

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE – PGCULT  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

**LIDIA CRISTINA COSTA NUNES**

**LITERATURA E FILOSOFIA:** as personagens conceituais do romance *Júlia ou A Nova*  
Heloísa de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari

São Luís  
2022

**LIDIA CRISTINA COSTA NUNES**

**LITERATURA E FILOSOFIA: as personagens conceituais do romance *Júlia ou A Nova*  
Heloísa de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Coorientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

São Luís  
2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Nunes, Lidia Cristina Costa.

LITERATURA E FILOSOFIA: as personagens conceituais do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari / Lidia Cristina Costa Nunes, Luciano da Silva Façanha. - 2022.

80 p.

Orientador(a): Flávio Luiz de Castro Freitas.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, 2022.

1. Deleuze. 2. Filosofia. 3. Guattari. 4. Literatura. 5. Rousseau. I. Façanha, Luciano da Silva. II. Freitas, Flávio Luiz de Castro. III. Título.

**LIDIA CRISTINA COSTA NUNES**

**LITERATURA E FILOSOFIA:** as personagens conceituais do romance *Júlia ou A Nova*  
Heloísa de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de mestre.

Aprovado em:     /     /

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas** (Orientador)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha** (Orientador)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Dr. Luiz Manoel Lopes** (Externo ao Programa)  
Universidade Federal do Cariri

---

**Dra. Cristiane Navarrete Tolomei** (Interno )  
Universidade Federal do Maranhão

## DEDICATÓRIA

*À Deus Criador de Eva, Sara, Rebeca, Raquel, Raabe, Tamar, Rute, Bate-Seba, Maria de Nazaré, Maria da Glória, Luiza, Áurea, Maria Raimunda, Claudiana, Elane, Aurilene, Lídia Cristina, Girianne Cristina, Luna Cristina, Aurinez, Marcleane, Lucileide, Auricéia, Rayssa Nayelle e Bianca Letycia.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus porque me ama e suporta as minhas imperfeições desde o nascimento, por ter me dado o privilégio de ser mãe de Girlanne Cristina, Pablo Ryan, João Pedro e Victor Manoel. À minha mãe, Aurilene e ao meu pai José Reinaldo, por me concederem à vida. Ao meu marido Gilvane por ter pagado cursinho que me ajudou a realizar o meu sonho de entrar na Faculdade.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram a entrar no mestrado, em especial, aos professores Flávio Luiz e Luciano Façanha por aceitarem ser meus orientadores.

No mais, meu muito obrigada a todos aqueles que tiraram seu tempo para ler o meu trabalho.

*A medida do amor é amar sem medidas.*

*Santo Agostinho*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar as personagens do romance *Júlia ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Com isso, busca-se responder a seguinte problemática: Por que as personagens do romance *Júlia ou A nova Heloísa* são considerados conceituais? O caminho para responder essa questão está na literatura e filosofia por tratar do gênero de romance e, também por abranger conceitos filosóficos de Deleuze, Guattari e Rousseau. No que se refere a sua abordagem, a pesquisa é qualitativa e de natureza iminentemente teórica. O estudo é constituído de análise bibliográfica e enfatiza na investigação acerca das personagens do romance rousseuniano com base nos seguintes tópicos: *Introdução*, *O que é um Conceito?*, *O Plano de Imanência* e *Os Personagens Conceituais* da obra *O que é Filosofia?* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Isto posto, o texto está organizado em três seções: a primeira aborda a historiografia da literatura ocidental, relacionando-a com a obra de Jean-Jacques Rousseau, a segunda busca identificar as personagens do romance rousseuniano, esclarecendo as razões pelos quais Gilles Deleuze e Félix Guattari consideram as personagens do manuscrito *Júlia ou Nova Heloísa* como conceituais, e, por fim, a terceira seção trata de apresentar o conceito de *materialismo do sábio* de Rousseau à luz de Gilles Deleuze.

**Palavras-chave:** Literatura. Filosofia. Rousseau. Deleuze. Guattari.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the characters of the novel *Júlia ou A nova Heloísa* by Jean-Jacques Rousseau from the perspective of Gilles Deleuze and Félix Guattari. With this, we seek to answer the following problem: Why are the characters in the novel *Júlia ou A nova Heloísa* considered conceptual? The way to answer this question is in literature and philosophy for dealing with the novel genre and also for covering philosophical concepts of Deleuze, Guattari and Rousseau. Regarding its approach, the research is qualitative and of an imminently theoretical nature. The study consists of bibliographic analysis and emphasizes the investigation about the characters of the Rousseauian novel based on the following topics: Introduction, What is a Concept? The Plan of Immanence and The Conceptual Characters of the work What is Philosophy? by Gilles Deleuze and Félix Guattari. That said, the text is organized into three sections: the first addresses the historiography of western literature, relating it to the work of Jean-Jacques Rousseau, the second seeks to identify the characters of Rousseau's novel, clarifying the reasons why Gilles Deleuze and Félix Guattari consider the characters of the *Júlia ou Nova Heloísa* manuscript as conceptual, and, finally, the third section presents the concept of materialism of Rousseau's sage in the light of Gilles Deleuze.

**Keywords:** Literature. Philosophy. Rousseau. Deleuze. Guattari.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>JEAN-JACQUES ROUSSEAU E O PRÉ-ROMANTISMO</b> .....	18
<b>2.1</b>	<b>Vida e obra do amante de si mesmo</b> .....	20
<b>2.2</b>	<b>A transição</b> .....	23
<b>3</b>	<b>OS PERSONAGENS CONCEITUAIS DO ROMANCE <i>JÚLIA OU A NOVA HELOÍSA</i> NA PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI</b> .....	30
<b>3.1</b>	<b>O gênero romance</b> .....	33
<b>3.2</b>	<b>A arte e a filosofia</b> .....	40
<b>3.3</b>	<b>Análise literária e filosófica do romance <i>Júlia ou A Nova Heloísa</i></b> .....	47
<b>3.4</b>	<b>Literatura e a vida</b> .....	52
<b>4</b>	<b>O MATERIALISMO DO SÁBIO NA PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE À LUZ DO ROMANCE <i>JÚLIA OU A NOVA HELOÍSA</i> DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU</b> .	59
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	80
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

Na obra *O que é literatura?* (1948) de Jean-Paul Sartre (1905-1980), o autor inicia o capítulo intitulado *Que é escrever?* com muitas indagações acerca do ato de escrever. Segundo ele, antigamente os escritores expressavam apenas aquilo que dominavam, hoje, ao contrário, é sofisticado falar de pintura, utilizar outras palavras, discorrer sobre outras artes, comunicar-se como o músico e narrar como o literato.

Por conseguinte, essa forma de agir leva-nos a pensar que essas artes equivalem a uma arte única. Mesmo parecendo única, como a pintura, a música e literatura, pode-se encontrar, com certeza, na origem de toda vocação artística, uma certa escolha indefinida que as circunstâncias, a educação e o contato com o mundo irão posteriormente particularizar.

Além disso, o autor não tem dúvida que as artes de uma mesma época influenciam, são condicionadas e instruídas pelos mesmos fatores sociais. Nesse sentido, o que diferencia as artes uma das outras não é somente a forma, mas também seu conteúdo ou matéria, pois trabalhar com sons e cores é diferente de trabalhar com as palavras.

Nessa perspectiva, o autor afirma, ainda, que as cores, os sons, e as formas não são signos, ou seja, não remetem a nada exterior porque o artista usa esses elementos de forma interior, assim como no movimento do existencialismo que a cor amarela equivale ao grito, tristeza, etc. Como destaca o filósofo francês: “Sem dúvida, é impossível reduzi-las estritamente a si mesmas, e a ideia de som puro” (SARTRE, 2015, p. 19). Ou seja, não se pintam e musicalizam significados.

O escritor, por sua vez, lida com significados, todavia, o que caracteriza os signos é a prosa. Sendo assim, o que está conectado à pintura, à escultura, à música é a poesia. Por isso, acusa-o de detestar<sup>1</sup> a poesia. No entanto, Sartre explica o porquê desse pensamento. A poesia serve de palavra, mas de maneira distinta da prosa. Na realidade, ela serve palavras, pois os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem.

Nessa conjuntura, como Sartre vê a prosa e define o prosador? Ele a vê como utilitária por essência, define o prosador como um homem que se serve das palavras. Assim, o escritor é um falador que demonstra, recusa, interpela, persuade e insinua. Ou seja, a prosa é um estado de espírito e a finalidade da linguagem é a comunicação. Com isso, o prosador pode fixar os resultados da intuição.

---

<sup>1</sup> Podemos fazer uma breve lembrança acerca da rejeição de Platão à poesia. Em sua *Teoria da Ideias*, Platão censura imitações de tudo o que não é perfeito, fato esse que o faz afirmar que a *mimesis* seria algo afastado da verdade. Ou seja, está três graus distante da natureza, por isso rebaixa a poesia a categoria de ilusão por ter efeitos negativos, tornando-a inadmissível na cidade idealizada por ele.

Afinal, *por que escrever?* Segundo Sartre, cada autor tem suas razões, pois a arte é uma fuga para aquele que escreve e também uma maneira de conquistar aquele que deve ler a obra. Mas, por que empreender por escrito suas evasões e suas conquistas? Por trás dos diversos autores há, na realidade, uma escolha que é comum para todos os autores.

Cada palavra usada na literatura é caminho de transcendência que dá forma às nossas afeições atribuídas à personagens imaginários que se incumbem de vivê-las em nós e que tem como uma única substância essas paixões empregadas. A palavra lhe confere objetos, perspectivas e horizontes.

Sartre afirma que a arte para Kant tem finalidade em si mesma. O filósofo não explica o apelo que ressoa em um quadro, de uma estátua ou de cada livro. Ele crê que a obra primeiro exista de fato e só depois é vista. A obra de arte é valor, pois é apelo. Todavia, o livro só “existe” quando a enxergamos: “Ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir. A obra não é um instrumento cuja existência é manifesta e que tenha um fim indeterminado: ela se apresenta como tarefa a cumprir, coloca-se de imediato ao nível do imperativo categórico”. O que isso quer dizer? O leitor é totalmente livre para deixar o livro sobre a mesa, no entanto, a partir do momento que o abre, assume responsabilidade, por isso o filósofo francês segue explicando: “Pois a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subjetivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo” (SARTRE, 2015, p. 51).

Por conseguinte, o autor escreve para dar direção à liberdade dos leitores e, conseqüentemente, solicita para fazer existir sua obra. Não somente limitando-se a isso, exige também que seus leitores retribuam essa confiança, que reconhecem a liberdade do autor e, por sua vez, a solicite através de um apelo simétrico e inverso. O autor, ao escrever sua obra, talvez possa estar apaixonado ou tenha concebido seu primeiro esboço sob o império da paixão. Ou seja, existe um fetiche em relação a sua criação, inviabilizando que enxergue outras possibilidades teóricas. Em suma, escrever exige distanciamento do objeto produzido. Sendo assim, entende-se que:

Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana (SARTRE, 2015, p. 40).

Em vista disso, é por meio da exigência transcendente que a liberdade se manifesta a si mesma. O filósofo existencialista defende que o reconhecer da liberdade por si própria é alegria, todavia, essa organização a qual refere à consciência não tética, implica uma outra questão,

tendo em vista que a literatura é criação, logo, a liberdade não se apresenta para si mesma somente como autônoma. Ela é atividade criadora, não se limita em reconhecer sua lei, conseqüentemente, vai assimilando-se à constitutiva do objeto. É nesse nível que, segundo o autor francês, é manifestado o fenômeno estético, uma criação no qual o objeto criado é dado como objeto a seu criador.

Essa liberdade nos traz contentamento, no passo que a consciência numa outra perspectiva, visto que a leitura é uma criação que se refere à interpretação/compreensão da obra de arte. Em virtude disso, a liberdade não se apresenta por si mesma, mas apenas como autonomia, sobretudo como atividade criadora, não se limitando à concessão de sua própria lei na construção do objeto.

Nessa proporção, se manifesta o fenômeno estético, que é a criação do objeto elaborado. Esse contentamento que o criador sente quando elabora o objeto estético é aplicada à consciência proporcional da obra lida, indicando que quando se lê está diante de uma estrutura do contentamento estético. Conseqüentemente, é necessário que o objeto estético, a obra, por mais desesperada ou mesmo perversa em que a humanidade seja representada, tenha uma generosidade. Isso não quer dizer que ela deva manifestar discursos edificantes ou personagens virtuosos, nem deve ser premeditada.

Contudo, esse ar de generosidade deve construir a trama do livro, como se fosse o tecido com que são talhadas as pessoas/as coisas, independentemente de qual seja o tema, a saber: “[...] uma espécie de leveza essencial deve aparecer por toda parte, lembrando que a obra nunca é um dado natural, mas uma *exigência* e um *dom*” (SARTRE, 2015, p. 62, grifos do autor).

À vista disso, Façanha e Bastos (2018, p. 59), afirmam que a relação entre literatura e filosofia, com certeza, é um dos mais belos assuntos a serem estudados, especialmente quando não tiver a intenção de abordá-las em partes, “mas de perceber algumas sutilezas que seus entrelaçamentos causaram ao gênero humano e, desse modo, compreender o contexto em que se pode analisar a relação entre ambas”. Levando isso em consideração, os autores continuam afirmando que Jean-Jacques Rousseau dizia que haveria em todos os tempos homens determinados a serem submetidos a opinião de seus contemporâneos, de seus familiares e sociedade.

Nesta lógica, Nunes (1993), na obra *No Tempo do Nihilismo e Outros Ensaio*s, faz uma reflexão acerca do estado atual das relações entre filosofia e literatura. Para ele, essa relação é um caso particular do nexos entre o conhecimento racional, reflexivo e o aspecto formador que refere à criação verbal (*a poiseis*), extensivo ao processo de conhecimento teórico. Mas como diferenciar essas duas áreas de conhecimento?

Para o referido autor, o paralelo que há entre a filosofia e a literatura pode ser diferenciada, por um lado, à extrema oposição e aproximação, por outro, à estreita vizinhança, lembrando o considerável aspecto da segunda no qual o italiano Benedetto Croce (1806 - 1952), chamou de *institucional* à volta do cerne poético que conecta à Linguagem, ao Mito e à Arte.

Em vista disso, Nunes aponta o episódio da expulsão dos poetas da *Polis* idealizada por Platão no seu diálogo chamado *A república*, que tornou-se o símbolo desse confronto, apesar de apresentar a expressão do poder de censura que ratificaram o modelo de Estado totalitário. Nesse sentido, encontra-se justificativa e precedência fundamental para dedicar-se acerca do século XVIII e pesquisar sobre as discussões entre filosofia e literatura, visto que esse século é reconhecido pelo papel que atribuiu à razão, compreendida como instrumento natural para o descobrimento da verdade.

Nessa lógica, Revoluções, novas invenções, avanços da ciência, etc., ocorreram no continente Europeu, principalmente na Inglaterra, entre o final do século XVII e início do século XVIII. Foram propostas inovadoras que inspiraram pensadores franceses a reunir em uma obra toda evolução do conhecimento. Pensadores como Denis Diderot (1713-1784), que ao ir à Inglaterra deparou-se com o espírito de liberdade que lá existia, o que impulsionou a criação da *Enciclopédia*. Esse empreendimento fez com que o século XVIII fosse conhecido como o *Século das Luzes*, pelas propostas revolucionárias que trouxeram progressos para a sociedade do seu tempo e para a contemporaneidade.

Cassirer (1992, p. 7), na obra *A Filosofia do Iluminismo* busca compreender o pensamento iluminista como unidade de fonte intelectual e princípios que a rege, indo além das manifestações históricas e culturais da época, segundo o autor: “O que se pretende, sobretudo, é tornar perceptível o movimento interior que se realizou nela e a ação dramática em que, de certo modo, seu pensamento esteve envolvido”. Nesse ponto de vista, ele afirma que vários elementos se integram a sua unidade formando um método que expusesse os resultados, assim poderiam passar por discordâncias indissolúveis pela mistura eclética de temas diversos. Para esclarecer sua significação histórica, sujeita-se a interpretar um centro único de compreensão referente às suas tensões e distensões, dúvidas e decisões, ceticismo e fé sólida.

Segundo Ernest Cassirer, o Iluminismo começa na Inglaterra e França, quebrando o molde ultrapassado do conhecimento filosófico voltado para o sistema metafísico. Essa proposta teve uma abordagem em não acreditar na fecundidade do “sistema do espírito”, pois não se vê neste a força, mas os obstáculos e freio para o conhecimento filosófico.

Entretanto, ao abandonar o *esprit de systême*, ao bater-se contra ele, nem por isso o Iluminismo renuncia ao *sprit systématique*, ao qual pretende, pelo contrário, incutir mais valor e eficácia. Em vez de se fechar nos limites de um edifício doutrinal definitivo, em vez de restringir-se à tarefa de deduzir verdades da cadeia de axiomas fixados de uma vez por todas, a filosofia deve tomar livremente o seu impulso e assumir em seu movimento imanente a forma fundamental da realidade, forma de toda a existência, tanto natural quanto espiritual (CASSIRER, 1992, p. 9, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a filosofia não se encontra a par, estando acima das verdades do conhecimento: da física, das ciências jurídicas e da política, entre outros; todavia, se encontra no centro onde essas verdades se organizam, expõem e estabilizam. Com isso, já não está separada da história, da política, do direito, porém, é vista como um tonificante para essas disciplinas, ou seja, trata-se do combustível que a faz viver. Não sendo mais:

[...] substância separada, abstrata, do espírito; oferece o espírito como um todo, em sua verdadeira função, no modo específico de suas investigações e de seus problemas, em seus métodos, no próprio curso do saber. Assim é que todos os conceitos e os problemas, que o século XVIII parece ter muito simplesmente herdado do passado, deslocaram-se e sofreram uma mudança característica de significação. Passaram da condição de objetos prontos e acabados para a de forças atuantes, da condição de resultados para a de imperativos (CASSIRER, 1992, p. 9-10).

O século XVIII foi intitulado como “*Século da Filosofia*”, recebeu esse nome por desenvolver uma filosofia original em que restabeleceu uma significação primeira: significação “*clássica*”, deixando de ser uma simples “filosofia de reflexão”. O primeiro a enveredar por esse caminho da crítica, segundo Cassirer, foi o historiador e filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831); o pensamento deste como filósofo e historiador diverge do julgamento à metafísica que ele próprio fez a respeito do Iluminismo. Isso fez com que ele fosse considerado um pensador polêmico.

O pensamento iluminista veio se desenvolvendo referente ao seu conteúdo e progresso desde o século XVII, junto ao desenvolvimento de sistemas, a saber: de Descartes a Malebranche, de Spinoza a Leibniz, de Bacon, Hobbes e Locke. Contudo, esse fio transmissor é abandonado no século XVIII, visto que, esse sistema precisa de força de lei e representatividade. Nesse sentido:

O pensamento iluminista consegue sempre extravasar do quadro rígido do sistema e libertar-se, justamente nos espíritos mais fecundos e mais originais, da sua estrita disciplina. Não é nas doutrinas particulares, aos axiomas e teoremas em que ele acaba por fixar-se que esse pensamento manifesta com maior clareza a sua estrutura e a sua orientação característica, mas quando se deixa empolgar no próprio dever de sua elaboração, quando duvida e averigua, quando derruba e constrói (CASSIRER, 1992, p. 11).

Dessa maneira, a filosofia do Iluminismo é algo diversificado, estando dentro de um conjunto cogitado e instruído pelos mestres da época: Voltaire, Montesquieu, Hume, D' Alembert, Diderot, Rousseau, entre outros. Sendo assim, por meio de suas artes e formas de conduzir debates de ideias, trouxeram para o período à luz de fios invisíveis para uma tarefa essencial de reconstrução e meditação histórica. Isto posto, entende-se que:

[...] quando o século XVIII quer designar essa força, sintetizar numa palavra a sua natureza, recorre ao nome de “razão”. A razão é o ponto de encontro e o centro de expansão do século, a expressão de todos os seus desejos, de todos os seus esforços, de seu querer e de suas realizações (CASSIRER, 1992, p. 22, grifos do autor).

Eric Hobsbawm (1996) na sua obra *A Revolução Francesa*, afirma que a economia do mundo do século XIX foi alicerçada sob influência da Revolução Industrial, e sua política e ideologia foram construídas principalmente pela Revolução Francesa. Nesse sentido, a Grã-Bretanha forneceu o padrão para as fábricas e ferrovias, rompendo, assim, com estruturas socioeconômicas tradicionais do mundo não europeu, a “França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo” (HOBSBAWM, 1996, p. 9). Os franceses forneceram códigos legais, modelo de organização técnico e científico, e sistema de medidas.

Dentre as revoluções, a Revolução Francesa foi a que teve mais destaque mundial. Suas ideologias influenciaram vários países e continua a influenciar a contemporaneidade: “Suas repercussões, ao contrário da revolução americana, ocasionaram os levantes que levaram à libertação da América Latina depois de 1808” (HOBSBAWM, 1996, p. 12).

É nesse contexto que Jean-Jacques Rousseau estava inserido. Era um período marcado por luta de interesses entre os aristocratas e burgueses. Os primeiros com ideologias democráticas, enquanto os últimos com ideias conservadoras, tradicionais. Como já conhecido pelos dois discursos menores e pela sua produção musical, Jean-Jacques Rousseau foi convidado por Diderot a participar na elaboração da *Enciclopédia*.

Diderot (1713-1784) iniciou sua carreira literária, como comentador e tradutor das obras do Conde de Shaftesbury, traduzindo inicialmente o *Inquiry concerning Virtue and Merit*, e desde então, passa a tratar da questão da derivação moral a partir do sentimento de simpatia, uma filosofia baseada na doutrina do moral *sentiment*. Como era um bom tradutor, Diderot, filósofo e dramaturgo, fora incumbido de rever a tradução do inglês para o francês da *Cyclopaedia* de Chambers. Mas, em suas mãos, essa tradução se converteu num empreendimento intelectual sem precedentes, a *Enciclopédia* ou *Dicionário raciocinado sobre as ciências as artes e os ofícios*. Mais conhecida como *Enciclopédia*, foi editada por Denis Diderot em Paris entre 1751 e

1772, e nela colaboraram escritores como Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, entre outros (FAÇANHA; BASTOS, 2018, p. 67, grifos dos autores).

Embora Jean-Jacques Rousseau fosse a favor do progresso e tenha contribuído na elaboração da *Enciclopédia*, ele discordava de algumas ideologias de seus colegas intelectuais Diderot e Voltaire, principalmente no que concerne a instrução do indivíduo por meio do teatro. Essa discordância ficou explícita na obra *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (1758). Segundo Façanha e Bastos (2018, p. 69), essa divergência ocorreu:

[...] não com o objetivo de pôr em dúvida este ou aquele ponto do teatro iluminista, mas tendo por finalidade contestar a própria pretensão que se dá ao teatro uma missão civilizadora. Jean-Jacques divergia de Voltaire e Diderot, desqualificando o teatro clássico e o drama.

Contudo, nesse impasse, os homens de letras entrelaçam a literatura e a filosofia no *Século das Luzes* através das suas obras e críticas que faziam à sociedade francesa, e aos colegas do meio intelectual. Autores como Charles-Louis Secondat - barão de Montesquieu (1689-1755), que escreveu o romance epistolar denominado *Cartas Persas* (1721), fazendo crítica à sociedade francesa por meio dos olhos de viajantes persas que visitam o país. François-Marie Arouet – conhecido como Voltaire (1694-1778) - poeta e dramaturgo, sua obra literária de destaque é o manuscrito *Cândido ou O Otimismo - O Ingênuo*, onde a bondade do protagonista choca constantemente com os costumes da sociedade. Denis Diderot (1713-1784), além de ser o mentor da *Enciclopédia*, escreveu várias obras, teorias teatrais, novelas, dentre suas obras literárias estão: *A religiosa*, confissões de uma monja sem vocação, *Jacques, o fatalista* - diálogo entre Jacques e seu amo onde são narradas várias histórias e a obra *O Sobrinho de Rameau*, onde o protagonista resume as principais ideias do mentor.

