácio*, já alerta sobre a **regra** que Júlia encontra para julgar os livros, se referindo a essa utilização para que o leitor julgue o seu romance: *A Nova Heloísa*” (Rousseau, 1994, p. 36).

A partir desses preceitos, Boileau apontava os defeitos que deveriam ser evitados no teatro ao tentar seguir os passos desse novo gênero sem modelos, o **romance**, pois, demonstra claramente que apenas considerava válidos os assuntos da Antiguidade; assim, não poderia ser permitido, o romanesco excessivo:

Logo o amor, fértil em ternos sentimentos, se apoderou do teatro, bem como dos **romances**. (...) Pinte, pois, – consinto –, os heróis apaixonados; mas não me componha pastores melosos; que Aquiles ame de maneira distinta da de Tírsis e Fileno; não vá fazer de um Ciro um Artameno, e que o amor, combatido frequentemente pelo remorso, pareça uma fraqueza e não uma virtude (Boileau, 1979, p. 44).<sup>12</sup>

Na mesma proporção, destaca também, que deveria ser evitada a presença de heróis perfeitos, e estabelece o modelo lembrando novamente Horácio e retomando-o, pois, ‘ao escrever, siga a tradição ou mantenha uma **verossimilhança** elevada; se me representar Aquiles vingando, que ele seja infatigável, irascível, ardente e inexorável...’ (Horácio, 2005, p. 53-68); ressaltando que o teatro, sendo a imitação da vida, deve ser mais verossímil que o romance, obra de plena imaginação:

Evite as mesquinhas das **heróis do romance**: dê, no entanto, algumas fraquezas aos grandes corações. Desagradaria um Aquiles menos ardente e menos pronto; gosto de vê-lo derramar lágrimas por uma afronta. É por esses pequenos defeitos assinalados na sua pintura que o espírito reconhece, prazerosamente, a natureza. Que ele seja traçado em seus escritos, segundo este modelo. (...) Desculpa-se tudo, facilmente, num romance frívolo; basta que a ficção divirta, numa leitura rápida, pois o rigor excessivo estaria então fora de propósito. Mas o teatro exige uma razão exata; a estrita conveniência aí quer ser mantida (Boileau, 1979, p. 44-45, grifos nossos).

525

Daí por que é atribuída ao romance uma “liberdade insólita”, ou seja, algo que se opõe aos usos e costumes, e que é contrária às regras, à tradição. Contudo, é evidente que havia defensores do gênero<sup>13</sup>, que mesmo sustentando a descendência do romance do poema épico; mas, não conseguiam se livrar da acusação de plebeísmo.

Destarte, a fundamentação do aspecto estético e moral encontrou uma acusação reiterada para que o romance não fosse aceito: de que o gênero era suscitado por argumentos

<sup>12</sup> Boileau destaca que tanto para Eurípedes, como para Racine, o amor ocupa um lugar muito importante no teatro. E, antes de Racine, o amor já é aplaudido como procedimento cênico: *Cléopâtre* (*Cleópatra*, de 1552), de Jodelle e *Didon* (*Dido*, de 1603) de Hardy são peças anteriores ao romance *l’Astrée* (*A Astréia*, de 1610 – 1619), em que o amor representa um papel muito importante. Além de algumas outras peças traduzidas, que já tinham posto em moda a galanteria amorosa como: a obra *Diana* (1542), de Jorge de Montemayor, a *Galatea* (1584) de Cervantes, *A Aminta* (1581) de Tasso, o *Pastor Fiel* (1585) de Guarani (Boileau, 1979, p. 57).

<sup>13</sup> Daniel Huet na obra *De l’Origine des romans* (1670), com sua tese sobre a descendência nobre do romance, citado por Georges May, e, Fielding, em sua célebre fórmula da *teoria épica do romance*, analisada por Ian Watt na ascensão do romance (Watt, 1990, p. 208- 251). Teses estas, conforme Franklin de Matos, só fariam história nos séculos seguintes (Matos, 2004, p. 18).

de pura **inverossimilhança**. O inverossímil, ainda está encadeado com a questão do **romanesco**; pois os rigoristas afirmavam que os escritores desses livros ímpios acabavam abusando nos adereços que enfeitavam essas obras. Sobre isso, Georges May faz uma importante observação:

Se o romance é, como se viu, comumente e por tanto tempo acusado de ‘*corromper o gosto*’, esta já não é, como no tempo da *Arte poética*, uma simples consequência do preconceito de nascimento, mas decorre das *extravagâncias diversas*, que, todas elas, pecam contra a **verossimilhança** e que se resumem apropriadamente no terreno romanesco (May, 1963, p. 22, grifos nossos).