É nesse universo de transcendência e utilidade que a literatura está ligada à expressão humana, fornecendo assim o caminho ou porta para o belo, a qual oferece desenvolvimento da percepção, da sensibilidade, da criatividade do indivíduo, além do saber cultural de um povo, sociedade e ideologias de uma época. Já a filosofia, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, é conceituada como uma máquina que produz conceitos e, assim como outras máquinas, se interliga com as demais para funcionar.

Nesse cenário, a presente dissertação tem como propósito contribuir para as áreas das humanidades, especialmente para a literatura e filosofia por intermédio de conceitos e estudos de pensadores internacionais e nacionais que nela compõem. Dentre eles estão: Sartre com a obra *O que literatura?* Otto Maria Carpeaux com a perspectiva da obra *A História da Literatura*

*Ocidental*; Moretto - *Textos autobiográficos: E outros escritos*, Almeida Júnior - *Como ler Jean-Jacques Rousseau* e Roberto Machado - *Deleuze, a arte e a filosofia*, etc.

Em vista disso, o texto tem por objetivo analisar as personagens do romance *Júlia ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os objetivos específicos estão organizados em cada seção da dissertação, que são: abordar a historiografia da literatura ocidental relacionando-a com Jean-Jacques Rousseau e o romance *Júlia ou A nova Heloísa*, identificar as personagens conceituais na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari no romance de Jean-Jacques Rousseau; apresentar o conceito *materialismo do sábio* na perspectiva de Gilles Deleuze à luz do romance de Jean-Jacques Rousseau.

No que se refere ao assunto, o problema da seguinte pesquisa gira em torno da seguinte pergunta: Por que as personagens do romance *Júlia ou A nova Heloísa* são consideradas personagens conceituais? Quanto a metodologia utilizada no presente estudo, desenvolveu-se uma pesquisa de cunho qualitativo, com base em análise bibliográfica sobre as personagens do romance *Júlia ou A Nova Heloísa* a partir dos tópicos: *Introdução, O que é um Conceito? O Plano de Imanência e Os Personagens Conceituais* da obra *O que é Filosofia?* de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

## 2 JEAN-JACQUES ROUSSEAU E O PRÉ-ROMANTISMO

*A cidade caiu em estilo moderno,  
posso dizer o seguinte: era Roma.  
(Carpeaux)*

Otto Maria Carpeaux, jornalista e crítico literário (1900-1978), na sua obra *A História da Literatura Ocidental*, conhecida como uma das obras mais importantes do século XX, discorre sobre a causa que levou os humanistas a criarem o esquema tripartido da História Universal: Antiguidade, Idade Média e Época Moderna. Esse último iniciado com o renascimento das letras clássicas pelos próprios pensadores humanistas. Nesse sentido, a causa que os levaram a criar o referido esquema é fundamentado no aspecto sentimental das ruínas de Roma.

O êxito deste conceito historiográfico é explicado pela admiração que eruditos medievais possuíam pela civilização romana. Carpeaux cita algumas obras como o poema didático *De contemptu mundi* (Sobre o desprezo pelo mundo), obra mais conhecida de Bernardus de Morlas na qual critica a falta de cultura de seu tempo, comparando à civilização dos antigos romanos ao orgulho e outros motivos de origem emocional, na Idade Média, como a forte reação contra a corrupção moral do clero.

Em contrapartida, os humanistas estavam buscando fontes em relação às questões religiosas, empenhando-se em aprofundar a comparação da Igreja primitiva de Poggio Bracciolini (1380-1459) na sua obra *De miseria humanae conditionis*, até Erasmo com as edições do Novo Testamento e dos Padres da Igreja.

A expressão *noite do papado* de Martinho Lutero (1483-1546), pareceu vencida pela Reforma Protestante e, assim, também, o esquema tripartido com seu duplo fundamento literário e religioso, sobrevivendo ao humanismo, gerando no século XVIII a expressão “*Dark Ages*” (Idades das Trevas) do historiador escocês William Robertson (1721-17930), resistindo até hoje nos manuais e na linguagem.

Todavia, os estudiosos atuais não admitem essa expressão, pois não existe uma cisão entre a Antiguidade e os séculos posteriores, e sim uma evolução contínua. Os historiadores definiram o *Fim da Antiguidade* em datas distintas: 375 começo das migrações dos bárbaros, mesmos tendo começado antes ou então no ano 476 do suposto fim do Império Romano. Essa análise imparcial dos fatos, de outro modo, nos apresenta uma condensação dos resíduos e instituições culturais da Antiguidade no século VI: “Com efeito, um cataclismo, uma catástrofe, nunca pode servir de data para o começo de uma nova era. A época pós-antiga do mundo

cristão-ocidental começa com uma data de valor positivo, como a produção, no século VI, dos três Códigos nos quais a herança solidificou (CARPEAUX, 2018, p. 47).

Século este conhecido como época das codificações. Cita-se o judaísmo que termina então seu trabalho da codificação das suas leis escritas do *Talmude* (coletânea de livros sagrados dos judeus). A igreja ocidental, já possuindo o texto autêntico da Bíblia no latim, sob comando de São Jerônimo começa a organizar a *Vulgata*, escritos autenticados chamados de Padres da Igreja. No ano de 496, com a promulgação do Papa Gelásio I, fora publicado a *Epistola decretalis de recipiendis libris* em que autentifica os opuscula de Cipriano, Gregório Nazianzeno, Ambrósio, Agostinho e Jerônimo, etc., constituindo, assim, o corpo patrístico, significando o aproveitamento da filosofia e da literatura greco-romanas a serviço da teologia cristã.

No ano 400, aproximadamente, com influência de Ambrósio, os conceitos cristãos penetraram no direito romano (Coleção de Leis Mosaicas e Romanas), sendo o imperador Justiniano o responsável por terminar esse processo com a codificação da principal obra de seu conselheiro jurídico: *Corpus Juris* de 529 e a segunda edição, incluindo as *Instituições da boca do Digesto ou Pandectae* de 534:

[...] é o fundamento institucional do humanismo europeu. Essas codificações marcam uma data e, ao mesmo tempo, uma delimitação. Religião judaico-cristão, ciência grega, direito romano: eis a herança da Antiguidade, lançando os fundamentos da civilização ocidental (CARPEAUX, 2018, p. 48).

Com isso, fez com que as nações e regiões que não receberam tal herança (ocidental) ficassem conhecidas mais tarde como *exóticas*, como a pintura chinesa do século XIII e os ornamentos da Índia. Portanto, é fundamental compreender que a sabedoria chinesa, que o Rococó tanto apreciava, assim como o budismo do século XIX, não entraram em nossa civilização.

Podemos observar essa distinção nos documentos literários ocidentais entre o *exotismo* greco-romano, a qual faz parte da nossa cultura e o *exotismo* oriental a que ficou fora dela. Há algumas obras clássicas da Antiguidade que ninguém traduziu para as línguas modernas, como as do poeta Píndaro (517 a.C. - 437 a.C.), sendo um dos manuscritos mais persistentes nas nossas literaturas.

Nesse sentido, é importante destacar que recebemos e conservamos das literaturas orientais definitivamente poucas obras traduzidas que, de alguma maneira, tornaram obras nossas como a de Hafiz, poeta persa, nascido entre 1310 e 1390. Traduções de suas obras servem apenas de ajuda de leitura para os especialistas, contudo, a obra *Westoestlicher Diwan*

de Goethe (1749 - 1832), dramaturgo e romancista alemão, inspirada no poeta persa é conhecida como uma das maiores obras da literatura ocidental. Assim também o nome do persa Omar Khajjam ou Omar Caiam (1048 - 1131), seus manuscritos somente nos constituem para colecionar, mas a tradução dessas obras literárias pelo inglês Edward Fitzgerald (1809 - 1883) é considerada uma obra de arte.

É relevante pontuar, também, as grandes fábulas e contos orientais que as literaturas medieval e renascentista utilizaram, fornecendo-as apenas como matéria-prima novelística. Traduções das obras do poeta chinês Li Bai, Li Po ou Li Bo (701 - 762) que o francês Marquês d'Hervey de Saint-Denys (1822 - 1892) e o poeta alemão Hans Bethge (1876 - 1946), popularizaram nas suas respectivas nações, poesias neorromânticas em que os especialistas dos estudos chineses não reconhecem os originais. Ou seja, aquilo que não é proveniente da herança antiga, continua incompreensível e, assim, se justifica o conceito de Literatura do Ocidente.

## 2.1 Vida e obra do amante de si mesmo

Na obra *Jean- Jacques Rousseau Textos Autobiográficos e Outros Escritos* (2009) onde são reunidos os livros autobiográficos do filósofo genebrino, é possível notar que Rousseau começou a perceber nos homens, os erros, os males e os preconceitos. E essa visão lhe causava dor, mas lhe inflamava coragem. Resolvendo, assim, colocar suas inquietações em suas obras, consagrando-as a serviço da verdade e da virtude.

Para ele, o que torna a maioria dos livros modernos é a frieza como eles são escritos, por mais que sejam espirituosos, já que seus autores não acreditam em nada do que dizem e nem se preocupam com o que os outros acreditam ou não. Esses autores desejam brilhar e não convencer, seus objetivos estavam em torno da reputação.

Isso demonstra que o filósofo genebrino fazia o contrário desses autores, que queriam a fama e o prestígio. Em outras palavras, infere no que escreveu sobre o que acreditava e, estava disposto a persuadir as pessoas por meio de suas obras. “Para falar bem, é uma grande vantagem dizer sempre o que se pensa, a boa-fé serve de retórica; a honestidade, de talento, e nada se parece mais com a eloquência do que o tom de um homem profundamente persuadido” (ROUSSEAU, 2009, p. 41).

Mas percorrer esse caminho foi fácil? Infelizmente, não. O filósofo confessa que foi atacado por todos os lados. Todos estavam acostumados a confundir a sabedoria com o saber. Houve disputa pelo público, seus inimigos multiplicaram. Foi esmagado pelas críticas sem ao menos ser refutado, certo porque, segundo ele, não se refuta a verdade.

Ele comenta que os escritos dos seus inimigos “[...] nunca se viram raciocínio nem reflexão, acreditando unirem-se contra mim apenas se entre destruíram, as provas de um serviriam de réplica para o outro e bastariam opô-las para vencê-los” (ROUSSEAU, 2009, p. 41). Afirma no seu fragmento que, deixou transparecer seu desprezo em suas réplicas e que só defendia a verdade, não imitava seus adversários em suas personalidades, não devolve nenhuma afronta como as que liberaram, só limitando em expor que eles raciocinavam mal. Confessa que estudava o homem em si mesmo; viu ou acreditava ver sua constituição, que é o verdadeiro sistema da natureza. Aprendendo, com o exemplo dos seus adversários, que é preciso refletir e meditar antes de produzir, que se deve ter respeito em escrever algo, pois o autor deve isso ao seu público em somente falar após ter pensado muito no que ele tem a dizer.

Aconselha se déssemos valor à experiência e à observação, estaríamos na mais vantajosa posição em que um mortal tenha se encontrado, sem ao menos ter vivido um estado. Com isso, ele viveu em todos os estados, vivendo dos mais baixos até os mais elevados. Diz que só os grandes conhecem os grandes e os pequenos conhecem os pequenos. No entanto, estes veem por meio da admiração por suas posições. Confessa que só estava preocupado em tirar a máscara do homem, isso fez com que ele reconhecesse em toda parte, pesando, comparando seus gostos, seus prazeres e seus preconceitos. Ele diz que sentiu paixões, viveu tantas espécies de homens, passou por todos os tipos de estados, no espaço de cinquenta anos. Era como se tivesse vivido vários séculos. Isto é, tudo isso fez com que ajudasse na construção de suas narrativas e fazia com que elas ficassem interessantes. Ele afirmava ser que é verdadeiro sem reservas, falava tudo, o bem e o mal (ROUSSEAU, 2009).

Rousseau, ao escrever, toma partido do que escreve, o mesmo vale para seu estilo e às demais coisas que envolve sua escrita, pois sempre, segundo ele, escreverá o que vier na sua cabeça espontaneamente e modificará isso segundo o seu humor, dirá cada coisa como sente, como ver. Ou seja, apontará o estado de sua alma. Afirma ainda que seu estilo é desigual e natural, que ora é rápido, ora difuso, ora sábio, ora louco, ora grave e alegre. Portanto, seja qual for a maneira que sua obra foi escrita, seu objetivo é fazer um livro precioso para os filósofos e que seja um ponto de comparação para o estudo do coração humano, que para o pensador é a única que existe.

Com relação a isso, Sartre (2015, p. 66) afirma, sem hesitar, que o escritor escreve para o leitor universal, que a sua exigência se dirige a todas às pessoas. Mas o que ele escreve são ideais. “Na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpa; é também para limpá-la que ele escreve”. Sendo, em outras palavras, perigoso falar de valores eternos, pois esses são

muito descarnados. Não existe, segundo o referido autor, liberdade dada, pois é preciso conquistar as paixões, à classe, à nação, e junto consigo, outros homens.

No capítulo *Para quem se escreve?* No livro já citado de Jean-Paul Sartre (2015), assevera que o escritor apresenta seus ideais, imaginação, criatividade através de suas obras e, por isso, são dirigidas para todos. Parecendo com o que Rousseau fez em vida, quando ele afirmava que escrevia no que acreditava e que se preocupava em convencer seus leitores, mostrando o caminho da verdade, aconselhando, apontando para a sociedade francesa o que lhe fazia mal e como inverter essa situação a qual encontrava. Usando, por exemplo, o romance *Júlia ou A nova Heloísa* como uma forma de usar suas convicções, imaginação, estado de espírito para apontar no que a sociedade francesa estava se transformando: preocupada com aparências, costumes e renome, deixando as coisas simples e necessárias da vida para seguir a aparência e uma vida camuflada.

O escritor de *Júlia ou A nova Heloísa*, segundo Almeida Júnior (2013), não foi necessariamente um autodidata, pois teve muitos mestres que o ensinaram diferentes áreas do conhecimento: latim, música, botânica, química, aritmética, entre outras. Foi influenciado pelos pensamentos de Plutarco, conhecido pela obra *Vidas Paralelas*, ele foi um grego historiador e filósofo platônico que viveu no ano 46 depois de Cristo. E também pelo escritor e jornalista inglês Daniel de Defoe, famoso pelo romance epistolar *Robinson Crusóé*, publicado em 1719 no Reino Unido.

O autor da obra *Como ler - Jean-Jacques Rousseau*, cita que o filósofo alemão Ernst Cassirer, para afirmar que “à vida e a obra de Rousseau estão interligados”, ele acredita que o Genebrino buscou sempre a liberdade, não se sentia à vontade em trabalhar ao lado de pessoas com extremo poder. Jean Starobinski (1920-2019), crítico literário e historiador suíço, escreveu um livro cujo nome é *Jean-Jacques Rousseau: transparência e obstáculo*, publicado em 1991. Nessa obra, ele afirma que Rousseau amava a transparência e que se contrapôs a obstáculos, assim como a liberdade de uma cidade e que a transparência o tornava um alvo para sua entrega.

A personalidade do filósofo, segundo o crítico, está explícita na obra *Discurso Sobre as Ciências e as Artes* (1750), onde aborda a diferença entre o ser e o parecer, aquilo que se diz e o que se faz. Almeida Júnior (2013), afirma ainda que o genebrino era conhecido como um homem paradoxal, rabugento, medroso, porém herói e autêntico. Em 1762, as obras *Do Contrato Social* e *Emílio ou da Educação* foram publicadas. Ambas foram censuradas, o filósofo foi condenado à prisão em sua cidade, Genebra (Suíça) e em Paris (França), pois nas duas províncias os manuscritos foram de desagrado tanto para os protestantes quanto para os

católicos. Ele estava disposto a se entregar, no entanto, seus amigos o convenceram a não fazer isso, porque segundo eles, Rousseau não teria um julgamento justo.

O filósofo sentiu-se abandonado pela sua nação e por isso renunciou à sua cidadania genebrina. Genebra era republicana, religiosa, calvinista e nem todos tinham poder político. A sociedade era dividida em patriciado, burguesia, habitantes nativos, estrangeiros e súditos.

Apaixonado por botânica, nasceu em 1712, sua mãe morreu no parto, tinha origem nobre, diferente de seu pai. Ele e seu irmão mais velho foram criados pelo pai e tias. Anos mais tarde, seu irmão veio a falecer. Rousseau aprendeu a ler por meio de romances de Plutarco, levando a ter gosto pela leitura e por diversas áreas do conhecimento, colaborando na sua imaginação demasiada e nos seus bons e maus sentimentos. “Essa pelo menos é a conclusão que se pode tirar do livro I de *As confissões*, que compreende a infância e a adolescência do autor” (LOUSADA, 2018, p. 5).

Depois de passar tempos na Suíça, Itália e França, Rousseau chega à Paris em 1741, trazendo consigo vivências de vários ofícios, tais como: auxiliar de gravação, seminarista, professor e copista de música, etc. Nesse tempo, o genebrino buscava um lugar ao sol, visando não o poder e dinheiro, mas uma glória espiritual por meio do pensamento filosófico e literário. Tempo que o filósofo julga o mais feliz de sua vida, confirmando na obra *As confissões* (1782) que “nos apresentam o escritor em suas grandezas ou deficiências, sendo possível através delas erguer-se a imagem do romancista, do filósofo, do educador e do político, de outro lado nos dão o melhor retrato que se poderia desejar do homem” (LOUSADA, 2018, p.7).

Acredita-se que há relação das obras do genebrino com a sua personalidade. O Jean-Jacques Rousseau cheio de recalque e complexos, algo desequilibrado, sensual e ardente, ingênuo, sonhador e artista, de imaginação romanesca até o exagero, vaidoso e fraco, pouco sensível ao ridículo, incapaz de amar, pelo menos no sentido perfeito e completo da expressão, está visível em todos os seus livros. Estando no romancista sentimental de *Júlia ou Nova Heloísa*, no educador do *Emílio*, no revoltado *Do Contrato social* e do *Discurso sobre a desigualdade*, no amante da natureza dos *Devaneios de um caminhante solitário* e enfim em *As confissões*.

## 2.2 A transição

Segundo Carpeaux (2008) alguns títulos de obras historiográficas possuíram definições “clássicas”, assim como a obra *O outono da Idade Média* do historiador holandês Jan Huizinga, publicada em 1919. Abordando estudo sobre as formas de vida e pensamentos dos séculos XIV

e XV na França e Holanda. Caso contrário é a presença juvenil dos anos entre 1680 e 1715, onde minaram ideologicamente o governo do rei Luís XIV, dispendo termo ao Barroco e alinhando à Ilustração, isto é, ao racionalismo do século XVIII.

Dessa forma, não sendo possível realizar essa revolução sem abalar o que passou até então por santo e sacrossanto, pois havia uma crise nas consciências, na renovação e fertilização, continuando a chamá-la segundo a obra *Crise da Consciência Europeia* do historiador e ensaísta francês Paul Hazard (1878 - 1944).

À frente da civilização, a França desde 1680 transformou-se em objeto de mudanças, operando no estrangeirismo, especialmente na Holanda e Inglaterra – fato que coincidiu com a mudança da sorte em relação às guerras do rei contra as “potências marítimas”. Expressão comum da linguagem diplomática do século XVIII, indicando a origem do poder holandês e inglês no comércio e imperialismo coloniais. Expansão essa que não deixou se alargar os horizontes espirituais.

O encontro com as civilizações indiana e chinesa teve efeitos semelhantes à renovação da ciência historiográfica através das grandes coleções de documentos de Muratori: começou-se a duvidar da infalibilidade dos historiadores antigos, menos exatos, e do valor absoluto da civilização ocidental (CARPEAUX, 2008, p. 956).

Os princípios ou sistemas dos dogmas começaram a desmoronar-se devido ao estilo de pensar na Idade Média, Renascença e Barroco. Esse efeito motivou, de modo especial, os protestantes franceses que após a renovação do edito de Nantes, documento histórico assinado na cidade francesa (Nantes) pelo rei Henrique IV, que em 1685, refugiaram-se na Holanda, por vários motivos, entre eles a diferença de princípios ou dogmas religiosos. Cita-se o teólogo de Genebra, estudioso da escritura bíblica, Jean Le Clerc (1657 - 1736), responsável por oscilar entre o protestantismo e o catolicismo.

Inferindo que os próprios católicos podem ter contribuído para essa consequência. Jacques - Bénigne Bossuet (1627 - 1704), teólogo francês que defendia o absolutismo como direito divino, através de seus escritos desmoralizava seus adversários protestantes, demonstrando às variações contínuas dos credos, correspondendo um convite para aplicação do método crítico que usara em relação à história eclesiástica. Após isso, Bossuet confronta o historiador e crítico também francês Richard Simon (1638 - 1712) a favor do dogma católico e contra o biblicismo protestante, revelando as modificações contínuas das versões da Bíblia, resultando em inquietações ao bispo.

Dessa forma, houve abalo de confiança acerca de todos os documentos cuja garantia era doutrina de séculos, gerando várias inquietações a respeito do dogma da época, que era propagado há anos. Trazendo à tona a ferramenta utilizada contra a doutrina e/ou fé nos milagres, o conceito de cartesianismo, resgatado em momento oportuno. Ressuscitado, infelizmente, em momento inoportuno. Doutrina propagada e defendida pelo então pensador francês René Descartes (1596 - 1650).

Segundo Descartes, o mundo físico é autônomo, independentemente das intervenções do mundo espiritual, significando a separação clara “entre acontecimentos astronômico - geográficos e acontecimentos históricos”. Fazendo com que alguns estudiosos não acreditassem na significação histórica do aparecimento de cometas.

Assim, através dessa doutrina, refere-se à independência cartesiana entre o corpo e o espírito, tornando impossível acerca de poderes sobrenaturais. Fazendo com que esse método fosse utilizado por outros pensadores contemporâneos a Descartes até surgir os estudos de Isaac Newton (1643 - 1727) com sua descoberta sobre a gravitação entre os corpos celestes: lei da natureza. Isso, por sua vez, foi capaz de renovar a segurança abalada pelo relativismo geográfico.

Em virtude disso, o homem se sente novamente numa casa no universo policiado. Sendo assim: “As possibilidades do aperfeiçoamento humano são consideradas limitadas, e na moral social de Mandeville parecem os próprios vícios, admitidos dentro dos limites de um equilíbrio, como úteis à sociedade, promovendo-lhe o progresso pela competição dos egoísmos” (CARPEAUX, 2008, p. 957).

Bernard Mandeville (1670 - 1733), conhecido pela obra *A fábula das abelhas ou Vícios privados, benefícios públicos* (1714). Livro que gerou polêmica no século XVIII, classificada como falsa e degradante em relação aos conceitos que nela decorrem. Mandeville defende a tese que as ações humanas não podem ser julgadas por baixas ou elevadas. Pois uma pessoa virtuosa, segundo ele, é apenas ficção introduzida pelos filósofos, líderes e governos para controlar a sociedade: o subalterno.