Mas, segundo Georges May, a habilitação do romance “vinga de fato”, após a publicação da *Nova Heloísa*, porém, isto só foi possível, graças a uma “convergência entre o juízo da crítica, o gosto do público e as intenções do autor<sup>14</sup>”.

Esses pressupostos morais e estéticos acabam levando os filósofos romancistas a assumirem uma postura ou obrigação “anti-romanesca” do novo gênero, é a constituição do “*dilema do romance no século XVIII*” (May, 1963, p. 6); característica que acaba refletindo nos romances desses escritores, pois, é quase uma exigência para sua existência. Ademais, a fundamentação do aspecto estético e moral encontrou uma acusação reiterada para que o romance não fosse aceito: de que o romance era suscitado por argumentos de pura inverossimilhança. O inverossímil, ainda está encadeado com a questão do romanesco; pois os rigoristas afirmavam que os escritores desses livros ímpios acabavam abusando nos adereços que enfeitavam essas obras.

Ora, esses fundamentos acabam por colaborar para que os romancistas começassem a apostar no “realismo”, até mesmo para despertar o interesse do leitor. Mas, o “romance realista” passa a ser acusado de **imoralismo**. Ao perceberem isso, os filósofos-romancistas, “veem obrigados a homenagear a virtude em prefácios retóricos e desenlaces forçados” (Matos, 2004, p. 22); daí “o tom moralizante de grande parte dos prefácios” (2004, p. 22) de uma linhagem de romancistas.

### 3. Os paradoxos do romance filosófico

<sup>14</sup> Franklin de Matos abre um parêntese para essa questão, pois a base dessa convergência se deu mediante o chamado ‘período heroico’, que estaria compreendido entre as publicações do primeiro volume de *Gil Blas* (1715) e da *Nova Heloísa*, quando se enfrentaram os autores / amadores de romance e seus inimigos (escritores, críticos ou membros do público letrado)”; também, é nesse ‘período heroico’, que o romance teria vivido mais intensamente o seu célebre ‘dilema’ no que se refere a inverossimilhança (Matos, 2004, p. 21-22).

Assim, na “astúcia do ofício”, o agora filósofo-romancista ou romancista-filósofo acaba por se utilizar de uma narrativa de intenção verista, na proclamação de que tudo é verdadeiro sob a justificativa de uma exigência estética, implicando dessa forma numa profunda sinalização, por uma ‘busca da verossimilhança na narrativa do romance’.

Esse gênero aberto, que, embora encarado por historiadores como herdeiro das formas épicas de um passado nobre, é um gênero relativamente novo nas Letras, “mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou” (Robert, 2007, p. 11).

Dessa forma, há confluência na idéia de que o romance é um “plebeu que vingou”, talvez, resultado de seu caráter “arrivista”, pelo fato de ter suplantado gêneros secularmente estabelecidos, e ter conquistado territórios que, de forma paciente, conseguiu absorver vários campos da literatura. O certo é que o romance acabou por apropriar-se de todas as formas de expressão, experimentando, em benefício próprio os mais variados procedimentos sem a necessidade de justificá-los. Conforme Marthe Robert:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia (2007, p. 13-14).

527

Por isso, no romance, não há limite para a escolha do tema, ou mesmo, do tempo e do cenário; e se julgar necessário, pode simplesmente ser “poético”. Talvez, isso explique o fato de manter relações bastante estreitas com o mundo real do que qualquer outra forma de arte, pois, lhe é permitido “pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo”, caso faça questão, porém, nada o obriga a essas atitudes; “nem a literatura nem a vida pedem-lhe contas da forma como explora seus bens” (Robert, 2007, p. 14).