Posto isso, Cornélio Jansênio (1585 - 1638), filósofo e teólogo holandês fundou uma doutrina religiosa com caráter disciplinar, moral e também político, desenvolvida na França e Bélgica, na Igreja Católica. Esse movimento teve consistência nos séculos XVII e XVIII, defendendo teorias do também filósofo e teólogo Aurélio Agostinho de Hipona (354 - 430), conhecido como Santo Agostinho, acerca da predestinação, contrapondo teorias de São Tomás de Aquino (1225 - 1274) em relação ao livre-arbítrio.

Doutrina esta que afirma que o “homem é bom”. Essa foi a tese adotada por Rousseau, proclamando entusiasmo crescente em relação ao direito do homem à felicidade terrestre, prometendo o paraíso futuro. Fazendo ressurgir as utopias,

[...] desaparecem as leis e convenções absurdas de um mundo caduco, do mundo medieval-barroco, e acredita-se na breve extinção dos últimos vestígios do irracionalismo aristocrático e eclesiástico e na racionalização perfeita da vida. É o princípio do mundo moderno (CARPEAUX, 2008, p. 957).

Nessa perspectiva, o autor afirma, ainda, que nos séculos XVII e XVIII havia vários preconceitos em relação à política, à religião e aos literários. Pois, nesse tempo, acreditava-se na razão e, por esse motivo, não havia motivo para reconhecer a “infalibilidade dos antigos”. Um dos pensadores incrédulos a adotar esses preconceitos foi o poeta italiano Alessandro Tassoni (1565 - 1635) que afirmou a superioridade de Ludovico Ariosto (1474 - 1533) e Torquato Tasso (1544 - 1595) sobre o grego Homero e o romano Virgílio. Sendo esses os preconceitos, adotados antes do estabelecimento do domínio absoluto dos modernos antigos, referente ao classicismo francês e ao classicismo inglês, seguido pelo classicismo da Arcádia, na Itália.

Dessa maneira, a “crise da consciência europeia”, fez com que buscasse, novamente, o orgulho literário dos “modernos”. Gerando, assim, uma “Discussão dos Antigos e dos Modernos”. Isso resultou, segundo o poeta francês Nicolas Boileau-Despréaux (1636 - 1711), na concepção de que os antigos e os modernos não eram pessoas diferentes de nós, pois a natureza humana tem capacidade de realizar ou produzir as mesmas coisas, independentemente do tempo.

Consequentemente, em relação à literatura do século XVIII, o espírito classicista é o próprio espírito da literatura inglesa, mas e a literatura francesa? O poeta que representou a discussão ou “Querelle” Antoine Houdar de La Motte (1672 - 1731), não possuía talentos poéticos, pois suas fábulas, segundo os comentários de Carpeaux (2008, p. 960), “eram excêntricas, levando Houdar a conclusão de considerar inútil e até absurda a própria poesia”.

Sendo assim, um impulso para mudança de estrutura textual. E a época se manifestou a seu favor, em relação a suas críticas e indagações sobre o motivo pelo qual se metrificava, quando se poderia expressar melhor em prosa em vez de versos. Fazendo com que pela primeira vez, a literatura estivesse em questionamento.

Dessa maneira, Houdar aplicou sua teoria ao drama, exigindo a abolição do verso, ou seja, das unidades do monólogo. Exigiu também técnicas teatrais que serão utilizadas por

Henrik Johan Ibsen (1828 - 1906), dramaturgo norueguês, conhecido como um dos criadores do teatro realista moderno e pelo dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856 - 1950).

No entanto, o teatro de Nicolas de La Motte (1755 - 1831) não conseguiu aplicar as técnicas teatrais que seriam de Ibsen e Shaw, apresentando resultado diferente. Cita-se A tragédia de Inês de Castro atribuída a seu grande sucesso ao falso sentimentalismo que substituiu a poesia, o mesmo aconteceu em algumas tragédias de Voltaire.

Esse, por sua vez, lembra traços que caracteriza a maior parte da literatura do século XVIII através da combinação de ideologias de progresso e avanço com formas literárias quase ultrapassadas “reacionárias”. Com grande dedicação lutava por suas ideias, referente à tolerância religiosa e ao culto sensato à divindade, embora seu conservadorismo político de novo-rico, não deixava de propagar sementes de resistência contra o absolutismo.

Para propagar suas ideias, Voltaire usou todos os gêneros literários a seu favor: poesia, tragédia, romance, conto, diálogo e historiografia. Contudo, a forma desses gêneros literários, continuavam clássicos. Fazendo com que o século de Luís, o Grande, objeto de um culto apaixonado, resguardasse as regras clássicas como o excesso do poeta Nicolas Boileau-Despréaux (1636 - 1711) e a autarcia do teólogo Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704). Dessa forma:

Toda a literatura francesa do século XVIII é uma repetição mais ou menos intencional dos modelos ‘clássicos’ do século precedente; até mesmo a falta quase absoluta de poesia lírica não é consequência de uma vitória do ‘modernista’ antipoético La Motte, e sim o resultado extremo das idéias críticas de Boileau, em torno do qual também não existia poesia lírica (CARPEAUX, 2008, p. 960).

Isso fez com que a literatura universal tivesse um problema, sobretudo a literatura francesa. Pois, entre os anos 1650 e 1680 o movimento literário conhecido como classicismo tinha sido um fenômeno parcialmente limitado aos franceses.

Com a tentativa inglesa de fazer um elo entre o teatro inglês com o francês, o drama da Restauração resultou em algo híbrido e transitório. Contudo, no final do século XVIII, os poetas italianos retornaram ao modelo classicista francês, fundando a Arcádia que, conseqüentemente, conquistou toda a Europa.

Assim, países como Inglaterra, Alemanha, Espanha, Itália, entre outros, reproduziram tendência de produções literárias como poemas didáticos, epopeias cômicas, fábulas, cartas e reflexões moralistas, assim como o surgimento de gêneros “aparentemente” novos como a poesia anacreônica com a estrutura ainda alexandrina, imitando a clássica.

Dessa forma, a literatura francesa do século XVIII foi acentuada, seja pelo surgimento de gêneros novos, seja por renovar a poesia em relação às tradições que essa acarretava, seja pelas ideias racionalistas. Sendo esses gêneros novos utilizados como veículos para propagar ideias dos ilustrados. Nessa perspectiva, a força que dominou o século XVIII foi:

O racionalismo e o otimismo exacerbado no progresso, contra essas questões é que se ergue, o que se denomina, a crítica 'pré-romântica' do genebrino, reivindicando os direitos do sentimento. Diante do otimismo racional se ergue o otimismo sentimental, o instinto da consciência e o intimismo de Rousseau, que, entretanto, se transformam ou se decompõem num 'Pré-Romantismo' em plena era do Iluminismo (FAÇANHA, 2012, p. 53).

Por essa lógica, Façanha (2012) afirma que sem a influência do genebrino seria difícil de explicitar a transformação dos movimentos pré-românticos no Romantismo no qual surgiria no século seguinte. No entanto, devemos levar em conta que a revolução literária de Rousseau ia de encontro aos movimentos espirituais e intelectuais distintos de sua base, desembocando tanto no primeiro romantismo na Alemanha quanto nos princípios da Revolução Francesa.

Por esse viés, a literatura francesa do século XVIII cresceu através de revoluções, acompanhadas por renovações e marcas do classicismo de Goethe. Mas como é definida a Revolução Francesa e qual sua influência na literatura? Segundo Carpeaux (2008), se define como acontecimento que mobilizou toda a Europa e também o continente americano, influenciando através da literatura profunda comoção nesses continentes, exprimindo, assim, uma literatura que ressalta o sentimento e que no futuro próximo será denominado "romantismo", que detém uma literatura política mesmo quando pretendia ser apolítica.

Dessa maneira, a Revolução Francesa executou às exigências que manifestaram no decorrer do pré-romantismo, conhecido como um descontentamento sentimental e popular encontrado no enigma democrático do "instinto sempre certo" da população. Todavia, a Revolução Francesa não empreendeu do mesmo modo àqueles pré-românticos que não eram denominados políticos, homens de negócios muito menos homens do povo, mas sim, literatos. E quem foram esses literatos? Em relação aos primeiros literatos, foram excluídos da nova sociedade burguesa, a qual não admitia outro critério de valor a não ser o utilitarismo.

Com isso, essa revolução recebeu respostas de vários países da Europa, dentre eles, a Alemanha, a qual excluiu o comodismo classicista expressados por meio da atitude política de Goethe e no idealismo de Schiller. Ou seja, duas classes influentes da nação em relação ao número de leitores os quais não aceitariam o classicismo, movimento que compunha pequenos

intelectuais como vigários protestantes, mestres-escolas e seus semelhantes, isso porque sabiam pouco *latim* e nada de grego.

Nesse sentido, o classicismo para os alemães parecia algo exótico, seja pelo conservadorismo de Rousseau seja pelo sentimentalismo democrático, pois ocorreu grande comoção com o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e enraivecido com os *Raeuber*, respeitando a transição de Goethe e Schiller para o classicismo como uma tradição. Desse modo, os alemães responderam a essa revolução, sendo para eles o maior escritor, não Goethe ou Schiller, mas sim Jean Paul (1763 - 1825), pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter, escritor que admirava Rousseau.

Sendo assim, esse movimento foi preparado por volta da segunda metade do século XVIII através da renovação da sensibilidade adotada pela Inglaterra e Alemanha. E não se pode negar que essa sensibilidade influencia a França. Contido nesse contexto, Jean-Jacques Rousseau o escreveu o romance *Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*, mais conhecido como *Júlia ou A nova Heloísa*, abordando conceitos da época por meio das suas personagens as quais julga serem “simples”.

### 3 OS PERSONAGENS CONCEITUAIS DO ROMANCE *JÚLIA OU A NOVA HELOÍSA* NA PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI

*A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos.*

(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

Na introdução do romance *Júlia ou A nova Heloísa*, Fúlvia Moretto (1994) afirma que comparam o discurso do genebrino com o do século XX de Roland Barthes (1915 - 1980), no que tange o discurso amoroso que hoje seria interpretado como uma extrema solidão, o qual poderia ser falado por inúmeras pessoas, mas que ninguém assume. Discurso esse, perdido pelas linguagens do cotidiano.

Nessa perspectiva, o romance de Rousseau discursa sobre o amor, a amizade, a sensibilidade a qual o ser humano deseja comunicar-se com o outro e com o universo. O genebrino, conhecido como o inimigo do romance, escreveu aquele que é considerado o maior romance do século XVIII.

Publicado em 1761, o manuscrito será molde de romances posteriores. Nesse sentido, é importante compreender que a narrativa de ficção do século XVIII apresentada na *A Nova Heloísa*, é fruto de seu tempo, apresentado formas sintáticas e semânticas, as quais estão distintas nos dias de hoje. No que diz respeito a sintaxe, é utilizado aposto ao invés de adjunto adverbial, pronomes do caso oblíquo ao invés do caso reto, à utilização da colocação pronominal (próclise, mesóclise e ênclise) ao invés da priorização de uma delas. Já a semântica, as formas de tratamento: *senhora/senhor* no lugar de *você* ou *tu*, palavra como *espírito* mudou o sentido que antes significava *razão*, hoje significa *alma* ou *vida*, entre outras.

Rousseau, na sua obra *As confissões*, confessa que lia romances com seu pai, e que aprendeu a ler por meio deles, contudo, afirma que esse método é perigoso, não pela sua facilidade do gênero de ler e ouvir, mas pelo descobrimento das paixões através dele. Essas leituras acabaram quando o filósofo tinha sete anos em 1719, essas leituras colaboraram para despertar desde muito cedo o gosto pelas sensações e pelas tramas romanescas.

Segundo Starobinski, o *eu* do genebrino se encontrava com o *eu* imaginário, pois se constituíam da mesma descoberta. Rousseau desconsiderou esse método de educação através do romance que julgava perigoso, porque, segundo ele, despertava sentimento antes da razão, ou seja, o conhecimento imaginário antes do das coisas reais. Expôs nas *Confissões* que ainda

não conhecia o amor que engajasse o ser humano por inteiro e que transforma uma vida. Sendo impossível atingir esse ser, lançou-se no país das quimeras - fantasia - pois não o via no mundo real o qual seria digno de seu delírio, assim, alimentou-se no mundo ideal da sua imaginação criadora, povoando seu romance com as personagens segundo o desejo do seu coração. Nelas, abordou figuras do amor e amizade, que são dois ídolos do coração de Rousseau. Imaginou na sua narrativa duas amigas, análogas, mas distintas, figuras não perfeitas, mas de seu gosto, animadas pela benevolência e sensibilidade.

Fez uma morena, Clara, e outra loura, Júlia. Uma viva, outra suave, uma sensata e outra fraca, mas de fraqueza que a virtude com ela se beneficia. Dando a uma um amante, Saint-Preux, a outra uma terna amiga. Não tinha rivalidades nem brigas nem ciúmes porque o genebrino tinha dificuldade de imaginar sentimento que ele considerava penoso e não queria embarcar no sentimento que desagradava a natureza.

Rousseau era apaixonado por estes dois modelos: amigo e amante, fazendo amável e jovem, mas dando, além disso, as virtudes e defeitos dele mesmo. As personagens nascem na estação outono de 1756: Júlia, Clara e Saint-Preux. Júlia encarna-se na figura de Sophia d' Houdetot, que é uma jovem aristocrata de vinte e seis anos, cunhada da Senhora d'Epina y a qual Rousseau apaixonou-se. Porém, esta era casada, a senhora d' Houdetot era amante de Saint- Lambert, o qual pretendeu ser fiel.

Esse foi o conflito e paixão que inspirou o filósofo ao escrever o romance de amor e da amizade, mas sobretudo do amor e da virtude, que para Rousseau são inseparáveis. As personagens do romance são seres de exceção, alta generosidade, longe do homem comum e de suas intrigas, tendo uma grandeza e elevação que ao mesmo tempo são simples, lembrando as personagens cornelianas do dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684) que abordava em suas peças teatrais sentimentos trágicos e o heroísmo.

O conflito do romance é o amor do jovem Saint-Preux pela sua aluna Júlia d'Etange que é correspondida. Mas o orgulho do Barão d'Etange não admite um genro plebeu. Com isso, o amor e os laços da amizade ligam as personagens, porém, o Barão é uma personagem discordante. Essa oposição nasce do preconceito de ordem social: a sociedade do antigo regime, que é estruturada em camadas sociais, rejeitando os ricos novos. Assim, o genebrino constrói sua narrativa que, segundo ele, o homem é bom e a sociedade é corrompida.

Quando Júlia casa com o Sr. Wolmar, a inteligência, compreensão e bondade do marido a conquistou, por isso ela não o deixará, mesmo amando Saint-Preux. Ele é frio, mas observador e compreensivo, decide curar o amor de Júlia e Saint-Preux, contudo, sua fria razão não consegue.

O filósofo discorre na quarta parte de *Emílio* que a razão nos engana e que adquirimos o direito de recusá-la, porém, a consciência não se engana, ela é o verdadeiro guia do homem. Pois a consciência é, segundo o filósofo, um instinto divino, guia seguro do ser ignorante, juiz do bem e do mal que torna o homem semelhante a Deus.

Nesse sentido, a proposta de virtude desenvolvida por Rousseau é, na verdade, uma forma do homem, em parte volta ao seu estado de natureza que não está corrompido pela sociedade. Essa filosofia do genebrino está nas seis partes que compõem o romance. A narrativa traz o espelho da sociedade da época: alta sociedade, sociedade do Valais, a de Genebra, os costumes dos lacaios, influência inglesa na família suíça, o teatro da Ópera e o balé em Paris com seus detalhes, a vida das distintas classes sociais em Clarens, administração da casa, do patrimônio, a vida do campo e da cidade, educação das crianças, comparação das músicas italiana e a francesa, gerando polêmicas na época.

Rousseau trouxe uma proposta do *eu* romântico que está debochando, desfiando. Percebe-se no romance a ligação do homem e a natureza, a ponto de fazer dele o conteúdo de sua própria consciência, pois o que pressionou seus contemporâneos e a preparação para a literatura romântica foram a fusão que ligam a paisagem e o estado da alma das personagens. Com isso, o filósofo genebrino traz um lirismo pessoal, extravasando o *eu* e o *não-eu*, como se ambos tivessem a mesma essência. Sua estética clássica do verossímil e do mundo psicológico substituindo a estática natural e fusão do mundo interior com o mundo exterior.

Rousseau colocou suas personagens num ambiente rural, campestre, onde a pequena sociedade se entregava ao plantio e ao enriquecimento da natureza e não da destruição. Abordando também no seu romance a figura da montanha, Alpes, o estado de bem-estar físico e espiritual, propiciado pela montanha. A montanha não figurava valor positivo na literatura nem na vida cotidiana, invadiu o século XVIII através da narrativa do genebrino. Revelou o valor estético dos Alpes e o mundo suíço que serão temas para literatura posterior.

Com isso, a ação do romance se deu pelo espaço de 13 anos (1732 - 1745), centrando na suíça de Vaud (Vevey e Clarens), Paris, Valais por Genebra, Londres, Roma, englobando a terra quando Saint-Preux dá volta ao mundo com a expedição do almirante George Anson (1740 - 1744). Rousseau usou técnicas de seu tempo, criando seu romance por meio de cartas, visto que na época era um empreendimento comum a ser elaborado pelos autores, como exemplos podemos mencionar: as *Cartas Persas*, de Montesquieu (1721); *Pamela e Clarisse Harlowe*, de Richardson; as *Cartas portuguesas* (1669), as *Cartas de Abelardo e Heloísa* (1697). Essas narrativas tiveram influência no século XVIII.

No romance de Rousseau existem nove correspondentes, sendo três que escrevem apenas uma carta ou duas. A ação se concentra na troca de cartas entre cinco personagens. Seu texto é como uma composição musical, que não repousa sobre a tônica final, inaugurando assim a prosa poética, através da melodia das frases, harmonia do som.

Ele usou figuras de linguagem: metáfora ou comparação inesperadas. Com isso, a narrativa revela a prosa poética da língua francesa. Foi visto, na época, como best-sellers. Teve 100 edições de 1761 a 1800, considerado enorme número para a época.

### 3.1 O gênero romance

Na obra *A teoria do Romance* (2000), do filósofo e historiador literário húngaro Georg Lukács (1885 - 1971), menciona Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772 - 1801) conhecido como Novalis quando esse afirma que a filosofia é uma nostalgia, impulso que faz sentir que está em casa em toda parte. Dessa maneira, a filosofia é tanto forma de vida quanto a que determina forma desta, do conteúdo para a criação literária, está em sintonia na divisão entre interior e exterior que é fator da diferença entre *eu* e *mundo* na desarmonia entre *alma* e *ação*.

Nesse sentido, o caminho para paixão é determinado pela razão para uma completa individualidade, sendo papel da loucura emitir sinais enigmáticos, contudo, decifráveis em relação ao poder transcendente, de outro lado sentenciado ao silêncio. Ainda não há interioridade, visto que não há nenhum exterior e alteridade para a alma. Está à procura de aventura e conquistas, a alma ignora a real aflição da busca e do real perigo da descoberta, não sabe ainda que pode perder-se e não imagina que terá de buscar-se. Referindo à epopeia, Lukács discorre:

Essa é a era da epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Numa época em que a alma ainda não conhecia em si mesma um abismo que podia atrair à queda ou impedi-la a alturas intransitável quando a divindade que lidera o mundo, distribuindo as dádivas ocultas e injustas do destino, escrevendo junto aos homens, incompreendido, no entanto, familiar como o pai que está face a face com o filho. Portanto, toda a ação é somente uma vestimenta apropriada à alma.

Nessa conjuntura de pares: ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são, portanto, conceitos idênticos. Através desse enquadramento, surge duas inquietações: qual é a origem da epopeia? Como a vida tornou-se essencial? A epopeia surge com o caráter incompreensível e enigmático de Homero. Perpassando o fato de o poeta ter encontrado resposta antes da marcha do espírito na história, antes da formulação da pergunta: “Ele ainda traça o círculo configurador das formas aquém do paradoxo, e tudo o que, a partir da atualização do paradoxo, teria de conduzir à superficialidade, leva-o à perfeição” (LUKÁCS, 2000, p. 27).

Ao falar dos gregos junta-se constantemente os pares: filosofia da história e estética, psicologia e metafísica e conspira-se uma relação entre formas e a nossa era. Torna essencial e em que suas consequências podem ser inteiramente descritas, inteiramente interpretada e contemplada em relevância metafísica, não obstante, a que será impossível descobrir uma psicologia por mais intuitiva ou conceitual que seja.

Visto que toda compreensão psicológica pressupõe um determinado lugar transcendental, funcionando somente dentro desta esfera. Ao invés de querer compreender o helenismo dessa maneira, isto é, indagando inconsciente em última instância produzir essas formas de topologia transcendental do espírito grego diferente da nossa que se tornou possível e necessária tais formas.

E por ter diferentes formas de expressão, a literatura através de sua profundidade e numerosidade proporcionou o desenvolvido um método estrutural, criado inicialmente na *Linguística*, que é integrante das ciências humanas.

Uma das escolas linguísticas estrutural foi o *Círculo de Praga*, corrente de estudos literários desenvolvida na Rússia entre 1915 - 1930, conhecida como formalismo russo. Sobre isso Todorov (2006, p. 28) discorre: “A relação entre um e outro é incontestável: estabeleceu-se tanto por intermédio daqueles que participaram dos dois grupos, simultânea ou sucessivamente”. Nesse sentido, o referido autor discorre que seria exagerado afirmar que o estruturalismo linguístico usurpou as concepções do formalismo, visto que, os campos de estudo não são os mesmos. Enquanto o *estruturalismo* se baseia no fato de que o texto tem uma estrutura universal implícita, o *formalismo* analisa a estrutura do texto sem focar ou não levar em conta seus fatores externos como autoria, contexto social, cultural, político, entre outros. Logo, é importante ter o seguinte entendimento:

Eis por que é natural e necessário lembrar hoje, quando o interesse pelo estudo estrutural da literatura renasce, as principais aquisições metodológicas devidas aos formalistas, e compará-las com as da linguística contemporânea. As idéias dos formalistas, modificadas e enriquecidas pelo trabalho dos lingüistas de Praga, são

muito mais conhecidas hoje que seus nomes e seus escritos (TODOROV, 2006, p. 28).

A respeito da literatura, o autor afirma que esse é um sistema de signos, análoga aos outros sistemas significativos como a língua arquitetada às artes, às mitologias, representações, etc. De outra forma, é nisso que ela se diferencia de outras artes, compõe-se através de uma estrutura, ou seja, a língua; já que é um sistema significativo em segundo grau, em outros termos, um sistema conotativo.

Acerca da narrativa, Todorov tece críticas no que diz respeito a comparação de uma narrativa primitiva frente a uma narrativa contemporânea, segundo ele, os romancistas se afastaram de uma boa narrativa por não seguir as regras, por vários motivos que não foram definidos.

Dentre essas narrativas primitivas, cita-se a *Odisseia* que a priori corresponde à imagem de uma narrativa primordial. Sendo que nessas narrativas existem várias leis estéticas, aponta-se algumas delas: *a lei da verossimilhança*, onde todas as ações de uma personagem assim como as palavras devem conciliar com a verossimilhança psicológica, *a lei da unidade dos estilos* em que o rasteiro e o divino não podem se misturar, ou seja, numa passagem pecaminosa ou fora dos costumes deve ser considerada interpolação, *a lei da prioridade do sério*, na qual toda narração que tenha uma versão cômica acarreta uma versão séria, prioridade do bem contra o mal, *a lei da contradição* em que uma passagem não pode ir ao encontro de outra ao passo que uma passagem da narrativa confirma e a outra nega e *a lei da não-repetição*, que defende que em um texto autêntico não há repetições, quando há, considera-se suspeita essa passagem em relação a sua autoria. Contudo, Todorov afirma que ao seguir essa lei estética, metade da *Odisseia* seria suspeita devida suas repetições.

Dessa forma, essa continência referente à ideia de erudição é claramente falsa, visto que essas leis estéticas podem ser aplicadas ou não nas narrativas. No entanto, há uma conclusão geral a qual afirma que toda narrativa primitiva não existe. Isto é, não há narrativa natural, segundo o filósofo e linguista Todorov, toda narrativa é uma escolha e uma construção, ou seja, um discurso e não somente uma série de acontecimentos.

À vista disso, na visão do filósofo e linguista, não existe uma narrativa própria em relação às narrativas figuradas. Dessa maneira, afirma que todas as narrativas são figuradas e somente existe o mito da narrativa própria a qual refere à narrativa duplamente figurada, ou seja, uma figura obrigatória secundada por outra que o filósofo francês César Chesneau Dumarsais (1676 – 1756) chamou de *corretivo*, figura que era usada para camuflar à presença de outras figuras.

Nessa conjuntura, surge uma indagação: afinal, qual é a demanda da narrativa? Todorov assevera que deve tratar a literatura como ela é. Sendo que esse posicionamento é utilizado há mais de cinquenta anos, que deveria ter-se tornado lugar-comum para com que perdesse sua força polêmica. No entanto, isso não aconteceu, bem como o apelo por uma *volta à literatura* referente aos estudos literários mantém toda a sua atualidade, parecendo submissa a não ser mais uma força e de modo algum um estado granjeado.

Tendo em vista que esse imperativo, segundo o linguista, é duplamente paradoxal. Primeiro, frases como: “*A literatura é literatura*” são denominadas tautologias, frases onde a junção do sujeito e predicado não fazem sentido, uma vez que o sujeito e o predicado são idênticos. Por outro lado, escrever sobre um determinado texto é produzir outro texto. Ou seja, não se pode permanecer fiel a um texto a partir do momento em que escrevemos sobre ele. Mesmo se o texto pertencesse à literatura, não seria a mesma literatura. “Quer se queira ou não, escreve-se: a literatura não é a literatura, este texto não é este texto” (TODOROV, 2006, p. 168).

Nesse viés, o autor afirma que o paradoxo é duplo, no entanto, nessa duplicidade que há a possibilidade de o ultrapassar. Tautologia como essa não é útil da mesma maneira que não será perfeita. Tratando a literatura como literatura encontramos sua legitimidade. Para corroborar, o linguista e o filósofo búlgaro nos convida a voltarmos para um texto conveniente e seus comentários para que percebamos que os requisitos de tratar um texto literário como um texto literário não é uma contradição e tampouco uma tautologia. Com isso, o filósofo búlgaro exemplifica:

Um exemplo extremo nos é dado pela literatura da Idade Média: será excepcional vermos uma obra medieval examinada numa perspectiva propriamente literária. N. S. Troubetzkoy, fundador da linguística estrutural, escrevia em 1926, a respeito da história literária da Idade Média: ‘Lancemos um olhar sobre os manuais e os cursos universitários ligados a essa ciência. Raramente tratam da literatura com tal. Tratam da instrução (mais exatamente, da ausência de instrução), dos traços da vida social, refletidos (mais exatamente, insuficientemente refletidos) em sermões, crônicas e ‘vidas’, da correção dos textos eclesiásticos; em uma só palavra, tratam de numerosas questões. Mas raramente falam de literatura. Existem algumas apreciações estereotipadas, que se aplicam às mais diversas obras literárias da Idade Média: algumas dessas obras são escritas num estilo ‘florido’, outras, de uma maneira ‘simples’ ou ‘ingênua’. Os autores desses manuais e desses cursos têm uma atitude precisa com relação a essas obras: ela é sempre dispersiva, desdenhosa; no melhor dos casos, é desdenhosa e condescendente; mas às vezes é francamente indignada e malevolente (TODOROV, 2006, p. 168).

Os textos da Idade Média eram escritos com o propósito de instruir à população da época. Por isso, o supracitado autor confessa que seria interessante se analisássemos esses

textos com os requisitos literários já que eles são analisados, segundo o russo Nikolai Trubetzkoy (1890 – 1938, numa perspectiva científica e raramente literária. Tendo em vista possuem esse viés, são julgados como desprovidos de autenticidade.

Nesse sentido, o autor discorre que a obra literária é julgada “interessante” numa perspectiva histórica social e não na história literária, ou ainda, na medida em que ela contém informações direta ou indireta acerca dos conhecimentos literários de um autor, preferencialmente obras estrangeiras. Com essa matriz, essa convicção poderia ser aplicada aos estudos contemporâneos a respeito da literatura medieval que o crítico literário hispânico austríaco Leo Spitzer (1887 – 1960) repetiria a posteriori.

Em relação a matriz, não foi menosprezada porque o suíço Paul Zumthor (1915 – 1995) delineou novos caminhos para o conhecimento sobre da literatura medieval, comentando e estudando vários textos dessa época com precisão e seriedade, além do mais: “As palavras de Troubetzkoy continuam entretanto válidas para o conjunto, por mais significativas que sejam as exceções” (TODOROV, 2006, p. 169).

Ainda discursando sobre a tipologia narrativa, Jonathan Culler (1999) afirma que a literatura, nos séculos anteriores, significava poesia. E que o romance era recém-chegado, aproximando-se do gênero biográfico ou da crônica, ou seja, uma força popular que jamais poderia pretender às vocações da poesia e do gênero épico. No entanto, no século XX, o romance excedeu a poesia, tanto que para quem escreve quanto para os que leem.

Desde os anos 60, a tipologia narrativa passou a dominar a educação literária. Entretanto, as pessoas ainda estudam e analisam as poesias, por exigências às vezes, todavia, os gêneros romance e conto tornaram-se o cerne do currículo. Não sendo isso um resultado de escolha de um público leitor em massa, o qual escolhe lê na maioria histórias e raramente poemas.

À vista disso, as teorias literária e cultural têm assegurado gradualmente o foco cultural da narrativa. A respeito disso, o crítico literário americano discorre: “As histórias, diz o argumento, são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo” (CULLER, 1999, p. 84).

Nesse ponto de vista, o autor explica que no viés científico busca-se os sentidos das coisas introduzindo leis, ou seja, que estejam em conformidades sistemáticas, mas que na vida normalmente não acontece desse modo. Pois ela não segue uma lógica de raciocínio científico em relação a causa e efeito, mas a lógica da história, em que compreender significa delinear uma coisa que leva a outra.

O autor menciona a lógica da Revolução Francesa, que para compreendê-la deve considerá-la como uma narrativa que evidencia um acontecimento que levou a outro. Nesse sentido, as estruturas narrativas estão em toda parte, aponta-se o crítico literário britânico Frank Kermode (1919 – 2010), observou que ao dizermos que um relógio faz “tique-taque”, oferecemos ao ruído uma estrutura imaginária que são distintos em dois sons idênticos, ilustrando o som “tique” no começo e o som “taque” no final.

Com isso, o autor considera o “tique-taque” como modelo de enredo que é uma organização que humaniza o tempo, dando-lhe, portanto, uma forma. Dito isto, a poética da narrativa tanto busca compreender os componentes da narrativa quanto analisa como ela, especificamente, e consegue seu efeito.

No entanto, a narrativa não é somente uma matéria acadêmica. Pois sabemos que ela impulsiona o ser humano tanto no ouvir quanto no narrar histórias. Desde cedo, as crianças desenvolveram uma competência narrativa, mesmo que básica.

Desse modo, a teoria narrativa poderia ser concebida como uma tentativa de explicar minuciosamente essa competência narrativa que nem a linguística que tenta explicar a competência linguística, tenho em vista que os falantes de uma certa língua sabem inconscientemente ela. Logo, essa teoria “pode ser concebida como uma exposição de uma compreensão ou conhecimento cultural intuitivo” (CULLER, 1999, p. 85).

Em vista disso, surge uma inquietação: quais são os requisitos de uma história, do ponto de vista de seus elementos? Aristóteles já dizia que o enredo é o traço mais básico da narrativa, e as boas narrativas devem ter começo, meio e fim, dando satisfação devida ao ritmo de sua ordenação. Todavia, o que cria a impressão de que uma série de acontecimentos têm essa configuração?

Segundo Culler, há várias explicações que, essencialmente, um enredo demanda uma transformação. Devendo ter uma circunstância inicial, uma mudança que provoque uma reviravolta na narrativa e uma resolução dessa mudança de modo significativo.

Ainda sobre a narração, no entanto, no que cerne ao gênero romance, cita-se o filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975), através da obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, especificamente no que tange o capítulo *Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)* onde assegura que o estudo do romance enquanto gênero é caracterizado por dificuldades particulares. As quais são condicionadas pela singularidade do próprio objeto, ou seja, sendo o romance o único gênero. De acordo com autor russo, “[...] se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos

olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História” (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Ou seja, o arcabouço do romance enquanto gênero está distante de ser estável e não se pode ainda prever a possibilidade de proporção ou elasticidade. Já outros gêneros denominados como moldes fixos para fusão da prática artísticas, são considerados acabados em relação aos seus aspectos. Sobre isso, o pensador russo discorre:

O processo antigo de sua formulação se coloca além da observação histórica e documentada. Encontramos a epopéia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido. O mesmo se pode dizer, com algumas restrições, a respeito de outros gêneros básicos, até mesmo da tragédia. Sua existência histórica, tal como a conhecemos, é a mesma dos gêneros constituídos, com uma ossatura dura e já calcificada. Cada um deles tem o seu cânone que age, em literatura, como uma força histórica real (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Ou seja, todos esses gêneros no que se refere a seus elementos são mais antigos do que a escrita e o livro. Mas que ainda são conservados, de maior ou menor grau, sua natureza oral e enfática. Adjacente dos grandes gêneros, somente o romance é mais novo do que a escrita e o livro, e apenas ele está apto às novas formas da cognição silenciosa, a leitura: “Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal” (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Sendo que o estudo dos outros gêneros é análogo referindo ao estudo das línguas mortas, o estudo do romance com as línguas vivas, principalmente as línguas novas. Com base nisso, vem a dificuldade para uma teoria do romance, segundo Bakhtin.

No seu ponto de vista, essa teoria deveria ter desde o início um objeto de estudo distinto da teoria dos outros gêneros. Visto que, o romance não é simplesmente um gênero adjacente dos outros. É o único gênero que está evoluindo ou ampliando dentre outros gêneros formados e parcialmente mortos. Nesse sentido, ao comparar o romance com outros gêneros, é apresentado como uma entidade de outra natureza. Isto posto, o filósofo assegura sobre o gênero:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar — melhor ou pior -- às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Nesse ponto de vista, Bakhtin faz um juízo de valor sobre o melhor livro, na sua concepção, acerca da história do romance antigo, a obra *Der Griechische Roman und seine Vorläufer* (1876), escrito pelo estudioso clássico alemão Erwin Rohde (1845 – 1898) que tanto aborda a história, quanto o processo de desagregação de todos os gêneros que o considerou nobre da Antiguidade.

Com isso, o pensador russo ressalta o quão importante e interessante o problema da interação dos gêneros no que se refere ao interior da unidade da literatura no dado período como o clássico dos gregos, século de ouro da literatura romana, na época do classicismo. E os demais gêneros que numa certa proporção significativa completavam uns aos outros de uma maneira harmoniosa que o romance não participava.

### 3.2 A arte e a filosofia

O autor escolhe tema, transmite ideia e conceito, elege o que considera significativo e relevante no momento histórico e cultural que vive, fornecendo, portanto, dados que servem como análise e interpretação de seu contexto social através dos assuntos abordados em suas obras.

Em virtude disso, o filósofo Jean-Jacques Rousseau não foi exceção, pois trouxe ideias e conceitos que revolucionaram sua época e a posteridade. Seus temas abordados em suas publicações foram relevantes para que a sociedade tomasse caminhos que antes não imaginava seguir.

Segundo Deleuze e Guattari (1991, p. 18) a produção de conceitos remete à instauração de um “plano de imanência” que é caracterizado como pré-socrática, sendo essa contemporânea e indissociável dessa produção. Sobre o que é o plano de imanência, os autores continuam a discorrer ainda que:

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma à outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de um relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço.

Para se criar um conceito precisa-se de um problema, uma vez que este é o atrativo do romance ou de uma obra de arte. E para fazer filosofia precisa-se de um conceito e um problema que tenha sentido, e ofereça avanço intelectual, como também, compreensão conceitual e solução do problema. Mas como surgem esses problemas? “Os problemas surgem na medida

em que as relações se estendem e são ampliadas suas necessidades, conseqüentemente, o gosto. O sentimento de suas ligações, desperta e provoca o dos deveres e das preferências” (FAÇANHA; FREITAS, 2016, p. 112-114, grifos do autores). Ainda sobre isso, compreende que:

Para Deleuze, Rousseau constrói, na *Nova Heloísa*, um método que visa dar conta do referido problema. O pressuposto para compreensão desse método consiste em supor que é na repetição do passado que despertamos nossas paixões e tentações mais violentas, porque amamos no passado e as paixões estão intimamente ligadas à faculdade da memória. Assim, é a encarnação do passado nos eventos presentes que nos encaminha para arrebatadoras tentações.

Deleuze na sua obra *Crítica e Clínica* (1993), afirma que este conjunto de textos, inclusive dos quais alguns são inéditos, referindo-se à obra, estão organizados em torno de estabelecidos problemas. Dentre eles, está o problema de escrever, o escritor, como dizia Marcel Proust, inventa uma nova língua, de certo modo, uma língua estrangeira. Pois ela traz novas potências gramaticais ou sintáticas. Ou seja, move a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando a delirar.

No entanto, o problema de escrever é inseparável de um problema de ver e de ouvir, pois o efeito quando se cria ou inventa uma outra língua no interior de uma língua, é que a linguagem se limita ao um assintático, agramatical o qual se comunica com seu interior.

Porém, esse limite não está fora da linguagem, segundo Deleuze, ele é o fora que é o efeito de visões e audições não-estrangeiras, mas que só através da linguagem se torna possível. Em razão disso, há uma pintura e uma música que são próprias da escrita, o qual podemos notar nos efeitos de cores e de sonoridades, uma elevação acima das palavras, uma vez que é através dessas e entre elas que se vê e se ouve.

Quanto à linguagem, Deleuze cita o arcebispo londrino Tomás Becket (1128 - 1170) que falava em “perfurar buracos na linguagem para ver ou ouvir o que está escondido atrás”, ou seja, o escritor deve ser visto como um vidente, um ouvidor, o qual refere ao mal visto e mal dito, sendo um colorista e um músico.

Referindo-se a essas visões, audições não são assuntos privados da escrita, mas formas figuradas de uma história e de uma geografia reinventada. E é através do delírio que a linguagem do escritor é inventada, é vista por Deleuze como um processo que leva às palavras de um extremo a outro, são os acontecimentos na divisão da linguagem.

Todavia, no momento em que o delírio recai no estado clínico, as palavras não se esvaziaram, visto que não se ouve ou vê alguma coisa através delas, exceto algo que perdeu sua cor ou essência. Nesse sentido, a literatura para Deleuze é saúde. E sobre os problemas, pontua:

Esses problemas traçam um conjunto de caminhos. Os textos aqui apresentados, e os autores considerados, são tais caminhos. Uns são curtos, outros mais longos, mas eles se cruzam, tornam a passar pelos mesmos lugares, aproximam-se ou se separam, cada qual oferece uma vista sobre os outros. Alguns são impasses fechados pela doença. Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto (DELEUZE, 1993, p. 5 -6).

Nessa conjuntura, Rousseau propõe uma reforma da moral e ascensão da virtude para que seja evitada a maldade. Ele cria e apresenta sua filosofia através de seu romance, pois:

[...] há tanta criação na filosofia quanto na obra de arte ou obra musical. Uma criação da filosofia são os ‘perceptos’ que fazem parte do mundo da arte. Os artistas são pessoas que criam os perceptos, estes não são percepções, todavia, um conjunto de sensações e percepções que vão além daquilo que se sente (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 9).

Com isso, os conceitos necessitam de personagens conceituais. “O amigo é uma dessas personagens” quando se refere à origem grega da filosofia por fazer dos filósofos amigos da sabedoria ou aqueles que procuram a sabedoria. Enquanto o filósofo inventava ou pensava no conceito, a sabedoria obteve mudança, assim como o significado “amigo”, pois este denominava uma pessoa íntima com potencialidade. Antes era vista como uma pessoa extrínseca ou de circunstância empírica, uma categoria viva ou um vivido transcendental.

Em outras palavras, o que não está mais em relação com o outro, assim, o amigo está para filosofia, visto como uma ‘Entidade’, uma essência, uma objetividade. Mas quando o amigo se torna conceitual? Quando o amigo consegue ser definido como amante, pretendente, visto como alvo de pretensão; sendo que a amizade comporta com desconfiança, competitividade, tensão amorosa indo em direção ao desejo (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 10).

Aproximando este conceito de amigo com o conceito grego tem algo de contribuição para sociedade de amigos ou de iguais, no entanto, promovendo a rivalidade entre todos os domínios: no amor, nos tribunais, na política, etc. Com isso, amigo, amante, pretendente ou rival são ações transcendentais, isso não faz perder sua existência na personagem.

Na obra *Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze* (2013), escrita por Fernando Tórres Pacheco, vemos que o autor entende que o plano de imanência é uma consistência que suporta os conceitos que nele transmitem. Sendo que o plano e o conceito são

correlativos, tendo dependência mútua, porém não se confundem. Uma vez que o plano não é conceito.

Pacheco afirma que os filósofos Deleuze e Guattari asseveram que a filosofia é um construtivismo e que depende dessas duas imposições de pensamento: criar conceitos e inserir o seu plano de imanência. Para Pacheco são duas facetas interdependentes da filosofia, enquanto o plano é ilimitado em sua abrangência, os conceitos, que preenchem seus limites, são limitados e fragmentados e conectam com outros, todavia, não se encaixam como um quebra-cabeça.

Nesse sentido, o autor ilustra essa relação plano-conceito através da imagem de uma coluna vertebral. Com isso, o plano de imanência é que dá força à coluna. Desse modo, o plano de imanência é um horizonte absoluto, não relativo que se distancia do observador na mesma medida que o observador dele se aproxima. Ou seja, tratando do trânsito desses conceitos, não relacionando com o observador parcial, mas sim com o pensamento como todo.

E o que há como intermediário entre os dois, referindo ao plano-conceito, são os personagens conceituais. Sendo que esses personagens, às vezes, não são nomeados, porém encontram-se presente de certo modo que cabe ao leitor reconstituí-los.

Entretanto, há casos em que o personagem tem seu próprio nome, como exemplo podemos citar o Sócrates de Platão. Mas é interesse nos atentarmos para a diferença do personagem conceitual e os personagens de diálogos, pois muitos filósofos escreveram diálogos e inventaram personagens.

Nesse hiato, o personagem de diálogo expõe conceitos os quais remetem a outras filosofias, preparando o terreno para que um personagem simpático à filosofia do autor que critica e modifica de acordo com que o autor irá impor. Percebe-se, assim, que é uma estratégia retórica utilizada pelo autor. Já os personagens conceituais operam os movimentos que delineiam o plano de imanência instaurado e que intervêm na criação de conceitos.

Nesse sentido, o filósofo é amigo do conceito, porque ele é conceito em potência. Pois criar conceitos novos é o objetivo da filosofia. A criação destes pelos filósofos remete a uma potência e competência. Isso tem relação com a arte, entretanto, não se pode objetar a criação do sensível e das artes, porquanto a arte faz existir entidades espirituais, já que os conceitos filosóficos sensibilizam.

Em virtude disso, o romance de Rousseau sensibilizou a sociedade francesa, isto é percebido na obra *O grande massacre de gatos* (1988), escrito por Robert Darnton, que teve por objetivo analisar as maneiras de pensar das pessoas francesas do século XVIII. Essa obra

abrange vários temas, dentre eles, as cartas escritas pelos leitores de Rousseau, narrando suas emoções ao ler o romance dos dois amantes apaixonados.

O romance de Jean-Jacques Rousseau tornou-se sucesso público, considerado best-seller da época, chegando a 100 edições desde seu lançamento de 1761 até 1800. As pessoas alugavam a obra para saber o final da história de amor dos amantes. O sucesso alcançou pessoas denominadas sóbrias, como o ministro protestante Paul-Claude Moulton, que confessa sua comoção ao ler o romance.

Não, Monsieur, não posso mais ficar calado. O senhor se apoderou de minha alma. Está repleta ao ponto de explodir, e precisa partilhar seu tormento com o senhor. *Ah, Julie! Ah, Saint-Preux! Ah, C'laire! Ah, Edouard!* Que planeta habitam suas almas, e como posso unir a minha com a vossa? São o fruto do seu coração, Monsieur, só sua mente não os poderia ter feito como são. Abra esse coração para mim, a fim de eu poder contemplar os modelos vivos dos personagens cujas virtudes me fizeram chorar lágrimas tão doces (DARNTON, 1988, p. 242, grifo nosso).

Nesse romance, Rousseau abordou seus conceitos filosóficos, ao lê-lo as pessoas se comoviam e, ao mesmo tempo, refletiam. Em virtude disso, Deleuze e Guattari afirmavam que às ciências, às artes e a filosofia são criadoras, mesmo competindo uma com as outras.

No entanto, somente a filosofia cria conceitos no sentido estrito, porque criar é singular, logo, o conceito é uma singularidade. Os conceitos permanecem assinados como o conceito de Bergson, o código de Descartes, a saber: “O simulador e o amigo é todo um teatro platônico que faz proliferar os personagens conceituais, dotando-os das potências do amigo e do trágico” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15 - 17).

Nessa perspectiva, as personagens se tornaram amigos dos leitores por estarem comovidos pela história trágica dos amantes apaixonados. Um dos conceitos que Rousseau abordou no seu romance é a autenticidade que aparece nas cartas dos protagonistas do livro. Leitores como Mme. Du Verger se recusaram a aceitar que a história fosse fictícia, visto que as epístolas continham tamanha aura de autenticidade que as pessoas se confundiam com a vida real.

Muitas pessoas que leram seu livro e o discutiram comigo garantem que apenas uma inteligente invenção sua. Não posso acreditar nisto, se é assim, como poderia uma leitura enganosa ter produzido sensações como as que senti, ao ler o livro? Eu lhe imploro, Monsieur, diga-me: Julie realmente viveu? Saint-Preux ainda está vivo? Em que país, nesta terra, mora ele? Claire, doce Claire, ela acompanhou sua querida amiga à sepultura? M. de Wolmar, milord Edouard, todas essas pessoas, são apenas imaginárias, como algumas pessoas tentam convencer-me? Se este é o caso, em que tipo de mundo habitamos, no qual a virtude não passa de uma ideia? Feliz mortal, talvez apenas o senhor a conheça e pratique (DARNTON, 1988, p. 242).

Sobre as sensações que a obra *Júlia ou a Nova Heloísa* causava nas pessoas, cita-se Deleuze e Guattari (1991) quando discorrem que a criação da filosofia são os “perceptos” que fazem parte do mundo da arte, havendo vários tipos de sensações: visuais, auditivas, gustativas, tácticas e olfativas, dando independência em relação ao que se sente que resulta, segundo os autores, em um *complexo de sensação*, sendo esta, a duração ou eternidade de uma personagem fictícia.