Paralelamente a todas essas possibilidades e à própria recusa do romancista a encerrar-se em quadros estanques, dentro de fórmulas e limites intransponíveis, o romancista ainda é capaz de percorrer por várias esferas do conhecimento e da própria experiência humana, fazendo uma reprodução, “ora apreendendo-a diretamente, ora interpretando-a”, pondo inclusive, o romance em posição de ameaça aos outros gêneros, invadindo-lhes a seara pela aspiração de uma literatura autônoma, dando sentido à maneira do cientista, do historiador, do moralista e até mesmo do filósofo; conseqüentemente, levando ao rompimento de obstáculos e de várias fronteiras. Nesse sentido, o romance tende, “irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento”; porém, adverte Marthe Robert, por ser um gênero livre, “livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia”, essa liberdade, de forma **paradoxal**, “não deixa de lembrar muito a do parasita”; isso ocorre pela própria necessidade

de sua natureza, pois, “ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende ‘enunciar’” (Robert, 2007, p. 13). Mas, no caso do romance, esse paradoxo parece ser extremamente necessário, pois, o “duplo parasitismo”, ao invés de restrição às possibilidades de ação, termina por favorecer “suas forças e ampliar ainda mais seus limites” (Robert, 2007, p. 13).

Assim, o romancista adquire sua força, exatamente de sua “absoluta liberdade”, e, evidentemente, **instalando o conflito** que se observa entre os melhores romancistas: da ilusão da realidade; afinal, é observado nos romancistas “a mesma vontade de iludir, que será de certa forma a garantia de sua vocação” (Robert, 2007, p. 20). Aliás, entre os **filósofos da Ilustração**, esse recurso da “**ilusão realista**”, possivelmente, é o recurso romanesco mais frequentemente exercitado ao fazerem suas criações passarem por verdadeiras, que em nome de um “determinismo universal” e de uma “ilusão da liberdade”, consideraram, “o mais livre de todos os gêneros literários”, como a possibilidade de uma escrita a serviço do “princípio clássico do útil”.

Dessa maneira, para esses filósofos, é a **verossimilhança** utilizada no romance, que acaba alicerçando o inverossímil no conjunto das ações que se passam diariamente, ou seja, ‘no mundo em que vivemos’, objetivando mostrar “como o acidental é determinado pelo necessário e, sobretudo, para oferecer a universalidade por meio da singularidade, de sorte que o romance é superior à história porque esta ‘pinta os excepcionais’ e aquele ‘todo o coração humano’” (Chauí, 2004, p. 11).

Todavia, se o romance em si já é uma forma literária paradoxal, como se observou, por sua **dependência das coisas escritas** e o fato de viver **à custa das coisas reais para enunciá-las**, ao se enveredar pelos caminhos da filosofia, esse gênero literário, agora com status de **romance filosófico**, se torna mais paradoxal ainda para aquilo que almejava. Conforme ressalta Marilena Chauí, primeiramente porque havia uma clara tentativa de harmonizar características aparentemente incompatíveis, a partir de uma conexão original: “‘teoria e eloquência’, ‘verdade e ilusão’, ‘homem de gênio’, dotado de autodomínio racional, e o ‘homem sensível’, que vive ‘à mercê do diafragma’” (Chauí, 2004, p. 9). Uma outra característica bastante paradoxal, ocorre exatamente porque esse romancista, enquanto filósofo, “quer ser acreditado como verdadeiro”, e, o filósofo, enquanto romancista ou poeta-dramaturgo, “quer encantar, interessar, comover, persuadir, ‘entrar furtivamente na alma’ do leitor” (Chauí, 2004, p. 9). Por fim, Marilena Chauí destaca, paradoxal “porque para romper com os cânones aristotélicos, o novo gênero precisa exercitá-los dialeticamente a fim de que,

**fazendo falar as paixões**, leve a poesia à mais extrema singularidade e a história à mais alta universalidade, narrando, ambas, a natureza humana” (Chauí, 2004, p. 9). Isto não deixa de ser uma enorme possibilidade, ou mesmo, fundamento da **articulação entre filosofia e literatura**, entre **arte e verdade** pela via da articulação entre filosofia e romance, principalmente, quando se percebe a atitude ambígua dos filósofos romancistas do século XVIII; pois, ao aderirem ao novo gênero, “de algo frívolo, grosseiro e imoral”, disfarçadamente, “se torna crítica dos costumes sociais e políticos, discurso edificante que coloca ‘as paixões a serviço do bem’ para expor a identidade entre felicidade e virtude” (Chauí, 2004, p. 10).