Ou seja, a duração ou eternidade de uma personagem depende das sensações que ela transmite aos leitores, podendo ter duração curta ou duradoura. Isso, pode ser observado em diversas obras literárias como as personagens: Capitu do livro *Dom Casmurro* de Machado de Assis, publicado em 1899, Macabéa do livro *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, publicado em 1977 e *Iracema* de José de Alencar, publicado em 1865. Essas personagens foram marcantes nas suas respectivas épocas e sobreviveram até os dias atuais através das sensações que elas causaram e causam nas pessoas quando leem essas obras.

Acerca desse assunto, cita-se a obra *Deleuze, a arte e a filosofia* do filósofo brasileiro Roberto Machado (1942 - 2021). No capítulo seis, intitulado *Deleuze e a literatura*, Roberto Machado (2009) confessa que teve privilégio em relação à interpretação do pensamento de Deleuze, porque ele o considerou desde o início como o filósofo que se encontrou no próprio discurso filosófico, acerca dos conceitos que possibilitou estruturar sua filosofia como um pensamento diferencial.

Contudo, esse privilégio avistado através das análises dos filósofos de explicitar o modo de funcionamento do pensamento de Deleuze não exclui os importantes estudos que fez a respeito de domínios exteriores à filosofia. Nessa perspectiva, Roberto Machado estabeleceu a relação ao estabelecimento do discurso de Deleuze entre à filosofia, à ciência, à arte e a literatura. Pois, afirma que essa relação entre saberes sempre fora intensa no pensamento deleuziano.

Com isso, a filosofia para ele não é lateral ou circunstancial, pois o principal objetivo da suas ideias é elucidar o que pensar, levando em consideração que o pensamento não é exclusividade da filosofia, ela é propriedade de qualquer tipo de saber. Deleuze via o conhecimento filosófico como o domínio do conceito, muito embora sua filosofia levasse em consideração outros sistemas de saber que, segundo ele, se situava no espaço da diferença, mas também criava concepções a partir daquilo que se foi pensado acerca de seus próprios elementos, ou seja, outros domínios.

Dessa maneira, ao considerar às ciências, à literatura e às artes, estavam sempre realizando um projeto filosófico de constituição de uma filosofia da diferença, sem que

houvesse uma diferença essencial entre esses estudos e às investigações de textos filosóficos. Com base nisso, Deleuze analisa por meio do exercício do pensamento o romance de Marcel Proust (1871 - 1922) intitulado *Em busca do tempo perdido*, publicado entre 1913 a 1922 em sete volumes, tal obra fora utilizada como objeto de estudo para produzir o livro chamado *Proust e os signos*, primeira escrito de Deleuze a tratar a respeito da literatura ou da arte.

Segundo Roberto Machado, a obra é um dos exemplos de projeto que Deleuze incorporou o não filósofo ao pensamento filosófico quando interpretava *Recherche de Proust*, comparando à busca inconsistente e involuntária da verdade e uma dimensão filosófica ou crítica filosófica da filosofia.

Percebe-se que o filósofo não havia formulado com clareza sua teoria diferencial das formas de pensamento que distingue a filosofia da literatura pela diferença entre conceito e a sensação. Considerando a obra de Proust não somente um sistema de pensamento, mas, sobretudo, uma criação literária que se opõe à filosofia da identidade e da representação.

Desse modo, ele torna a personagem *Recherche* um instrumento da formulação de um tipo de pensamento na sua filosofia da diferença, por encontrar nela um tipo de pensamento que às faculdades entram no exercício do transcendente, cada uma atingindo seu limite. Roberto Machado (2009, p. 195) afirma a possibilidade de apresentar o essencial referente à análise de *Proust e os signos* através de dois conceitos-chave que estruturam a argumentação: o signo e o sentido.

Desde o título da obra, percebe-se a indicação e a importância do conceito do signo na interpretação deleuziana, manifestando uma caracterização na obra *Em busca do tempo perdido* como um sistema de signos. Significando que esses códigos constituem tanto a unidade quanto a pluralidade de *Recherche*.

Ou seja, segundo Roberto Machado, a obra é constituída pelo sistema pluralista, pois os signos são distintos, não são do mesmo gênero, com isso, não têm a mesma matéria de onde estão escritos, também não são emitidos do mesmo modo e, até o efeito sobre o intérprete são distintos por não terem relação com o sentido e estruturas temporais nelas implicadas com essência.

Por causa disso, o autor apresenta a primeira manobra interpretativa deleuziana, entretanto, ele dispõe os signos formadores do sistema pluralista divididos em quatro grupos: signos mundanos, signos amorosos, signos sensíveis e signos artísticos. O primeiro grupo “signos mundanos” percebe-se nas relações sociais das personagens como festas, recepções em meio sociais, o que chama atenção dessas personagens são suas heterogeneidades ou o fato

delas se diferenciarem por classes sociais ou famílias espirituais, essas personagens sempre representam ideias e valores da sociedade.

O segundo grupo “signos amorosos” expressam segredos, incluindo a amante e o que ele tenha acesso, o que causa ciúme e sofrimento dos que amam. O terceiro grupo “signos sensíveis” conhecidos também como “signos da natureza” expressam qualidades sensíveis. Podendo encontrar o mais famoso desses signos na memória involuntária, os signos sensíveis são heterogêneos.

E, por fim, o quarto grupo “signos artísticos”, leva em consideração as três categorias de artes: a música, a pintura e a literatura. São identificados quando as personagens expõem opiniões sobre música, pintura ou literatos. Eles têm pluralidade ou multiplicidade onde elaboram uma visão da arte e a relação com o mundo social. Com isso, o amor e as qualidades sensíveis fizeram com que Deleuze considerasse o mundo dos signos hierarquizado onde eles convergem para os signos da arte, sendo elucidados por eles.

### **3.3 Análise literária e filosófica do romance *Júlia ou A Nova Heloísa***

O sociólogo e crítico literário Antônio Candido (1918 - 2017), em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006, p. 177), afirma que uma obra depende de sua estrutura literária “e que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”. Levando em consideração, portanto, um nível da realidade e um nível da elaboração dessa realidade, assim, a diferença de panorama dos contemporâneos da obra inclui seu autor e o que se refere a sua posteridade, pois na obra existem variações históricas, função e estrutura que permanecem invariáveis em relação à estética do manuscrito.

Com isso, o autor determina uma ordem para estabelecer sua matéria e as circunstâncias que proporcionam modos distintos de interpretar, constituindo o destino da obra no seu tempo. Em virtude disso, Antônio Candido (2019, p. 177) afirma, ainda, que a literatura passou por um processo de construção *genealógica* referente ao esforço em definir a continuidade das manifestações, começando nas contrações do Romantismo, mas que iniciou, “sob este aspecto, o século XVIII pode ser considerado decisivo, sem prejuízo de esboços prévios [...] os homens de pensamento foram levados a uma primeira reflexão de conjunto sobre o significado do que se fizera até então”. Além do mais, é preciso compreender que:

Dentre esses homens, cita-se Jean-Jacques Rousseau que aborda uma reflexão através de suas personagens no romance *Júlia ou A nova Heloísa* com as perspectivas literária e filosófica. No que tange à perspectiva literária, o romance de Rousseau contém

elementos essenciais de uma narrativa como enredo, personagens, tempo, espaço, ambiente e narrador. No tempo que a literatura significava poesia, o romance era contemporâneo, sendo assim próximo da biografia ou da crônica, um gênero popular que não aspirava às vocações da poesia lírica e épica (CULLER, 1999, p. 84).

Sobre isso, Culler (1999, p. 85), afirma ainda que “A teoria da narrativa (“narratologia”) é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apoia em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas”. Aristóteles dizia que o enredo é o traço básico da narrativa e que as boas histórias devem ter começo, meio e fim, elas dão prazer devido ao ritmo e sua ordenação.

Em relação ao enredo do romance de Rousseau, é linear por apresentar uma sequência cronológica, organizada em começo, meio e fim. Como um enredo exige uma transformação, deve haver na narrativa uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa. Isso se deu na primeira parte do romance quando a personagem Saint-Preux declara seu amor à Júlia, havendo uma situação inicial de conflito, pois ele pensava que não era correspondido, mas percebemos que as duas personagens estão envolvidas no decorrer da narrativa, e há uma mudança significativa na vida dessas personagens quando elas decidiram viver seus sentimentos.

Algumas teorias enfatizam tipos de paralelismo que produzem enredos satisfatórios, tais como a mudança de uma relação entre personagens para seu oposto, ou de um medo ou previsão para sua realização ou sua inversão; de um problema para sua solução ou de uma falsa acusação ou deturpação para sua retificação. Em cada um dos casos, encontramos a associação de um desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma transformação no nível do tema. Uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história. Deve haver um final que se relacione com o começo - de acordo com alguns teóricos, um final que indique o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos que a história narra (CULLER, 1999, p. 86).

Não há dúvidas que a narrativa de Rousseau contém paralelismo como recurso estilístico para tornar o texto agradável e proporcionar a musicalidade vistas nas figuras de linguagem: metáfora ou comparação inesperadas, revelando a prosa poética francesa. Os temas do romance são encadeados nas seis partes da obra: preconceito social, amor, amizade, virtude, etc. O final da narrativa é surpreendente e se relaciona com o começo do romance, trazendo o resumo dos temas abordados por Rousseau.

Esses temas são apresentados no romance através do enredo e ações das personagens: Saint-Preux, Júlia d’Etange, Barão d’Etange, Clara, Milorde Eduardo, Sr. Wolmar, etc. Essas personagens que mais trocam cartas são essenciais da narrativa. Sendo as personagens principais: Saint-Preux, Júlia d’Etange e Barão d’Etange. Este o antagonista, enquanto Saint-Preux e Júlia d’Etange são os heróis da narrativa. As demais personagens são secundárias.

Sobre as personagens da narrativa Vilares Gancho (2012, p. 14) discorre: “A personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça [...] é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”. Ou seja, é um ser que existe só para participar do enredo em relação ao agir ou falar da narrativa. Definidos pelo que fazem ou dizem no enredo. Quanto à classificação das personagens, Vilares Gancho (2012, p. 14 - 16), entende que:

1. Quanto ao papel desempenhado no enredo:

a) protagonista: é o personagem principal.

- herói: é o protagonista com características superiores às de seu grupo;

- anti-herói: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto.

b) antagonista: é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas as do protagonista. Enfim, seria o vilão da história.

c) personagens secundários: são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes.

No romance *Júlia ou A nova Heloísa*, como foi dito, as personagens principais são Saint-Preux, Júlia d’Etange e Barão d’Etange, e são considerados heróis. Por outro lado, há o antagonista, vivido por Barão d’Etange, pois não concorda com as ações dos heróis e impedem que não fiquem juntos, o que de fato acontece no final da narrativa. Já as personagens secundárias do romance apontam-se Clara, Milorde Eduardo, Sr. Wolmar e os demais personagens, desempenhando ajudantes dos heróis e/ou antagonista.

Já quanto à caracterização das personagens Vilares Gancho (2012) afirma que existem dois tipos: planas e redondas. As planas são caracterizadas com número pequeno de atributos, identificadas facilmente pelo leitor, ou seja, são personagens não complexas. Há dois tipos de personagens planas: *tipo* reconhecidas pelas características típicas, morais, sociais e econômicas, exemplo: Saint-Preux. Júlia d’Etange e as demais personagens do romance de Rousseau são denominadas planas ou simples por não serem complexas de identificá-las em relação às suas personalidades pelo leitor. O próprio Rousseau afirmou que suas personagens são simples. E o segundo tipo: *Caricatura*, reconhecida por sua característica fixa e ridícula, personagens presentes em histórias de humor.

Por outro lado, as personagens redondas são denominadas complexas, diferentemente das planas ou simples, por serem mais elaboradas, tendo vários detalhes. E, por fim, o narrador,

pois não existe narrativa sem narrador por ser um elemento estruturador da história. Com base nisso, Cândida Vilares Gancho (2012) afirma que há dois termos usados pelos manuais de análise literária, designando assim, a função do narrador da história. Sendo o *foco narrativo* e *ponto de vista* do narrador ou da narração, fazendo referência à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados.

Com isso, apresenta-se dois tipos de narradores, identificados à vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira pessoa e terceira pessoa do singular. Em relação ao tipo de narrador no romance de Rousseau, o pronome utilizado é o da primeira pessoa do singular *eu* que segundo a crítica literária Cândida Vilares Gancho (2012) é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, tendo seu campo de visão limitado, ou seja, não é onipresente nem onisciente, o que sabe tudo sobre a história ou está em todos os lugares da história narrada.

No que tange a análise filosófica, retornamos a obra *Deleuze, a arte e a filosofia* do filósofo Roberto Machado, a qual o autor apresenta a primeira manobra interpretativa de Deleuze que consiste em dispor os signos formadores do sistema pluralista divididos em quatro grupos: signos mundanos, signos amorosos, signos sensíveis e signos artísticos, relacionando-os com o romance *Júlia ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau.

O grupo “signos mundanos” percebe-se nas relações sociais das personagens com as festas, recepções em meio sociais, podemos citar por exemplo o encontro musical descrito na *Carta XLVII, A Júlia*, onde as personagens Clara, Júlia, Milorde e Saint -Preux se encontraram no jantar.

Após termos acompanhado tua Prima, como estávamos todos ainda bem despertos, ele nos propôs ir à sua casa fazer música e beber ponche. Enquanto reuniam seus criados, não cessou de nos falar de ti com entusiasmo que me desagradou e não ouvi teu elogio em sua boca com tanto prazer quanto tu ouvires o meu... tenho medo, tenho medo de que a impressão do jantar de ontem não se tenha prolongado sobre o que ouvia e que eu não tenha tomado o efeito de tuas seduções pelo encanto da música...Mas, enquanto esses cantos me mantinham em êxtase, o Sr. d’Orbe dormia tranquilamente numa poltrona e em meio aos arrebatamentos contentou-se, como todo elogio, em perguntar se tua Prima sabia italiano...Tudo isto será esclarecido amanhã, pois temos para esta noite um novo encontro de música. Milorde quer torná-la completa e mandou vir de Lausanne um segundo violinista que diz ser bastante competente. De minha parte, levarei cenas, cantatas francesas e veremos! (ROUSSEAU, 1994, p. 125-126).

O grupo “signos amorosos” expressam segredos, incluindo amante e o que ele tenha acesso, o que causa ciúme, sofrimento dos que amam. Na *Carta I, A Júlia*, quando o seu professor, tendo se apaixonado por ela, manifesta-lhe os mais ternos sentimentos.

É preciso fugir-vos, Senhora, sinto-o bem: deveria ter esperado bem, menos ou, antes, teria sido preciso nunca vos ter visto. Mas que fazer hoje? Como agir? Prometeste-me amizade, vede minha perplexidade e aconselhei-me. ..Quanto a mim, orgulhoso por onar com algumas flores um tão belo natural, ousei encarregar-me deste arriscado encargo sem prever seu perigo ou, pelo menos, sem temê-lo...Se sofro, tenho pelo menos consolação de sofrer sozinho e não desejaria uma felicidade a expensas da vossa... vejo-vos todos os dias e percebo que, sem pensar, agravais inocentemente males que não podeis lamentar e que deveis ignorar...Vejo com terror que tormento meu coração prepara para si mesmo. Não procuro acarinhar meu mal, desejaria odiá-lo se me fosse possível. Julgai se meus sentimentos são puros pela espécie de favor que venho pedir-vos (ROUSSEAU, 1994, p. 44).

E a *Carta IV, De Júlia*, a qual discorre sobre a confissão de amor ao amante Saint-Preux.

Assim, é preciso finalmente confessá-lo, este fatal segredo por demais mal dissimulado! Quantas vezes jurei que ele somente sairia de meu coração juntamente com minha vida! A tua, estando em perigo, mo arranca, ele me escapa e a honra está perdida. Ai de mim! calei-me por demais longamente, haverá uma morte mais cruel do que sobreviver à honra?...Tuas virtudes são o último refúgio de minha inocência, minha honra ousa confiar na tua, não podes conservar uma sem a outra; alma generosa, ah! conserva-as ambas e pelo menos por amor a ti mesmo digna-te ter piedade de mim. Oh! Deus! estarei suficientemente humilhada? Escrevo-te de joelhos, molho meu papel com minhas lágrimas, elevo a ti minhas tímidas súplicas (ROUSSEAU, 1994, p. 50 - 52).

O grupo “signos sensíveis” conhecidos também como “signos da natureza” por expressarem qualidades sensíveis. Na *Carta XII, A Júlia*, confessa que a carta do amado é comovente.

Minha Júlia, como a simplicidade de vossa carta é comovente! Como nela vejo bem a serenidade de uma alma inocente e a terna solicitude do amor! Vossos pensamentos exalam-se sem artifício e sem dificuldade, trazem ao coração uma impressão deliciosa que não é causada por um estilo rebuscado...Desde que estamos juntos, há um ano, fizemos apenas leituras sem ordem e quase ao acaso, mais para consultar vosso gosto do que para esclarecê-lo. Aliás, tanta perturbação na alma quase não nos deixava liberdade de espírito. Os olhos se fixaram mal no livro, a boca pronunciava suas palavras, a atenção faltava sempre. Vossa priminha, que não estava tão preocupada, censurava-nos a pouca compreensão e vangloriava-se de ternos ultrapassado com facilidade...Portanto, para recuperar o tempo perdido (Ah! Júlia, houve alguma vez outro mais bem empregado?), imaginei uma espécie de plano que possa reparar pelo método o mal que as distrações fizeram ao saber (ROUSSEAU, 1994, p. 64-65).

Rousseau cita Sêneca, que diz: “Retirai a nossos Sábios o prazer de ouvir, o saber nada será para eles. Somente querem ser sábios aos olhos alheios e não se preocupam com o estudo como se ele não tivesse mais admiradores”. Montaigne, segundo o genebrino acreditava que: “Ensinam-nos a nós servimos antes do bem alheio do que do nosso, somos como avarento que só pensa em encher seu celeiros e, em meio a abundância, deixa morrer de fome” (ROUSSEAU, 1994, p.66). Acredita que o bom é o belo posto em ação, um está ligado ao

outro e ambos têm uma fonte comum na natureza bem ordenada. Resulta que o gosto se aperfeiçoa pelos mesmos meios que a sabedoria e que a virtude deve ser sensível a outros tipos de beleza.

E o quarto grupo “signos artísticos”, leva em consideração as três categorias de artes: a música, a pintura e a literatura. São identificados quando as personagens expõem opiniões sobre música, pintura ou literatura. Identificados quando Saint-Preux faz uma comparação da música italiana e a música francesa e sua preferência à italiana, e quando indica leituras à prima de Júlia na *Carta XX, A Júlia*.

Deixei, em atenção à vossa inseparável prima, alguns livros de literatura mais fácil que não teria deixado para vós. Excetuando Petrarca, Tasso, Metastásio e os mestres do teatro francês, não coloco nem poetas nem livros de amor, ao contrário das leituras dedicadas ordinariamente ao vosso Sexo. Que poderíamos aprender sobre o amor nesses livros? Ah! Júlia, nosso coração nos revela mais do que eles e a linguagem imitada dos livros é bem fria para quem quer esteja, ele próprio, apaixonado (ROUSSEAU, 1994, p. 68).

Sobre as reflexões acerca da música francesa e música italiana consta na *Carta XLVIII, A Júlia*, a personagem Saint-Preux, que discorre que os belos cantos franceses não tinham nenhuma harmonia e por isso os julgou entediantes. Pois, segundo ela, o sentimento é o que anima os cantos mais simples, são mais interessantes de ouvir. Todavia, quando a melodia absolutamente não fala, canta sempre mal e a harmonia por si só não diz nada ao coração. Para personagem isto é o erro dos franceses.

Por outro lado, a personagem afirma ao recitar a música italiana sem canto o fez sentir às relações entre a música e a palavra no recitativo, entre a música e o sentimento nas árias, e toda a energia gerada pelo compasso (tempo ou duração da música) e a escolha das consonâncias (ritmo, melodia, tempo, pausa) referentes à expressão musical. Ou seja, enquanto a música italiana tinha harmonia e melodia que transbordava sentimentos que agradavam a personagem, a francesa despertava o tédio.

### **3.4 Literatura e a vida**

No capítulo III denominado *Luta pela existência* da obra *A origem das espécies ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida* do naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882), afirma que a luta pela existência depende da seleção natural. Por conseguinte, os seres orgânicos (os quais nascem, crescem, reproduzem-se e morrem), em seu estado de natureza, há uma variabilidade individual que ninguém parece contestar.

Sendo isso, irrelevante se uma série de formas ambíguas (o que pode ter vários significados) ser chamada de espécie, subespécie ou variante no conjunto de regras ou leis estabelecidas, o naturalista dá exemplo de duzentas ou trezentas plantas britânicas de forma ambígua, partindo de uma condição que se admita a existência de variedades bem definidas. Entretanto, a mera existência de variedade individual e algumas de diversificações definidas, não ajuda muito na compreensão do surgimento das espécies na natureza.

Tendo isso em vista, houve várias inquietações de como foram aperfeiçoadas todas as adaptações de uma parte do organismo a outra e às condições de vida, de um ser orgânico a outro. Em suma, observemos adaptações por toda parte e cada um dos integrantes do mundo orgânico, nos quais lutaram pela vida. Nessa perspectiva, a luta pela vida de qualquer variação tenderá a preservação do indivíduo e será, de modo geral, herdada por sua prole, desde que tenha vantagem sobre os outros seres orgânicos e com a natureza externa.

Assim também é o homem que é capaz, pela seleção, de produzir resultados excelentes e adaptar seres orgânicos a seu próprio uso, por meio de acúmulo de variações mínimas, mas úteis. Esse é um poder que ele recebeu da natureza, todavia, a seleção natural “é um poder sempre pronto a atuar e é tão imensuravelmente superior aos débeis esforços humanos quanto às obras da natureza são superiores às da arte” (DARWIN, 1981, p. 85). Levando em consideração que a natureza é a primeira em relação ao homem e às artes.

Nesse sentido, mesmo que o homem possa dominar os animais e transformar a natureza, ele não controla os fenômenos naturais, pois estes são superiores a seu poder e domínio. Por esse ângulo, conclui-se que o homem é o dominador dos animais, no entanto, não significa que este não luta pela vida como os animais em relação aos seus iguais e com a natureza externa. Pois, assim como seus dominados, ele é um ser orgânico.

Nesta lógica, a obra *O abecedário de Gilles Deleuze* (1988), traz uma comparação do filósofo, escritor e animal onde afirma que assim como o escritor está à espreita, o filósofo também está. Sendo estes como o animal, pois não fazem nada sem estarem à espreita, pois nunca estão tranquilos. O animal ao comer vigia se existe ou acontece algo atrás dele. Isso tanto para o animal quanto para o filósofo é terrível, ter essa existência de espreita. Lembrando a selva e seus membros na luta pela existência, sobrevivendo àqueles que se adaptam a ela.

Na analogia entre o escritor e o animal, Deleuze assegura que o escritor escreve para os leitores e os não leitores, “escreve no lugar dos analfabetos” dos idiotas e dos bichos. Quando se escreve não trata de histórias privadas, pois não é assunto privado, mas sim em uma história universal, para isso precisa forçar a linguagem, a sintaxe da animalidade.

Ao responder acerca da relação devir-animal para a entrevistadora Claire Parnet (1994), Deleuze expressa não gostar de animais domésticos: gatos por se esfregar nas coisas e nas pessoas e os cachorros por causa do latido, porque parece com o grito; há muito grito na natureza. O filósofo francês acreditava que o latido é algo vergonhoso do reino animal.

Nesse sentido, considera-se que as pessoas que gostam de gatos e cachorros têm uma relação com eles não humana. Dando exemplo das crianças quando elas têm essa relação, para o filósofo, não é humana, pois é uma espécie de relação infantil, ou então, o importante é ter relação animal com animal. Mas o que significa ter essa relação? Não falar com ele, o filósofo revela não suportar a relação humana com o animal.

Afinal, que relação temos com o animal? Caso tenhamos uma relação com animal. Contudo, geralmente as pessoas que gostam de animais não têm relações humanas com eles, mas relação de animal. Mesmo não gostando de animais domésticos, Deleuze é fascinado por outros animais, que será a peça chave no decorrer desse discurso na associação de filósofo, escritor e animal, etc.

Dentre os animais que o autor tem fascínio estão: aranhas, carrapatos e piolhos. Para o filósofo, esses são tão importantes quanto gatos e cachorros. Para ele, se estabelecem também relação com animais pessoas que têm carrapatos e piolhos. Sendo essas bem ativas com os animais.

Entretanto, o que fascina o filósofo em relação ao animal é seu ódio por alguns animais, que é nutrido por seu encantamento por muitos animais. Com isso, o que comove Deleuze acerca do animal, é que todo animal tem um mundo. Constituindo, assim, um fato curioso porque, para ele, há muitos humanos que não têm mundo.

Nessa perspectiva, o filósofo traz à tona o conceito que criara junto com Félix Guattari a respeito das questões de território, o qual afirma ser um conceito filosófico. Ele relaciona os animais de território e animais sem território, contudo, os animais de território são extraordinários, pois onde constroem um território é que dá-se o nascimento da arte. Quando vemos que o animal marca seu território, todos sabem, através da urina, dentre outros, sendo esse o exemplo de marca nas fronteiras em relação ao seu território. Mas o que intervém na marcação? Intervém uma série de posturas no abaixar e no levantar, uma série de cores, dando exemplo também do macaco acerca das cores de suas nádegas, as quais manifestam na fronteira de onde habitam.

Afirma que a cor, canto e postura são as três determinações da arte, isto é, a cor, as linhas e as posturas animais, às vezes, são as verdadeiras linhas, sendo a cor, as linhas e o canto a arte em um estado puro. Mas o que é território?

Segundo Deleuze, é o domínio de ter, ou seja, o território são propriedades do animal sair do habitar é aventurar-se. Assim, há bichos que reconhecem seu consorte, porém o reconhecem no território, mas não fora dele.

Outro conceito de Deleuze e Guattari é a respeito da desterritorialização. Conceito filosófico designado por uma palavra que ainda não existe. Mesmo que a descubra, será equivalente a outra língua. “Percebi que em Melville, sempre aparecia a palavra: outlandish, e outlandish, pronuncio mal, você corrige, outlandish é, exatamente, o desterritorializado. Palavra por palavra. Penso que, para a filosofia, antes de voltar aos animais, para a filosofia é surpreendente” (DELEUZE, 1988, p. 5).

Afirmando com isso, que, na filosofia, às vezes é necessário inventar uma palavra bárbara para poder dar conta de uma pretensão nova. Essa nova noção com pretensão diz respeito ao que não existe no território, ou seja, sem um segmento de saída do habitat, assim como não há saída do território. Trata-se de um empreendimento de desterritorialização dada em outra parte.

Isso acontece com os animais, em todo o domínio dos signos eles emitem signos, não param de emití-los, e os produzem no duplo sentido: reagindo aos signos. Nessa conjuntura, Deleuze faz a relação animal através da emissão dos signos, sendo a admissão destes que aproxima o animal da escrita e escritor. Animal para Deleuze é o ser à espreita assim como o filósofo e o escritor: “[...] se o escritor é alguém que força a linguagem até um limite, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto, deve-se então dizer que o escritor é responsável pelos animais que morrem, e ser responsável pelos animais que morrem, responder por eles” (DELEUZE, 1988. p. 7).

Por isso, o escritor deve escrever no lugar dos animais que morrem, isso é levar a linguagem a esse limite. Visto que, não há literatura que não leve a linguagem a esse limite que separa o homem e o animal. Devendo estar nesse limite aquele que faz filosofia. Limite que separa o pensamento do não-pensamento, que se desvencilha da animalidade, mas de uma maneira que não fique separado dela, pois o corpo humano e o espírito humano são semelhantes à relação dos animais com o animal.

Já sobre a literatura, Deleuze expressa que leu muitos romances. Essa afirmação do filósofo trouxe uma indagação: o romance é útil para a filosofia? A resposta é positiva e, inclusive, deve muito a grandes romancistas. Como exemplo cita F. Scott Fitzgerald (1896 - 1940), escritor, romancista e poeta norte-americano. Por outro lado, aponta que o conceito não existe sozinho, pois ao mesmo tempo que cumpre sua tarefa, faz outras coisas, está ligado aos perceptos.

A respeito disso, há uma comunicação que eterniza entre conceitos e percepções. Sendo que os perceptos encontramos no romance, logo: “Há problemas de estilo que são os mesmos em Filosofia, como em Literatura. É uma questão muito simples: os grandes personagens da Literatura são grandes pensadores” (DELEUZE, 1988, p. 61).

Deleuze cita o escritor e poeta estadunidense Herman Melville (1819 - 1891), que escreveu o romance *Moby Dick* ou *A baleia* (1851) e o conto *Bartleby (o Escrivão)* (1853). O filósofo francês fala das respectivas personagens dessas narrativas: Ahab como um grande pensador e Bartleby como pensador. Tendo em vista que esses dois tipos de personagens nos fazem pensar. Associando o grande pensador com as personagens da obra *Júlia ou A nova Heloísa*, aponta-se Saint-Preux quando instrui Júlia na Carta XII, citando Sêneca, Montaigne e seus imperativos, ao limitar os estudos da amada a livros que julga ser de bom gosto e de bons costumes, ao ilustrar pessoas virtuosas e regras para escrever bem:

Eis, minha encantadora Aluna, por que limito todos os vossos estudos a livros de bom gosto e de bons costumes. Eis por que, transformando todo o meu método em exemplos, não vos dou outra definição das virtudes a não ser pinturas de pessoas virtuosas, nem outras regras para bem escrever a não ser livros bem escritos. Portanto, não fiquéis surpresa com as supressões que faço em vossas leituras precedentes, estou convencido de que é preciso restringi-las para torná-las úteis, e vejo a cada dia melhor que tudo aquilo que nada diz à alma não é digno de vos ocupar. Vamos suprimir as línguas, exceto a italiana, que sabeis e que amais. Vamos abandonar nossos elementos de álgebra e de geometria. Abandonaríamos mesmo a física, se os termos que vos fornece me deixassem a coragem de fazê-lo. Renunciaremos para sempre à história moderna, exceto à de nosso país e ainda somente porque se trata de um país livre e simples(ROUSSEAU, 1994, p. 68).

Júlia d’Etange, respondendo Carta XIII, ao afirmar que usar o caminho da instrução para corromper uma mulher é entre todas as seduções a mais condenável e querer suavizar a própria amante através de romances é ter poucos recursos.

Vejo, meu amigo, que sentis o verdadeiro amor, visto que ele não vos retirou o gosto das coisas honestas e visto que sabeis ainda, na parte mais sensível de vosso coração, sacrificar-vos pela virtude. De fato, usar o caminho da instrução para corromper uma mulher e, de todas as seduções, a mais condenável e querer enternecer a própria amante com a ajuda de romances é ter em si mesmo muito poucos recursos. Se, em vossas aulas, tivésseis dobrado a filosofia no sentido de vossas intenções, se tivésseis procurado estabelecer máximas favoráveis ao vosso interesse, querendo enganar-se, ter-me-íeis em breve aberto os olhos, mas a mais perigosa de vossas seduções é a de não usá-las(ROUSSEAU, 1994, p. 69).

Com isso, uma obra literária tanto traça conceitos de forma implícita quanto traça perceptos. Contudo, “não cabe ao literato, pois ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo. Está tomado pela questão do percepto, em nos fazer ver e perceber e em criar personagens!”

(DELEUZE, 1988, p. 62). Mas quem cria os conceitos? Essa empreitada é do filósofo. Todavia, por produzir e transmitir o conceito, em conformidade com alguns aspectos, torna-se um personagem.

Tendo em vista que a personagem de uma narrativa possui uma dimensão de conceito. Assim, o que há de comum entre a filosofia e a literatura para Deleuze, é as duas testemunhas em prol da vida. Isso é uma potência. Fazendo com que os filósofos e os literatos fiquem no mesmo ponto.

Em relação a isso, há coisas que consegue ver, das quais não pode voltar. Que coisas são essas? Isso varia de autor a outro, geralmente, são os *perceptos no limite do suportável* ou *conceitos no limite do pensável*. Assim, entre a criação de uma grande personagem e a criação de conceitos há elos com a mesma empreitada.

À vista disso, a literatura e o ato de escrever têm a ver com a vida, sendo a vida algo mais pessoal. Escreve-se porque algo da vida passa em nós, podendo ser qualquer coisa, escreve-se para a vida, já que, escrever é o devir.

No entanto, escrever não é certamente impor uma forma (de expressão), uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, sempre em via de fazer-se extravasar qualquer matéria vivível ou vivida. Esse é um processo, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido. Logo, “a escrita é inseparável do devir, já que ao escrever estamos em um devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 1997, p. 11). Sobre a escrita o autor discorre:

Toda escrita comporta um atletismo; porém, longe de reconciliar a literatura com os esportes, ou de converter a escrita num jogo olímpico, este atletismo se exerce na fuga e na defesa: orgânicas: um esportista na cama, dizia Michaux. Tornamo-nos tanto mais animal quanta o próprio animal morre; e, contrariamente a um preconceito espiritualista, e o animal que sabe morrer e tem o senso e o pressentimento correspondentes (DELEUZE, 1997, p. 12).

Isto posto, a literatura começa quando nasce em nós, uma terceira pessoa que nos destitui do poder do dizer *eu*. Isso se refere na construção dos personagens literários. Por isso, eles são individualizados e exatos, não há literatura sem fabulações, pois essa eleva à potência e aparece como um empreendimento de saúde, isso não quer dizer que a escrita tem uma saúde de ferro, visto que haveria uma ambiguidade como no atletismo.

De acordo com Deleuze (1997, p. 14-15), “a saúde como literatura, como escrita consiste em inventar um povo que falta. Compete, assim, à função fabuladora de inventar um povo”. Nesse sentido, a literatura nada mais é que agenciamento coletivo de enunciação,

apresentando dois aspectos quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna. Com isso, como segue pontuando o autor francês: “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua [...] Dir-se-ia que a Língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos”.

Nesse viés, Fúlvia Moretto (2018, p. 8) afirma que a linguagem filosófica do século de Jean-Jacques Rousseau não possuía rigor, uma vez que essa rigorosidade seria adquirida mais tarde. Porém, segundo a autora, o estilo do genebrino é eminentemente imagético por exprimir “suas ideias, imagens, especialmente metáforas, extraídas do vocabulário da natureza, de aparelhos científicos, da própria ciência, abrindo assim o caminho à linguagem concreta e finalmente usa metáforas extraídas do vocabulário místico e da música, renovando-lhe o sentido e modernizando-o”. Uma vez que essa linguagem filosófica era um empreendimento, um negócio que estava evoluindo ou se estabilizando.

A referida autora afirma ainda que o século XVIII nasceu voltado para ciência e progresso. Nesse contexto, Rousseau inventou um povo que falta através de suas personagens do romance epistolar. Júlia, uma donzela de essência digna, bela e amável, Saint-Preux, homem inteligente, romântico e sensível, Clara, amiga e prima de Júlia, em quem pode confiar.

#### 4 O MATERIALISMO DO SÁBIO NA PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE À LUZ DO ROMANCE JÚLIA OU A NOVA HELOÍSA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

*Um grande filósofo é aquele que cria novos conceitos: esses conceitos ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário.*  
(Gilles Deleuze)

Na obra de Gilles Deleuze intitulada *Ilha deserta e outros textos*, a qual reagrupa entrevistas e textos do filósofo, publicados na França e fora dela entre os anos de 1953 e 1974, destaca-se para esta sessão da dissertação dois deles: *Bergson, 1859 - 1941* e *Jean-Jacques Rousseau - Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge*.

Deleuze (1956) afirma que o nome de Henri Bergson (1859 -1941) permanece ligado à ideia de *duração, memória, impulso vital e intuição*. Com isso, sua influência e seu gênio se avaliam pela maneira pela qual tais conceitos se impuseram, ou seja, foram utilizados em relação à entrada e à permanência no mundo filosófico.

Bergson mostra a importância da intuição numa atividade que põe e constitui os problemas, pois, segundo ele, há mais falsos problemas do que falsas soluções, sendo que falsos problemas aparecem antes de haver falsas soluções para os verdadeiros problemas. Com isso, o filósofo francês organizou a própria intuição como um verdadeiro método; método para eliminação de falsos problemas e para assim, propor os problemas com verdade, trazendo método que os propõe em termos de duração.

Afinal, qual é a relação do conceito de intuição com os conceitos de matéria e memória? Essa relação é capaz de nos ensinar sobre a natureza dos problemas bergsonianos. Com isso, percebe-se que a intuição não é um pressentimento nem um procedimento afetivo. Seguindo esse raciocínio, Bergson determina qual seu caráter metódico através de características.

Sendo a primeira característica é que por ela algo se apresenta, dando a pessoa ao invés de ser inferida ou concluída em outra coisa. Por essa vertente entra a filosofia, enquanto a ciência dá um conhecimento das coisas, a filosofia pode renunciar a rivalizarão da ciência, deixando às coisas e apresentando de uma maneira crítica como reflexão sobre tal conhecimento que delas detêm.

Contudo, a segunda característica da intuição é compreendida e apresenta-se como um retorno. Isso faz com que a relação filosófica seja inserida nas coisas ao invés de deixar fora

dela, fazendo ser mais restaurada do que instaurada pela filosofia, mais reencontrada do que inventada.

Dessa forma, nos encontramos separados das coisas, no entanto, não podemos nos encontrar separados por um básico acidente, pois é necessário estar fundado nas próprias coisas acerca do movimento que as desnatura; “[...] para que terminemos por perdê-las, é preciso que as coisas comecem por se perder; é preciso que um esquecimento esteja fundado no ser” (DELEUZE, 2004, p. 23).

Nessa perspectiva, o que é fundado no ser, segundo Bergson, é a matéria, pois é o que prepara e acompanha o espaço, a faculdade de compreensão e a ciência. Ele traz um ponto de vista distinto da psicologia por ir além da simples faculdade de compreensão do princípio psicológico referente à matéria e ao espaço porque a matéria é o próprio princípio ontológico dessa faculdade.

Para Deleuze (2004), o ser é a diferença das coisas, o que Bergson chama de nuança. O que não é uma simples diferença em relação a uma outra coisa. Isso é o que ele entende por alteridade substituindo o conceito platônico pelo conceito aristotélico de alteração para fazer desta a própria substância, o que ele denomina de duração que é o que difere ou o que muda a natureza, ou seja, o que difere de si mesmo.

Nessa lógica, a matéria e duração não se distinguem como duas coisas, mas sim como dois movimentos, duas tendências, gerando a dualidade referente à matéria e à duração, sendo esta a qual apresenta a própria natureza da diferença ao passo que a matéria é apenas o indiferente, o que não pode mudar a natureza. Sendo a duração um impulso vital.

O impulso vital, portanto, será a própria duração à medida que se atualiza, à medida que se diferencia. O impulso vital é a diferença à medida que ela passa ao ato. Desse modo, a diferenciação não vem simplesmente de uma resistência da matéria, mas, mais profundamente, de uma força da qual a duração é em si mesma portadora: a dicotomia é a lei da vida (DELEUZE, 2004, p. 29).

Em virtude disso, há dois extremos: a duração e o impulso vital, e o virtual e a sua realização. Sendo que a duração é impulso vital, pois é da essência do virtual que realiza-se, por conseguinte, é necessário um terceiro aspecto que nos aponte a um elemento intermediário em relação a esses dois precedentes. O terceiro aspecto é a memória, pois sabemos que a duração é uma memória por prolongar o passado no presente.

Nesse ponto de vista, a memória apresentada por Bergson é dividida em duas maneiras: memória-lembrança e memória-contração, sendo a última essencial. A primeira maneira remete

a uma sobrevivência do passado que segundo Deleuze é a tese menos compreendida, já a segunda tese a qual o passado sobrevive em si, pois essa sobrevivência e a duração é a memória.

Ao perpassar por conceitos bergsoniano, interpretados por Gilles Deleuze, apresenta-se o conceito *materialismo do sábio* em relação ao romance *Júlia ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau quando a narrativa aborda as lembranças das personagens Júlia e Saint-Preux que por serem separados, por conta do preconceito social do pai da jovem, destaca que às recordações desse sentimento ainda viviam na memória individual dos apaixonados. M. de Wolmar, esposo de Júlia, sabendo disso, buscou apagar essas lembranças na memória da esposa.

No texto *Jean-Jacques Rousseau - Precursor de Kafka, de Céline e de Ponge*, Deleuze afirma que Rousseau ao explica que o homem no seu estado de natureza é bom ou pelo menos não é mal, o autor afirma que o genebrino faz um manifesto lógico que quer dizer: “o homem, tal como se pode supô-lo em um estado de natureza, não pode ser mau, pois as condições objetivas que tornam possíveis a maldade e seu exercício não existem na própria natureza” (DELEUZE, 2004, p.60). Logo, o estado de natureza não é um estado de independência, mas sobretudo de isolamento. Sobre isso, Façanha e Freitas (2016, p. 111, grifos dos autores) discorrem:

É a mesma justificativa que Rousseau menciona no *Emílio ou Da Educação* e referendada no *Robinson Crusoé*, na relação com as coisas. No entendimento de Deleuze, o núcleo do ‘manifesto lógico extremamente preciso’ de Rousseau consiste no seguinte problema: como os homens podem ser maus, se lhes faltam as condições objetivas para tanto? Basta observar as ponderações que Rousseau realiza no *Ensaio sobre a origem das línguas*.

Onde o genebrino afirma que tudo o que conhecia era caro. Assim como os inimigos espalhados pelo mundo, os quais não o via nem o conhecia, ignorava-o porque não podiam conhecer. Tempos que Rousseau denominou de barbárie ou Idade de Ouro, não porque nesse tempo os homens estivessem unidos, mas por estarem separados. Com isso, as necessidades do genebrino em vez de aproximar de seus semelhantes, o distanciava, parecendo que em todos os lugares continha estado de guerra, porém toda terra estava em paz.

Deleuze expõe uma inquietação: como os homens podem ser maus quando lhes faltam as condições para isso? Essas condições tornam a maldade possível por confundirem com um estado social determinado. Por conseguinte, não há maldade desinteressada. Toda maldade, segundo Deleuze, é lucro ou mesmo uma compensação. Porque a sociedade nos coloca de modo inevitável em condições que temos interesse a serem malvados e que por vaidade nós

adoraríamos crer que somos maus naturalmente, porém, a verdade, é a pior, já que infelizmente na visão do autor, nos tornamos maus sem saber, sem dar conta disso.

Mas a bela alma não se contenta com o estado de natureza, sonha com as relações humanas. Essas relações se encarnam em situações delicadas. O sonho apaixonado de Rousseau é reencontrar as figuras perdidas: “[...] seja a mulher amada que ama outro, que será como um pai ou irmão mais velho: sejam duas mulheres amadas, uma como uma mãe severa e que castiga, a outra como uma mãe terna que faz renascer” (DELEUZE, 2004, p. 62).

Perseguindo uma busca de duas mães ou de um duplo nascimento e um de seus amores de infância. Para Deleuze, as situações em que nos faz interessar por ser maldoso, tende a ter uma alma forte, seja por ato de vontade ou agir sobre a própria situação de desejo de morte de um pai, por exemplo.

Dessa maneira, o romance de Jean-Jacques Rousseau quando a personagem Júlia compromete a não casar com Saint-Preux ainda que o esposo venha a morrer, ela troca o interesse passado pelo interesse em conservá-la. Porém, Rousseau no seu próprio testemunho confessa que não é uma alma forte. Ele ama a virtude mais do que é virtuoso.

Salvo em matéria de herança, ele tem imaginação demais para renunciar por antecipação e por vontade. Ele precisa de mecanismos mais sutis para evitar as situações tentadoras ou para delas sair. Ele tudo arrisca, mesmo sua frágil saúde, para preservar suas aspirações virtuosas. Ele próprio explica como a doença de sua bexiga foi um fator essencial em sua grande reforma moral: por medo de não se aguentar em presença do rei, ele prefere renunciar à pensão (DELEUZE, 2004, p. 63).

Nesse sentido, a doença é uma inspiração dada pelo genebrino em relação aos seus problemas de audácia semelhante à Céline mais tarde. Contudo, o humor é uma oposição da moral. É nesse viés que, segundo Deleuze, Rousseau elabora o método capaz de conjurar o perigo das situações. Situações estas, devido ao peso de um passado o qual nele se encarna. Ou seja, é a procura do passado nas situações do presente, uma vez que a repetição do passado inspira às paixões e às tentações mais violentas, sendo sempre o passado que amamos e as paixões são tipos de doenças das nossas próprias memórias.

Em relação ao romance *Júlia ou A nova Heloísa*, onde narra que M. de Wolmar para curar Saint-Preux e trazê-lo ou convertê-lo à virtude, empregou um método do qual conjura os vestígios do passado.

Com isso, M. de Wolmar força Júlia e Saint-Preux a se beijarem no bosque onde viveram seus primeiros amores, mas Júlia não tinha receio desse espaço/lugar, pois se tornou para ela um espaço profano. E a Saint-Preux, M. de Wolmar tende demonstrar que não é a Júlia

de Wolmar que aquele está apaixonado, mas pela Júlia d' Etange, entretanto, Saint-Preux ama o tempo passado, eis a chave do enigma, se esse amor for retirado da memória do amante, ele não terá mais amor por Júlia.

À vista disso, Deleuze faz relações do romance de Rousseau com os objetos, sobretudo com o espaço, materializado no bosque o qual podemos associar com a fuga do tempo (duração), isto é, o alcançar no futuro o lugar dos apaixonados no passado. Referindo ao conceito que Jean-Jacques Rousseau denominou de *O materialismo do sábio* no que concerne a cobrir ou apagar o passado com o presente.

Em direção a esta temática, cita-se o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877 - 1945) e a sua obra *A memória coletiva* (1968). Ele criou o conceito de memória coletiva, tendo influências dos seus professores: Émile Durkheim e Henri Bergson. O referido autor tem o mérito de desenvolver uma filosofia baseada na intuição, cujo resultado vinha por meio das experiências humanas. Aquele por tratar de fatos sociais que são uniões de uma consciência coletiva com a consciência individual.

A memória para Halbwachs é um elemento de coesão social, pois a memória coletiva está conectada à memória individual. Com isso, a temática memória que Halbwachs aborda é vista como uma ampliação do projeto durkheimiano numa perspectiva social e psicológica, pois a memória depende diretamente de condições externas do indivíduo.

Segundo Cordeiro (2015) a memória é um fenômeno social, algo recente que abrange várias áreas do conhecimento como Psicologia, História, Sociologia e Filosofia. Logo, o verbo contido na obra de Halbwachs para referir à memória é o recordar, por fazer alusão às experiências vividas no determinado tempo e espaço, resultando, assim, em lembranças.