Excetuando o “texto exemplar” da teoria do romance, nos *Prefácios* anexos à *Nova Heloísa* elaborados por Rousseau; é óbvio que os filósofos do XVIII não questionavam de forma intensa como devia funcionar *o romance*, para ser ao mesmo tempo apaixonado e moralmente exemplar (algo que só será questionado intensamente pelos formalistas russos); no entanto, esses “ilusionistas do real” acabaram experimentando a “liberdade” do romance pela destreza narrativa do filósofo.

### **Considerações Finais**

Destarte, a **literatura moderna** acaba se confundindo com a nova linguagem proporcionada pelo novo gênero literário: o **romance**. Conforme Kristeva (1984, p. 160), “o ‘romance’ iria impor à modernidade a noção de ‘literatura’, a ponto de confundir-se com esta”, e, por esse traço, faz sentido se falar em “romance moderno”. Segundo a autora, essa imposição acaba gerando uma imbricação bastante interessante entre o romance e a própria literatura, entre filosofia e literatura. Ressaltando, conforme Kristeva (1984, p. 15), que “todas as narrativas que saíssem do esquema da epopeia ou do conto popular recebiam o nome de romance desde que fossem suficientemente extensas, sem que se tivesse dado às suas particularidades uma definição precisa e satisfatória.” Assim, o romance, surgido após a *Odisseia*, seria, conforme Kristeva, “a imagem de um mundo de suspeita e ambiguidade” (1984, p. 15).

Por fim, além dos paradoxos já observados anteriormente, o teórico, Ian Watt percebe outros **paradoxos** suscitados pelo romance. Watt se refere quanto ao fato da evolução do romance ser concentrada na “experiência privada” e nas “relações pessoais”. Primeiramente, aponta algo, no mínimo esquisito: “que a mais poderosa identificação vicária do leitor com os sentimentos de personagens fictícias que a literatura já presenciou se devesse justamente à

**palavra impressa**”, ou seja, exatamente pelo “meio de comunicação mais impessoal, objetivo e público” (Watt, 1990, p. 179).

O segundo paradoxo é observado pelo estranhamento de que, justamente “o processo de urbanização” acabasse levando o indivíduo “a um estilo de vida mais recluso e menos social que nunca”; e, o que é mais paradoxal ainda, que esse fator “ajudasse a produzir uma forma literária preocupada menos com o aspecto público da vida e mais com o privado” (Watt, 1990, p. 179). E, como último paradoxo, não menos estranho, o fato de que essas “duas tendências se reunissem para que o gênero literário mais realista pudesse subverter a realidade psicológica e social mais completamente que qualquer forma anterior” (Watt, 1990, p. 179); dessa forma, entende-se que esse acontecimento não foi um mero acaso, havendo todo um favorecimento para o gênero do romance, tanto em sua forma literária quanto do ponto de vista da degeneração em que se encontrava a civilização.

Ora, o autor dos paradoxos, Rousseau, parece ter percebido os **paradoxos do romance** atentamente, e, como não poderia deixar de sê-lo, pelo menos soube utilizá-los para justificar a *nova forma* literária em sua *Nova Heloísa*, ao comentar que a crítica atingia os princípios de sua **escrita**, confessa que bastou **mudar o tom**, variar a escrita e orná-la, para os “ditos povos civilizados” pensarem que se tratava de algo diferente do que sempre vinha escrevendo. E nos revela logo no primeiro parágrafo do prefácio da *Nova Heloísa*: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos **corrompidos** de **romances**. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas. Ah! se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo!” (Rousseau, 1994, p. 23).

Ademais, Jean-Jacques, em seu romance, não deixa de observar em forma de troça, que até “o Olimpo e o Parnaso, a glória e a fortuna”, estão comprometidas, “os livros não têm seu preço, os autores não têm estima”, a não ser para aquilo que possa agradar: “Poesia, literatura, filosofia, política mesmo, vê-se logo pelo estilo de todos os livros, que são escritos para divertir” (Rousseau, 1994, p. 248); exatamente por esses motivos é que o autor declara: “os **Romances** são talvez a última instrução que resta dar a um povo suficientemente **corrompido** para que qualquer outra lhe seja inútil” (Rousseau, 1994, p. 249) [grifos nossos].