Com relação ao que M. de Wolmar projetou fazer, possui uma interligação nas áreas da História-Memória-Lugar. Segundo Pierre Nora retrata no texto *Entre Memória e História*, a problemática dos lugares está:

[...] onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual nos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

Em virtude disso, é através da memória que a família, as instituições públicas e instituições privadas, assim como o Estado, asseguram a conservação e transmissão dos

costumes e valores da sociedade. Dessa forma, é preservada a memória. A história e a memória, muitas das vezes podem ser confundidas, mas na realidade elas se opõem.

Enquanto a memória é um fenômeno vivo, sustentado por pessoas vivas, por isso, ela está em constante evolução, estando aberta também para reflexão das lembranças e para o esquecimento e sua manipulação. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais, portanto: “A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado” (NORA, 1993, p. 9).

Nesse sentido, a memória é alimentada por meio das lembranças globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas. Por conseguinte, a memória coloca as lembranças no sagrado, enraizando-as no concreto, no objeto, etc. Isso é representado no romance *Júlia ou A nova Heloísa* no lugar onde Saint-Preux beijou Júlia, tornando-se esse lugar sagrado nas memórias dos apaixonados.

M. de Wolmar crê que o amor de Júlia e Saint-Preux ficou no passado, ou seja, na história de suas vidas. Ele trouxe de volta Saint-Preux para provar que Júlia menina, a qual amou, tornou-se mulher e que por isso, não tem motivos para amá-la. Consequentemente, ela não é mais a mesma. A estratégia do esposo de Júlia é tirar a memória de Saint-Preux, pois se tirar sua memória esse não terá mais amor por Júlia. Sendo assim, teve o objetivo de fornecer uma terapia para a tomada de consciência. Contudo, percebe-se que essa terapia pode ser muito perigosa, pois o amado de sua esposa quando menina pode amá-la no presente. Portanto, Wolmar decide trabalhar o esquecimento das lembranças dos apaixonados.

Indo por esse viés, Halbwachs (2013) afirma que as lembranças mudam constantemente, e também se deslocam para lugares diferentes daqueles de origem. Algumas impressões se apagam e outras sobressaem, por conseguinte, o passado enfraquece lentamente. Para Bergson, o passado permanece dentro da memória, mas com alguns obstáculos devido ao comportamento do cérebro, que impedem que o passado seja evocado por completo. Logo, M. de Wolmar quis fazer o que o Estado e as instituições públicas e privadas fazem para conservar ou apagar a memória coletiva.

Favorecendo, com isso, o esquecimento coletivo ou confirmação e continuação das lembranças. O historiador britânico, Eric Hobsbawm, no texto *A invenção das tradições* defende a ideia de continuidade em relação ao passado para o presente. Segundo o historiador, essa conservação do passado é adaptada para os tempos atuais. Gerando, dessa forma, uma tradição. E essa tem a ver com o ato político, econômico e social de uma sociedade. As tradições cultural e social, na maioria, na visão do historiador britânico, são inventadas em algum tempo e lugar para propagação de algum costume, religião e ato político.

Nesse sentido, o costume da sociedade ou do indivíduo pode ser manipulado, fixado ou até substituído por outro. O que, de fato, Wolmar buscou fazer para apagar e depois substituir no consciente de Saint-Preux, o amor de Júlia pela amizade de Júlia mulher. No entanto, Júlia, no seu leito de morte, declarou amor a Saint-Preux, a quem nunca deixou de amar e que por preconceito de seu pai e costumes sociais foram impedidos de viverem juntos.

No capítulo II intitulado *A repetição para si mesma* da obra *Diferença e Repetição*, tese de doutorado publicada em 1968 de Gilles Deleuze, cita o filósofo e historiador britânico David Hume (1711-1776), o qual nos conduz a seguinte problemática: como a repetição mudaria algo ou elemento que se repete, uma vez que implica uma perfeita independência de cada apresentação?

Para Deleuze, a regra referente a descontinuidade ou a instantaneidade na repetição é formulada de modo que uma não aparece sem que a outra tenha desaparecido. Nessa conjuntura, Hume aborda a primeira síntese do tempo o qual refere ao presente vivo.

Segundo o filósofo e historiador britânico, o tempo se constitui na síntese que incide sobre a repetição dos momentos/instantes. Essa síntese retrai uns nos outros momentos sucessivos independentemente. Constituindo, dessa maneira, o presente vivido ou o presente vivo. É nesse presente que o tempo se desdobra e a ele que o passado e o futuro pertencem, o passado na proporção em que os momentos precedentes são confinados na retração, o futuro, porquanto, a expectativa é antecipada nessa mesma retração. Ou seja, o passado e o futuro não caracterizam momentos, diferenciam-se de um momento hipotético presente, contudo, as extensões do próprio presente na proporção em que ele encurta os momentos.

Para Halbwachs, o tempo coletivo vai de encontro à duração individual. Mas esse tempo é único? O sociólogo afirma que no interior da teoria, por um lado, tanto duração quanto indivíduo, no outro lado o tempo abstrato que incluiria todos.

Com isso, esse tempo é denominado vazio e porventura, seja apenas uma ideia. Ou seja, no que se refere às divisões onde as durações individuais se cruzam, não se confunde com os estados simultâneos. Não podendo haver nada nessas divisões, a não ser que elas se dividem, concebendo um meio homogêneo como uma forma particular da matéria. Dessa maneira, um tempo bem definido se dispõe a todas as divisões. Em relação ao tempo abstrato e tempo real, o sociólogo aborda que o tempo é criado sob forma abstrata:

[...] o tempo completamente homogêneo da mecânica e da física, de uma mecânica e denominado pela geometria, e que podemos chamar o 'tempo matemático'. O tempo vai de encontro ao 'tempo vivido' do filósofo Henri Bergson em comparação do movimento de um pólo ao outro, completamente 'vazio de consciência' (HALBWACHS, 1969, p. 102).

Com isso, essa ideia de que venha representar o limite que os homens têm a se aproximar na proporção que no lugar de perdurar veda seus sentimentos, expondo no ponto de vista grupal e amplo. Dessa forma, o sociólogo assegura que para que o tempo possa servir um número crescente de seres, é necessário que ele se esvazie lentamente da matéria a qual permitiria distinguir suas partes umas das outras.

Nessa conjuntura, aborda-se a segunda síntese do tempo. Deleuze afirma que a primeira síntese do tempo seja original e intratemporal, não constitui o tempo presente, todavia, como presente que passa. Segundo o raciocínio do filósofo francês, o tempo não sai do presente, uma vez que ele não pára de mover-se por mudança que sobrepõe uma das outras.

Nesse viés de paradoxo do presente “constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído. Não devemos recusar a consequência necessária: é preciso um outro tempo em que se opera a primeira síntese do tempo” (DELEUZE, 1988, p. 84). E é isso que nos remete à segunda síntese, persistindo no termo da contração, desvenda o efeito, no entanto, não desvenda a razão do presente passar nem o impedimento de ser paralelo ao tempo.

Cordeiro (2015) afirma que o estudo da memória e análise acerca da experiência do tempo para Bergson foi definido pelo conceito ontológico e epistemológico de duração em sua filosofia. Sendo a duração determinada pela natureza do tempo, e essa, testada por uma consciência. Consequentemente, a existência para o filósofo é estabelecida pela mudança. Sobre o fundamento do tempo, Deleuze afirma:

O fundamento do tempo é a Memória. Foi visto que a memória, como síntese ativa derivada, repousa sobre o hábito: com efeito, tudo repousa sobre a fundação. Mas o que constitui a memória não é dado deste modo. No momento em que ela se funda sobre o hábito, a memória deve ser fundada por uma outra síntese passiva, distinta do hábito. E a síntese passiva do hábito remete a esta síntese passiva mais profunda que é da memória: *Habitus e Mnemósina*, ou a aliança do céu e da terra. O Hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente) (DELEUZE, 1988, p. 84, grifos do autor).

A base do tempo é a memória. É como um apanhado ativo derivado, o qual descansa sobre o hábito. Sendo que tudo descansa sobre essa base. Mas a memória não se dá dessa maneira, pois no momento que se apoia sobre o hábito, a memória deve ser apoiada por outra síntese passiva, desta vez, distinta do hábito.

Adentra-se nas lembranças constituídas de Halbwachs que dá exemplo da vida de uma criança ao mergulhar nos meios sociais através do contato com o passado parcialmente distante, comparando com o quadro interior onde são guardados suas lembranças pessoais ou mais

profundas. Isso é o passado vivido, aprendido pela história escrita, sobre o que porventura apoiá-la na sua memória.

No artigo titulado *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural* da professora da Unicamp Ana Luiza Smolka, tematiza a memória enquanto prática social, enfoca os modos historicamente construídos e interpreta a memória enquanto prática social, enfocando os modos historicamente construídos de pensar e falar acerca desta.

Segundo a referida professora, a pesquisa recente acerca da memória tem como referências estudo e pesquisa do século passado. A autora cita o filósofo Bergson, o psicanalítico Freud, o literato Proust, entre outros, os quais se duplicam em investigações de várias áreas do conhecimento. Dentre elas, a psicologia tem buscado circunscrever e dominar os contornos do que seja memória. Sobre isso, Smolka afirma que no século passado houve inúmeros debates sobre o assunto, adentrando várias tendências e perspectivas.

Aponte-se as seguintes inquietações: o que é a memória e como ela pode ser estudada? Pergunta formulada pelos estudiosos Edwards, Potter e Middleton (1992), eles argumentaram no embase da psicologia discursiva da rememoração que vai de encontro à tendência que representa uma parte de esforços significativos da psicologia contemporânea. Indagando a relevância de uma memória “abstraída” e contestando a maneira como a psicologia tem se proposto a pesquisa a “faculdade cognitiva da memória”, questionando sobre a abordagem dessa “faculdade” e o que é possível argumentar sobre ela. Com isso, os autores citados afirmam que todos os estudos de memória são pesquisas de desempenho operacional por medidas de capacidades, inserindo esse estudo dentro do discurso de várias preocupações a respeito das teorias dos psicólogos que podem ser redefinidas.

Nesse sentido, a pesquisa desses autores não é nova, está contida numa polêmica que tem questões epistemológicas relevantes com relações entre os pares: cognição e memória, linguagem e funcionamento mental, etc, ao sugerir uma detecção de memória, é uma pergunta formulada indicando uma memória e questionamento formulado indicando uma maneira de pensar, e uma esfera de preocupações, apontam teorias, restrições e também o esquecimento.

Adentrando no termo esquecimento, a professora menciona trabalhos de Edwards, Potter e Middleton os quais fazem referência ao erudito estudo do francês Yates, publicado no ano de 1996. Lembrando que não foi encontrado outro texto consultado na psicologia na obra de Yates. O que parece ser o único a adentrar esse estudo, lembrado ou pertencido às áreas de história ou de filosofia.

Em virtude disso, a professora convida os leitores a fazerem uma incursão pelos diversos textos, alguns referentes à Grécia antiga para compreender diversas maneiras do modo de falar, lembrar, o que é estabilizado e esquecido. Sobre isso a autora discorre:

Pensar e estudar sobre a ‘formação da mente’ em uma perspectiva histórico-cultural implica compreender e relevar esses aspectos. Não estamos preocupados com uma cronologia das ideias sobre memória. Procuramos entender as condições, os modos de produção e as práticas que envolvem motivos e formas de lembrar e esquecer, maneiras de contar, de fazer e registrar histórias (SMOLKA, 2000, p. 168).

A proposta de pesquisa vem com o foco da área educacional e discursiva como práticas básicas na construção do psiquismo humano, o qual tem se realizado no cruzamento de várias áreas (Filosofia, Psicologia, História, etc.). O que interessa na obra *The Art of Memory*, encontra-se justificada. O que cerne especificamente a psicologia em relação ao desenvolvimento humano, encontra-se razão dos fundamentos numa perspectiva teórica confirmada nos objetivos deste artigo.

A professora aponta uma memória divinizada “Mnemosine” a qual concede “as Musas colocaram então na mão do poeta o bastão de seu ofício e insuflaram nele sua inspiração” (SMOLKA, 2000, p.168). Com isso, a Musa inspira-se na criação, recitação e nas construções das palavras em ritmos. Essa divindade inspira o poeta que é a égide e conhece a verdade. Resgatando a ocorrência do esquecimento, tornando-se presente o passado. Nesse viés, cita a autora:

Enquanto filhas da Memória, as Musas detém um poder numinoso cuja força, ao mesmo tempo, presentifica e encobre. Elas fazem revelações, *alethéa*, mas impõem, também, o esquecimento, *léthe*. É na voz das Musas, pelas palavras, na linguagem, que se dá a nomeação, a presentificação, a revelação, e também o simulacro, a mentira, o esquecimento. Ulisses chora ao ouvir o canto do *aedo* sobre o que havia protagonizado. Chora ao escutar a história de sua própria vida (o acontecido, a verdade). E consegue resistir ao canto das sereias (o esquecimento, a perdição, a morte) (SMOLKA, 2000, p. 169, grifos do autor).

Percebe-se o poder da palavra, no cântico das Musas, o que transmite emoção, sedução. A Mímesis, que é o efeito do impulso da palavra do outro, leva a imitação, a memorização do canto do poeta, ou seja, cedo. Contudo, também pode levar ao esquecimento ou retorno, desvanecer o canto da sereia. Com isso, segundo a professora Smolka, a poesia de Homero tem por si mesma o poder de sustentação, de controle em relação a cultura e a tradição.

Entretanto, acerca da tradição, esta deve ser praticada e permanece estável, sendo necessário ser lembrada por todos. Correspondendo às possibilidades de memorização das pessoas denominadas comuns, e não somente os eruditos. “Na memória rítmica, então, a

maneira mais direta de imitação, de memorização, de sustentação da tradição. A Musa, voz da instrução, é também a voz do prazer. A memória toda de um povo é poetizada” (SMOLKA, 2000, p.169).

O exercício da memória em relação a palavra encantada na poesia. É comparada como uma comunicação conservada, sendo que toda ação de memorizar a tradição depende de sua recitação contínua e reiterada. Traz à tona, os escritos de Torrano, Le Goff, Gagnebin, entre outros.

Em relação ao exercício da memória como retórica e palavra persuasiva. O importante é a necessidade de cultivar a memória além do esforço da recordação, tratando a memória não somente como divindade. Profanação da memória, não sendo apenas como tradição. A Memória para Simônides de Céos, que para a autora parece o primeiro a organizar os princípios ou designar as regras dessa arte. Com isso, enumera:

A recordação mnemônica requer 1. A lembrança e a criação de imagens na memória; 2. A organização das imagens em locais, ou lugares da memória. Como poeta e pintor, Simônides trabalha articuladamente os métodos da poesia e da pintura: pintura é poesia silenciosa; poesia é pintura que fala. Tanto para a poesia como para a pintura, e também para a arte da memória, é dada importância excepcional à visualização intensa. É preciso ver locais, ver imagens (SMOLKA, 2000, p. 170).

Imaginamos a aparência dessa arte, empregadas pelos trovadores da antiguidade. O que era formalizado pelo Simônides como prática, indica mudanças em relação à organização social, assim como sua estrutura de produção, base oral em trânsito para escrita. Essas mudanças transformaram o posicionamento do poeta na sociedade. Através desses princípios publicados por Simônides, desdobra-se com os gregos e romanos a mnemotécnica. Apontando a obra:

*Ad Herenium*, livro compilado por um professor anônimo de retórica; *De oratore*, de Cícero; Instituto oratória, de Quintiliano; formalizam os princípios, propõem e detalham os métodos. Em seu maravilhoso livro, *The Art of Memory*, Frances Yates comenta sobre essa Arte, dando-nos a conhecer sobre esses princípios e métodos (SMOLKA, 2000, p. 170, grifo do autor).

Nessa obra, o autor anônimo classifica dois tipos de memória: natural e artificial. A memória natural refere o que está gravado em nossas mentes, a que nasce ao mesmo tempo com o pensamento. E a memória artificial é revigorada ou assegurada pelo treino. Sendo que uma excelente memória natural também é fraca, pode ser aperfeiçoada pelo Techné.

Retratando ainda sobre a memória artificial, ela é firmada a partir de locais e imagens, sendo que esse lugar pode ser apreendido pela memória como uma localização de espaço, um canto, etc. E as imagens e aparência é o que se refere ao que queremos recordar. O autor

exemplifica: quando buscamos recordar o gênio de um cavalo ou de um outro animal, devemos colocar sua imagem num determinado lugar. Compara a escrita interna como a arte da memória, aponta-se: “Os locais são como tábuas de cera ou papiros, as imagens como letras, o arranjo e a disposição de imagens, como o script, e a fala, a recitação, como a leitura [...] Os lugares permanecem na memória e podem ser usados novamente, muitas vezes” (SMOLKA, 2000, p. 171).

Sobre a teoria da imagem, o autor define dois tipos de imagem: uma para coisas que simplifica (res) e outra para palavras (verbo). Ou seja, a memória, o que refere às coisas aparenta imagem para recordar de uma noção ou uma coisa. Entretanto, a memória referente às palavras tende a encontrar imagens para recordação de cada palavra.

O acadêmico que anela adquirir memória para palavras inicia da mesma maneira que o acadêmico da memória para as coisas, ou seja, ele recorda lugares para que sustente suas imagens. Todavia, é confrontado como um trabalho difícil, visto que em vários lugares é preciso recordar as palavras de uma fala para uma certa noção: “O tipo de imagens para memória de palavras são do mesmo tipo que as da memória para coisas, ou seja, elas representam figuras humanas de um caráter espantoso e não usual e em situações dramáticas surpreendentes” (SMOLKA, 2000, p. 171).

Yates (1996), discorre sobre o modo das imagens liberam para com que possam admitir permanentemente a memória. Fazendo com que isso estabeleça semelhanças célebre possível. O autor ainda afirma, a respeito da possibilidade de fixação das imagens que não sejam excessiva e nem vagas, porém ativas, denominadas como imagens agentes, o que podemos atribuir a elas formosura esplêndida ou uma feiume típica, e se enfeitarmos elas com adereços de maneira que a harmonia ressalta em nós ou de alguma maneira a deformamos com algum líquido ou sujeira que seu formato fique deslumbrante, ou mesmo dando consequências jocosa às imagens, visto que isso é um modo de sustentar uma recordação rápida.

Sobre essa interpretação de Yates, a autora comenta: “sobre a intensa ginástica interna, sobre esse trabalho invisível que pode nos parecer tão estranho, mas que, ao mesmo tempo, nos indica formas de organização, da arquitetura, de prática da memória antiga”(SMOLKA, 2000, p.172). A memória para palavra é necessária, segundo o autor, tem diferença em relação a diversidade de imagens, diversas palavras as quais são serventias para nos conectar a uma certa proporção de uma sentença, elas não são capazes de formar uma analogia as quais temos que moldar imagens para seu emprego permanente.

Porém, no que diz respeito da memória para as coisas é denominado pelo autor como a propriedade especial do orador, o que se pode sair da mente através da ordenação de diversas

máscaras conhecida como *singulis personis* representadas de uma maneira que aprendemos conceitos através de imagens e também sua ordem através de locais. A respeito disso, a autora discorre:

Um método para lembrar envolve, portanto, disciplina e arte. Figuras humanas, ativas e dramáticas, extremamente belas ou exageradamente grotescas, representam coisas, e atuam e narram, são poderosos agentes mentais. Essas imagens agentes, essas *singulis personis*, vão repercutir fortemente na Idade Média, sobretudo através dos trabalhos de Cícero e de Quintiliano, retomados e interpretados pelos escolásticos (SMOLKA, 2000, p. 172, grifos do autor).

Tendo isso em vista, Smolka cita Platão, quando ele se depara em meio a uma arena de luta. Segundo a autora, os séculos V e IV a.C são períodos em que se praticava a vivência rítmica memorizada, conservando na configuração de enunciados falado da memória vivida das pessoas, assim como é partilhada essa consciência na tradição. Menciona termos na época como os *nomoi* que significa normas, leis e os *the*, que significam costumes, hábitos, os quais sobrevivem como uma circunstância mental e oral de uma sociedade. Porém, o conhecimento e também as habilidades de escrita vão lentamente e dolorosamente expandindo em relação à tensão entre o acesso limitado e condição principiante, e movimento demorado de ampliação relacionados à alfabetização e a universalização das letras.

E com isso, no mesmo período, transforma e defende o conceito de espírito que pensa *Psyche* que segundo Havelock foi atribuído primeiramente a Sócrates. No que se refere ao conceito *psyche* é o qual se assegura mesmo vagarosamente como uma independência da atuação política e também da tradição poetizada a qual necessitava ser uma psique reflexiva e ponderada ou não necessitaria de nada disso. Junto com a descoberta da alma, a Grécia e até antes de Platão precisou descobrir algo além do exercício do puro pensamento. O que os instruídos chamaram atenção nesse período no que diz a respeito à transformação acerca dos significados de palavras apresentada nos diversos tipos de trabalho mental.

É nessa afirmação que a psicologia do sujeito liberal corresponde ao desacolhimento dos poetas. Neste enquadramento, a autora afirma “a prevalência de uma personalidade racional autônoma e a necessidade ou a supremacia dos processos de reflexão, mais difícil se torna aceitar a *mímesis*” (SMOLKA, 2000, p. 173, grifo do autor).

Sobre a *Mímesis*, Platão suspeitava ao criticar a poesia não referente à criação, mas pela sedução. Assim o que atrai a *Mímesis* é desconhecida ao pensar. Pois o filósofo que é denominado como amante ou amigo da sabedoria, distingue do poeta que é amante ou amigo

dos espetáculos e da opinião. Concomitante com Platão, a teoria acerca da memória é primordialmente uma teoria do conhecimento. Discursa, Smolka:

No *Teeteto*, Platão usa a metáfora de um bloco de cera para falar da memória – há um bloco de cera em nossas almas. É presente de *Mnemosine*, mãe das Musas. Em cada indivíduo o bloco de cera tem qualidades diferentes. A cera não é nem tão fluida quanto a água, que não permite reter, nem tão dura quanto o ferro, que não permite marcar. Guarda impressões por excelência (SMOLKA, 2000, p. 174, grifo nosso).

Contudo, para Platão, existe um conhecimento que não é procedente dos pressentimentos sensoriais. Essas se encontram ocultas em nossas memórias em formas: de ideias, realidades referentes a alma que conheceu antes de cada reencarnação. Nessa perspectiva, o verdadeiro conhecimento equivale:

[...] em ajustar as marcas das impressões sensoriais à forma da realidade superior, da qual as coisas são meros reflexos. Todos os objetos sensíveis têm referência em certos arquétipos aos quais se assemelham. Nós não vimos ou aprendemos esses arquétipos nessa vida. O conhecimento deles é inato em nossa memória. Assim, por exemplo, a ideia de igualdade é inata (SMOLKA, 2000, p. 174).

No que consiste no *Fedro*, a interpretação de Smolka que seria a função de uma retórica verdadeira é discursar a verdade e convencer os homens do conhecimento sobre a verdade. Sendo o *Fedro* um tratado acerca da retórica em que é vista não como a arte de convencer para com que seja utilizada para vantagens seja política, seja individuais, porém, como uma arte de falar a verdade e persuadir os ouvintes para a verdade. O poder para fazer isto depende do conhecimento da alma e o conhecimento verdadeiro da alma consiste na lembrança das Ideias (SMOLKA, 2000).

Platão no *Fedro* desenvolve a teoria das ideias. Trata do conhecimento acerca da verdade e da alma, a qual equivale a recordação. O que se refere ao aprender é recordar, reconhecer. A memória consiste no conhecimento da verdade. Assim, toda aprendizagem e também conhecimento são experimentos de evocar a realidade. Dessa forma, a memória sistematizada no viés da *mnemotécnica*, entretanto, é gerada na realidade. Ou seja, a memória no sentido platônico é comparada ao reconhecimento-trabalho fundador do todo.

Dessa maneira, surge uma inquietação: perante a razão como a forma de pessoas em desenvolvimento, o que é Mimesis senão sombra da sombra, cópia da cópia, aparência da aparência? Contudo, se Platão vai de encontro à vivência poética de Homero, à função absoluta, envolvendo conceito de *arché*, principiante da memória, às palavras contadas, inspiração

através das Musas, o filósofo se opõe também acerca da escrita que segundo ele é um veneno que reforça o esquecimento da memória.

Com isso, a obra de Platão traz uma questão norteadora da reminiscência da essência ou lembrança pela escrita. Na opinião de Platão existe uma divergência entre o que está escrito e o que é verdadeiro. Isso surge como uma problemática em relação entre o que é decente ou indecente escrever? E o que é escrever de um belo modo? Dessa maneira, a autora supracitada afirma que a escrita é divina ou a representação desta e fascínio, ela entende que: “A sedução, o desvio, o descaminho, então, não mais pela palavra cantada. Agora, o lógico na bíblia, um outro modo de falar, uma outra forma de discurso, um outro modo de lembrar: a escrita – Pharmakon – remédio e veneno” (SMOLKA, 2000, p. 176).

Enquanto Platão desconfiava o que remete à escrita em relação às transformações que a disseminação do texto escrito promovia a cultura e as maneiras de vida e ao conhecimento das pessoas em relação à atividade de recordar. Aristóteles difere a memória propriamente dita, a *theme*, a capacidade de manter o passado, reminiscência, a amnésia capacidade de apelar facultativamente ao passado. A sua teoria nos fornece contribuições inovadoras ao estudo da memória. Nesse sentido, a autora expõe a consonância de Aristóteles:

As impressões sensoriais são a fonte básica de conhecimento; sem elas, não pode haver conhecimento. As percepções trazidas pelos sentidos são primeiramente tratadas pela faculdade da imaginação e são as imagens assim formadas que tornam-se material para a faculdade intelectual. A imaginação é vista como intermediária entre a percepção e o pensamento. É essa parte da alma, responsável por produzir imagens, que possibilita os processos superiores de pensamento. A alma nunca pensa sem uma ‘imagem mental’; a faculdade de pensar pensa em imagens mentais (SMOLKA, 2000, p. 177).

Nessa direção, destaca-se três elementos que tornam relevantes as consonâncias de Aristóteles acerca da memória sobre os pares, as sensações e o afeto, a imaginação e o tempo. Ademais, o estagirita no que diz respeito a mimesis busca um novo regulamento referente a imitação da natureza, representação e estrutura de conhecimento. Com isso, a poesia é recuperada comparada com a imitação e prazer, como libertação e purificação das emoções, como a arte. Assim, a poesia tenta ensinar como se diverte.

Smolka aponta a obra *Memória e História* (1986) de Le Goff, apresenta uma síntese sobre vários aspectos que envolvem a construção e a teorização da memória, relações com a história envolvendo a memória individual e coletiva, memória como narrativa, como identidade, conteúdo psíquico entre outras, o autor recorda os homens memória nas sociedades. Com isso, segue o raciocínio da autora:

Le Goff nos lembra dos homens-memória nas sociedades ágrafas; dos funcionários da memória, os mnemon (arquivistas), fazendo-nos lembrar, por exemplo, de Fahrenheit 451, ficção/filme que problematiza a função dos livros na sociedade e os modos de construção de um legado cultural no âmago das relações de poder (SMOLKA, 2000, p. 182).

O que se percebe nas diversas vozes dos autores acerca da memória como deve ser estudada a temática a respeito da memória contemporânea. Smolka discorre que Yates (1966) discute sobre *a agonia da arte da memória* no século das luzes XVIII, Leroi-Gourhan (1964), fala acerca da memória em expansão em relação a externalização da memória no que se refere a criação de instrumentos, técnicas sobre a escrita e a imprensa neste século.

Essa externalização da memória vai se estabelecendo no processo de produção, nas práticas, estudos sobre a memória individual estão sendo privilegiadas, ou seja, o entendimento desses processos, orgânico, psíquico torna-se um propósito no interior de novas conjunturas ou possibilidades. Com isso, se desdobram módulos que explicam a memória e o procedimento mental, a saber: “A ênfase, agora, não está nos ‘locais e imagens da memória’, mas na busca da memória ‘localizada’ no cérebro, memória como um lugar, como sede, como órgão, foco das pesquisas nas ciências biológicas, médicas, cognitivas” (SMOLKA, 2000, p. 183).

À vista disso, Bergson, Santo Agostinho, cada uma a sua maneira, refletiram acerca da experiência subjetiva da memória do tempo, duração e consciência. Assim como Freud, Aristóteles investigou a respeito dos afetos nas lembranças. Mas, será que ainda buscamos a compreensão da linguagem, falhas na memória em consonância de Freud?

Smolka traz para discussão, o psicólogo Lev Vygotsky (1896-1934), o qual diferencia imagens eidéticas e signos, evidenciando a sua importância na constituição da memória, ele defende que a verdadeira essência da memória humana está sem dúvida na capacidade de compreender efetivamente os signos. Mais que isso, em recordar com o auxílio de imagens e signos, o controle da memória nas formas de produção e estratégias de organização humana. Com isso a autora comenta:

A afirmação de Vygotsky, colocada em interlocução com tantos outros autores, nos leva a refletir sobre a força das imagens/signos na construção da memória. Leva-nos a pensar no que as imagens criadas pelos homens acabam por produzir, no que elas instauram, o que elas encobrem [...] Leva-nos a pensar no descontrole da memória, no esvaecimento das imagens, nos esquecimentos... E nos faz indagar sobre as formas de ‘comunicabilidade’ e de sustentação das imagens nas relações com os signos, com as palavras. Problema arcaico (SMOLKA, 2000, p. 184).

Nessa perspectiva, Smolka relembra pensamentos de Yates, necessitamos de locais reais ou imaginários, ou uma representação imagética, os quais devemos inventar. Em virtude disso,

Yates afirma que a alma para Aristóteles nunca pensa sem uma imagem mental que vem das nossas impressões sensoriais, ela não é especificidade do homem, pois alguns animais podem pensar. No homem, o pensamento sobrevém das imagens guardadas das nossas impressões sensoriais.

Nesse sentido, pensar para Yates é especular com imagens. O que rege os pensamentos de Agostinho sobre a memória é que os homens vão contemplar o mundo sensível: as montanhas, as ondas do mar, as correntes dos rios, o oceano e sua amplitude, as órbitas dos astros e esses não pensam em si mesmos. Com isso, afirma não contemplar com todas essas coisas faladas que não as viveu com os olhos. Ou seja, não poderia falar dessas imagens, espaços se não estivessem guardados na memória.

Comenta a professora Smolka: “Dentre os grandes ‘pensadores da alma’, Aristóteles e Agostinho exploraram a dimensão psíquica, discutiram profundamente as relações pensamento e linguagem, investiram na compreensão da memória e teorizaram sobre a função do signo na experiência humana” (SMOLKA, 2000, p. 185). Acorados e herdeiros da mesma tradição, segundo Smolka, acerca das contribuições teóricas, Vygotsky e Bakhtin discorrem a respeito da emergência e do funcionamento do signo na vida mental, numa perspectiva do materialismo histórico.

O que refere a realidade psicológica de natureza social, é indispensavelmente permeada, constituída por signos “o material semiótico no funcionamento mental nos sugere que a dimensão psicológica não pode ser separada da significação e do discurso” (SMOLKA, 2000, p.185). Nessa mesma direção, Vygotsky quando se imagina que não viu, não experimentando pessoalmente e diretamente, baseamos nos relatos, discussões alheias, isto é, o homem limitado no círculo de sua própria vivência ou experiência, no entanto, se pode ir além de suas vivências, pegando emprestado ou se apropriando das imagens históricas e sociais alheias. Com isso, Smolka (2000, p. 185, grifo da autora) afirma:

A palavra, como signo por excelência, constitui modos específicos de ação significativa, de modo que a memória humana e a história tornam-se possíveis no/pelo discurso. Assim, onde existe imagem, imaginação, imaginário, memória, aí incide necessariamente o signo, e mais particularmente, a palavra – *verbum*.

A respeito disso, a memória nas coisas, nas manifestações coletivas, ou seja, a externalização dela, Le Goff e Nora mencionam que os lugares da memória referem-se às diversas formas de externalização da memória coletiva.

Simônides, Agostinho e Ricci discorrem que os locais e imagens em relações a lugares da memória referem a locais mnemônicos, uma possibilidade de ordem e funcionamento mental, memória individual, quando os profissionais: biólogos, médicos ou neurólogos fazem alusão aos locais da memória podem designar à procura da localização cerebral desse funcionamento.

Nessa perspectiva, Smolka afirma que herdamos todas essas contribuições, também discussões e todos esses sentidos da memória. Considerando pertinente trazer à tona outra perspectiva a ser explorada que é (o discurso como memória). Cita a autora:

Estudar a memória no homem, então, não é estudar uma ‘função mnemônica’ isolada, mas é estudar os meios, os modos, os recursos criados coletivamente no processo de produção e apropriação da cultura. Os trabalhos de Halbwachs, sociólogo francês, e de Bartlett, psicólogo inglês, contemporâneos de Vygotsky, Luria e Bakhtin, vão apontar, de maneiras diferenciadas, nessa mesma direção [...] (SMOLKA, 2000, p. 186).

Dessa maneira, a linguagem não é somente um instrumento de construção e reconstrução das lembranças, visto que ela é constituída da memória em relação as suas possibilidades, seus limites, seus múltiplos sentidos que é fundamental ou singular na construção da história. Menciona a autora:

Encontramos nos cantos homéricos, na pintura e na poesia de Simônides, nas imagens e nas palavras, na mnemotécnica, possibilidades de narrar, formas de sustentação da memória. Memória para coisas, memória para palavras. Desde os gregos, a questão persiste. Com Santo Agostinho, Santo Tomás, Freud, Luria, os psicólogos atuais... A palavra remete a imagens e a coisas. Mas a palavra também cria, constitui, institui relações e formas de ação (SMOLKA, 2000, p. 187).

Em relação a Aristóteles, uma pessoa com uma memória treinada, a memória das coisas é incontinente causada pela referência dos seus locais-*topoi*. Dessa maneira, esses hábitos ajudam o homem a ser mais preparado na perspectiva de raciocinar, uma vez que o homem tem suas ideias classificadas na sua mente, cada uma sob um número.

Sobre *topoi*, Yates provoca uma reflexão a respeito do estatuto da linguagem nos estudos da memória. Assegura que não podemos ter dúvida de que esse *topoi* utilizado pelas pessoas com uma memória treinada deve criar ou construir locais - *loci* - mnemônicos, sendo provável que a palavra tópicos utilizada na dialética, veio à tona através dos locais da mnemônica. Com isso, todos os tópicos são coisas ou assuntos pertencentes à dialética que passaram a ser conhecidos ou apresentados como *topoi* pelos lugares onde eram armazenados. Acerca disso, Smolka discorre:

Recentemente, Ducrot retoma/introduz a noção de topos na sua Teoria da Argumentação na Língua (Banks-Leite, 1996). Um topos é algo comum, partilhado e aceito por uma comunidade (pode ser também reconhecido na fala de um outro (diferente) sem que haja partilha). Um ‘feixe de *topoi*’ constitui o significado das palavras historicamente construídas (SMOLKA, 2000, p. 188, grifo da autora).

Dessa forma, os *topoi* surgem como um lugar concomitante com a estabilização, contenção e produção de sentidos, traços da memória, conjuntamente com a idealização e subjetividade. Na obra *Os gêneros do discurso* (2019) do filósofo Mikhail Bakhtin, ele afirma que todos os diversos campos da atividade humana faziam elo com o uso da linguagem. Assim, compreende-se que o caráter e as formas desse uso são tão multiformes quanto às áreas da atividade humana que não vai de encontro a unidade nacional de uma língua.

Em relação ao fenômeno ideológico, Smolka menciona Bakhtin: a palavra é o fenômeno ideológico no mais alto grau, modo puro e sensível na relação social. Pois nenhum signo cultural, quando é compreendido e dotado de sentimento, conserva-se isolado, tornando parte da unidade da consciência verbal. Logo, a palavra está presente em todas as ações de compreensão e interpretação.

Nesse sentido, os aspectos o qual se conceitua o histórico-cultural, ideológico tendo a possibilidade de tornar-se visíveis em relação a uma análise de materialidade da língua, a qual se constitui e estabiliza modos de ação e elaboração mental comparando-a com as práticas gravadas e instruídas na cultura. Conclui a autora:

Se de algum modo nos preocupamos em compreender como a palavra vai forjando e transformando a memória, ou seja, como a memória (dita) psicológica vai se constituindo e se organizando no e pelo discurso, podemos também problematizar como a memória vai se inscrevendo na palavra, como as práticas vão se inscrevendo no discurso, como aquilo que se tornou objeto da fala e da emoção humana perdura ou se esvai [...] (SMOLKA, 2000, p. 189).

Ainda sobre a temática desta seção, menciona outro artigo da autora e professora Smolka a respeito da experiência e discurso como lugares da memória. A qual afirma nesse trabalho que a proporção que problematizamos questões relacionadas ao discurso e à memória, o termo *topoi* obteve relevância. Cita a autora:

Desde a Mnemotécnica desenvolvida pelos gregos como Arte da Memória, encontramos referência aos lugares de memória – imagens e palavras criadas na mente e na linguagem – como estratégias para lembrar, para organizar o discurso, para construir argumentos, para persuadir os outros. Imagens e palavras articulavam-se nos *topoi* – lugares que sustentavam as relações estabelecidas, as proposições, os

argumentos, construídos e transmitidos socialmente. Aristóteles formalizou o termo *topoi* como recurso retórico (SMOLKA, 2006, p. 100, grifo da autora).

Nessa perspectiva, os *topoi* têm uma função importantíssima na Retórica e Oratória, também nas técnicas de um ensino e memorização. Mas o que eram os *topoi*? Eram locais mnemônicos encontrados na mente e na linguagem. Relacionados à maneira pensar e falar das pessoas. Apontando-se a figura retórica no discurso do - *lugar comum*- o qual faz referência a Aristóteles. Essa figura sendo o filósofo foi definida como máxima e tinha a função guardar imagens e palavras usadas pelos oradores, ancorada pela audiência.

Sendo também para Yates lugares comuns recursos importantes no que rege à estrutura e organização de memória artificial não somente no aspecto figurativo -*lugares e imagens*- mas no aspecto operativo. No modo de compartilhar e compor o argumento, a fala. Recursos retóricos ligados a uma meta física de fecundar o mundo, o conhecimento que é o que conhecemos hoje como modos semiótico-culturais de pensar e comunicar. Acerca disso, Smolka argumenta:

Ao articular em nossos estudos as dimensões psicológica, coletiva, histórica e discursiva da memória, muitos lugares de memória foram emergindo e foram se explicitando alguns dos muitos sentidos de lugares de memória. Palavras e imagens apontadas como locais mnemônicos organizadores da memória individual por autores como Simônides, Aristóteles, Agostinho, Ricci; formas de externalização da memória, a memória nas coisas, nas ações coletivas, nas comemorações, tais como ressaltadas em trabalhos como os de Pierre Nora, Leroi-Gourhan, Halbwachs; a ênfase na experiência subjetiva das lembranças, na memória sentida, incorporada, como aparece nas obras de Freud, Bergson, Proust; as relações entre memória e situação, memória e narrativa, memória e história, memória e práticas sociais, como mencionadas ou indicadas, de diferentes maneiras, por autores como Bartlett, no âmbito da psicologia; Elias, Bourdieu, na sociologia; Jacques Le Goff, na História; Paul Ricoeur, na Filosofia. Ainda, a busca pelas possibilidades de localização cerebral desse funcionamento mental por biólogos, médicos, neurologistas... Considerando mais especificamente o discurso como 'locus' de memória, encontramos em Bakhtin a noção de gêneros do discurso, de vozes. Em Foucault, as noções de formações discursivas, de arquivo. A partir de Bakhtin, Ducrot retoma o conceito de *topoi*, procurando o lugar comum e os feixes de sentido que atravessam uma palavra: memória na língua. A partir de Foucault, Courtine e Maingueneau referem-se à rede de formulações como um espaço interdiscursivo que sustenta enunciados dispostos na cultura (SMOLKA, 2006, p. 101).

Sobre a palavra experiência surge uma problemática: como referimos a palavra experiência no nosso cotidiano? A autora restringe que se refere a experiência no sentido singular e não adjetivado. A autora responde: "Os sentidos das ações e dos fazeres cotidianos; os sentidos de expertise, de repetição e domínio da ação, as (im)possibilidades de comunicabilidade do vivido; os impactos, os afetos; as relações entre vivência e experiência vicária... integram esse *topos*" (SMOLKA, 2006, p. 102).

Nesse sentido, a autora menciona Jorge Larrosa, que segundo ela tem problematizado o estatuto da experiência no aspecto da racionalidade tanto clássica como moderna recentemente. O autor busca reivindicar a legitimidade e dignidade dando simultaneamente a amplitude e a precisão.

Colocar em destaque o sujeito da experiência, argumenta a respeito da qualidade existencial da experiência, afirmando a respeito da experiência do saber é um saber particular subjetivo, relativo e contingente o qual não se pode separar do indivíduo concreto que o encara. Se um evento ou acontecimento é comum a inúmeras pessoas, a experiência é singular e também irrepetível.

Na base da experiência, encontra-se, segundo a autora, outros *topoi*: significação, sentido. No que se refere às contribuições dos pensadores: Vygotsky, Bakhtin e Wallon, ajudam na compreensão da polissemia da palavra, do sentido envolvendo múltiplas dimensões na condição dialética; o sentido é relacionado a sensibilidade orgânica, também às sensações e emoções, ou seja, os sentidos que emergem como resultados dessas relações. Dessa maneira, a dialética no que se refere a sustentabilidade orgânica e as sensações vão se tornando significativas ou relevantes na proporção em que os corpos ou sujeitos se afetam e produzem tanto efeitos e afetos uns nos outros.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente Dissertação teve o propósito de analisar as personagens conceituais do romance *Júlia ou A nova Heloísa* do filósofo e literato Jean-Jacques Rousseau na perspectiva dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da obra “*O que é filosofia?*”. Nesse sentido, para alcançar o objetivo geral desta pesquisa, buscou-se três ensejos através dos objetivos específicos os quais foram: abordar a historiografia da literatura ocidental na visão do jornalista e crítico literário Otto Maria Carpeaux, que discorre sobre a causa que levou os humanistas a criarem o esquema tripartido da História Universal: Antiguidade, Idade Média e Época Moderna.

Iniciado com o renascimento das letras clássicas pelos próprios pensadores humanistas. Sendo a causa que levou esses pensadores a criarem o referido esquema foi o aspecto sentimental das ruínas de Roma. Faz um levantamento de autores e suas respectivas obras com sua inferência sobre o que conservamos e excluímos na nossa literatura ocidental.

O segundo ensejo refere a identificar as personagens conceituais na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari no romance de Rousseau, preocupamo-nos em trazer uma apresentação do romance descrita por Fúlvia Moretto, professora da Unesp; em seguida, adentra pelo cenário discursivo de Deleuze e Guattari através de conceitos como: produção de conceitos, perceptos e que esses conceitos necessitam de personagens conceituais, citando que Sócrates de Platão é um exemplo de personagem conceitual desse. E por esse viés, afirma que as personagens do romance em questão são identificadas e, responde a problemática deste trabalho: por que as personagens de Rousseau são consideradas personagens conceituais? A hipótese é confirmada, uma vez que as personagens acarretam conceitos filosóficos de Jean-Jacques Rousseau.

Por fim, o terceiro ensejo apresenta o conceito *materialismo do sábio* na perspectiva de Deleuze à luz do romance *Júlia ou A nova Heloísa*, sessão fundamentada através da obra *Ilha deserta e outros textos*, escritos e entrevistas de Deleuze. Trazemos o nome de Henri Bergson e seu conceito acerca de duração, memória, impulso vital e intuição, sendo esses termos relacionados com a memória.

Perpassando por conceitos bergsoniano, interpretados por Gilles Deleuze, apresenta-se o conceito *materialismo do sábio* em relação ao romance *Júlia ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau quando a narrativa aborda as lembranças das personagens Júlia e Saint-Preux, por serem separadas por conta do preconceito social do pai da jovem, aborda as recordações desse sentimento que ainda viviam na memória individual dos apaixonados. M. de

Wolmar, esposo de Júlia, sabendo disso, buscou apagar essas lembranças na memória da esposa. Todavia, sabe no decorrer da narrativa de Rousseau que esse método usado por M. de Wolmar não tem êxito.

À vista disso, a presente dissertação percorre por conceitos literários e filosóficos de autores e especialistas acerca do assunto: literatura e filosofia. Com base nisso, infere ao leitor deste dispositivo que pesquise sobre a historiografia ocidental e oriental que influenciaram a nossa literatura e investiguem quem foram esses literatos e filósofos, assim como as personagens das obras literárias que têm um viés conceitual como teoriza Gilles Deleuze e Félix Guattari. Além do mais, é importante entender o discurso sobre o conceito *materialista do sábio* de Jean- Jacques Rousseau, relacionando-o com a corrente marxista, conceito de memória, usando áreas como a psicologia, filosofia, história e sociologia.

No mais, espera-se que o texto contribua para pesquisas futuras e que proporcione algo novo para a sociedade brasileira, sobretudo, maranhense.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso** [1952-1953]. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. -- Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume I. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume II. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- CORDEIRO, Veridiana Domingues. **Por uma sociologia da memória: análise e interpretação da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-11112015-132539/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2022.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- DARWIN, C. **A Origem das Espécies**. São Paulo: Hemus Livraria Editora Ltda, 1981.
- DE ALMEIDA JUNIOR, José Benedito. **Como ler Jean-Jacques Rousseau**. Pia Sociedade de São Paulo: Editora Paulus, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1991.
- FAÇANHA, Luciano da Silva; BASTOS, Isis Maria Monteles. Filosofia e Literatura: uma introdução às questões sobre o gosto e as artes para os Homens de Letras: Voltaire, Diderot e Rousseau. **Pró-Discente**, v. 24, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/prodiscente/article/view/22912>. Acesso em: 11 jan. 2022.

FAÇANHA, Luciano da Silva; FREITAS, Flávio Luiz de Castro. Uma breve conversação de Deleuze para com Rousseau. **PERI**, v. 8, n. 1, p. 104-119, 2016. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1054/0>. Acesso em: 11 jan. 2022.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GILLES, Deleuze. **A ILHA DESERTA E OUTROS TEXTOS e entrevistas (1953-1974)**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

GILLES, Deleuze. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GILLES, Deleuze (1968). **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. **A Revolução Francesa**. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 11 jul. 2022.

NUNES, Benedito. **No tempo do Nilismo**. São Paulo: Ática, 1993.

PACHECO, Fernando Tôrres **Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze**. 1. ed. - Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Dirigido por: Pierre-André Boutang. Recuperado de <http://aquileana.wordpress.com/2011/02/07/gilles-deleuze-el-abecedario>, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões / Jean-Jacques Rousseau**. Prefácio e tradução de Wilson Lousada. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, v. 21, p. 166-193, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/KVJmjgPbDQt56Jz3XXK9BRF/?lang=pt>. Acesso em 19 jul. 2022.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. Experiência e discurso como lugares de memória: a escola e a produção de lugares comuns. **Pro-posições**, v. 17, n. 2, p. 99-118, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643630>. Acesso em 21 jul. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.