Então, Rousseau acaba demonstrando que o romance “tem uma instrução mais sólida e esta instrução serve melhor seu julgamento” (Rousseau, 1994, p. 249), pois, esse escrito “não quer apenas incluir um ato de conhecimento polêmico, reivindica, além disso, um valor de ação moral” (Starobinski, 1994, p. 358).

Assim, tudo leva a crer que a intenção de Rousseau com seu **romance**, não é simplesmente a solicitação enquanto mais um “escrito controverso”, mas, principalmente, um escrito que possa instruir. É dessa forma que o romance “*A Nova Heloísa* tenta seduzir os parisienses”, nos diz Starobinski, “não é para lhes proporcionar o prazer pernicioso da ficção, mas para curá-los daquilo que são, para insinuar no **prazer da leitura** uma espécie de **remédio heroico, de terapêutica desesperada**” (Starobinski, 1994, p. 357-358, grifo nosso). Tarefa de um **filósofo**, todo esse comprometimento do **poeta** Rousseau, que se estendia até o campo da ficção, expressão menos exata, porém, mais bela para fazer falar as paixões, para fazer falar o pensamento.

E, na última parte do romance, *Julia ou A Nova Heloísa*, no final da sexta parte, Rousseau faz o reconhecimento dessa arte literária como puro ato de amor; mesmo comparando-a novamente ao **teatro**, ao dizer que o ‘espetáculo de qualquer espécie de paixão violenta é um dos mais perigosos’, pois, essas **paixões** estão carregadas em seus excessos de ‘alguma coisa pueril’. O filósofo confessa que isso tanto diverte quanto seduz, além de fazer ‘amar o que deveria temer’. Assim, por meio da nota do editor-narrador ou editor-autor (ele mesmo), em referência a essas palavras, na penúltima nota da coletânea, diz: “**Eis por que todos amamos o teatro e vários, dentre nós, os romances**” (Rousseau, 1994, p. 632, grifo nosso).

531

**Referências:**

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A Arte Poética**. Tradução, introdução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

CHAUÍ, M. Prefácio. In: MATOS, Franklin de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. (*Coleção Elogio da Filosofia*). Tradução, apresentação e notas: L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, D. **Elogio a Richardson**. In: *Coletânea Diderot*. Obras II: Estética, poética e contos. Organização, tradução e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

FAÇANHA, L. da S. **Poética e estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mímesis das paixões**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2010.

HORÁCIO. **Arte Poética**. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

KRISTEVA, J. **O texto do Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

<i>Revista Dialectus</i>	Ano 13	n. 33	Maio – Agosto 2024	p. 510 - 533
--------------------------	--------	-------	--------------------	--------------

LACLOS, C. de. **As Relações Perigosas**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LECERCLE, J.-L. **Rousseau et l'art du Roman**. Paris: Armand Colin, 1969.

MATOS, F. de. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MATOS, F. de. **Curso Estética: seis lições sobre a Ilustração: Filosofia e Literatura no século XVIII**, ministrado no dia 16.09.2009, FFLCH-USP.

MATOS, F. de. **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MAY, G. **Le Dilemme du Roman au XVIIIe. siècle**. Paris: PUF, 1963.

MONSTESQUIEU, C; de S. B. de. **Cartas Persas**. (Clássicos WMF). Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobinski. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

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

NUNES, B. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PRADO JR, B;. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRADO JR, B. **Filosofia e Belas-Letras no século XVIII**. (Prefácio) In: *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. MATOS, F. de. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROUSSEAU, J. J. **As Confissões**. Volume único. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948.

ROUSSEAU, J. J. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

ROUSSEAU, J. J. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas – SP: HUCITEC. 1994.

ROUSSEAU, J. J. **Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo**. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

## FILOSOFIA E LITERATURA: DA RECUSA AO CONSENTIMENTO...

Luciano da Silva Façanha / Cacilda Bonfim e Silva / Flávio Luiz de Castro Freitas

STAROBINSKI, Jean. **O afastamento romanesco.** In.: *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau.* Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

STAROBINSKI, J. **Prefácio.** In: *Cartas Persas.* Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobinski. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

TODOROV, T. **O espírito das Luzes.** Tradução de Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Editora Barcarolla, 2008.

VAN DEN HEUVEL, J. **Voltaire dans sés contes.** Paris: Armand Colin, 1976.

VOLTAIRE. **Cartas Inglesas ou Cartas Filosóficas.** (Coleção *OS Pensadores*). Tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

WATT I. P. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.