

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FILOSOFIA E LITERATURA:
O CASO DOS CONTOS DE VOLTAIRE

NÍCOLAS GERMANO LEMOS LIOTTO

CURITIBA

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

NÍCOLAS GERMANO LEMOS LIOTTO

FILOSOFIA E LITERATURA:

O CASO DOS CONTOS DE VOLTAIRE

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado
em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão

CURITIBA

2013

ATA

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo carinho, paciência e apoio nas mais diversas formas;

À Patricia, pelo amor, compreensão, companhia e por ser a motivação do meu coração e intelecto, sem a qual nada seria possível;

Ao meu orientador, Rodrigo Brandão, pela paciência e sugestões;

Aos meus amigos, pelas inúmeras conversas, desabafos, sugestões e pelo eterno companheirismo inclusive nos piores momentos;

Ao meu cachorro pela sempre presente companhia durante as madrugadas;

Ao CNPq pelo auxílio.

Não passa um dia sem que usemos a palavra “otimismo”, que foi cunhada por Voltaire contra Leibniz, que demonstrara (a despeito do Eclesiastes e com o beneplácito da Igreja) que vivemos no melhor dos mundos possíveis. Voltaire, muito razoavelmente, negou essa exorbitante opinião. (Em boa lógica, bastaria um único pesadelo ou um único câncer para invalidá-la.) Leibniz poderia ter replicado que um mundo que nos deu Voltaire tem algum direito de ser considerado o melhor.

Jorge Luis Borges

The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato.

Whitehead

RESUMO: Esta dissertação apresenta uma análise dos contos menores de Voltaire - de diferentes períodos - delineando sua estrutura literária e seu conteúdo filosófico para demonstrar como forma e conteúdo se relacionam nestas obras do *philosophe*. Iniciamos com uma análise das *Lettres Persanes* de Montesquieu, texto que terá grande influência no estilo da escrita de Voltaire, para, em seguida, trabalhar os textos do próprio autor, desde o primeiro, *Sonho de Platão*, até um dos últimos, *Aventura da Memória* (1775). Ao longo do texto serão abordados também trechos de obras dos autores que participam da estrutura ou do diálogo dos contos, como Platão, Leibniz, Condillac e Hesíodo. O objetivo é apresentar um panorama dos contos de Voltaire mostrando uma relação de comunhão entre filosofia e literatura.

Palavras chave: Conto; Filosofia; Iluminismo; Literatura; Voltaire.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the lesser tales of Voltaire – from different periods – delineating its literary structure and philosophical content to demonstrate how form and content relate to each other in these works of the *philosophe*. We start with an analysis of the Montesquieu’s *Lettres Persanes*, text that will have great influence on the style of writing of Voltaire, for, then, work the author's own texts, from the first, *Plato’s Dream*, until one of the last, *Memory’s Adventure* (1775). Throughout the text will also be discussed excerpts from the works of authors who participate in the structure or the dialogue of the tales, like Plato, Leibniz, Condillac and Hesiod. The objective is to present an overview of Voltaire’s tales showing a relationship of communion between philosophy and literature.

Keywords: Tale; Philosophy; Enlightenment; Literature; Voltaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: AS <i>LETTRES PERSANES</i> DE MONTESQUIEU COMO MODELO DA LITERATURA FILOSÓFICA DO SÉCULO XVIII.....	12
1. INTRODUÇÃO	12
2. OS ELEMENTOS ILUMINISTAS NAS <i>LETTRES PERSANES</i>	14
a. O princípio de ordem e variedade	14
b. O autor anônimo	15
c. O prazer contra o tédio	18
d. O olhar estrangeiro e a dessacralização	21
e. Literatura filosófica	24
f. A exigência do universal	25
g. A busca pela harmonia	30
3. CONCLUSÃO	31
CAPÍTULO II: PLATÃO E O PRIMEIRO CONTO FILOSÓFICO DE VOLTAIRE	33
1. INTRODUÇÃO	33
2. A DATAÇÃO DO <i>SONGE DE PLATON</i>	33
3. REFERÊNCIAS AOS TEXTOS DE PLATÃO	34
a. <i>Timeu</i>	36
b. <i>Banquete e Fédon</i>	41
c. <i>Protágoras</i>	43
4. A CONDIÇÃO HUMANA E A QUESTÃO DO MAL	47
5. CONCLUSÃO	50
CAPÍTULO III: <i>MÊNON</i> E <i>SCARMENTADO</i> – A CRÍTICA AO <i>OTIMISMO FILOSÓFICO</i> DE LEIBNIZ ATRAVÉS DA <i>PICARESCA</i>	52
1. INTRODUÇÃO	52
2. VOLTAIRE E O ROMANCE PICAresco	52
a. Autoria anônima	54
b. Ponto de vista do protagonista	55
c. Alternância de fortunas e adversidades e degeneração do protagonista	56
d. Sátira social	59
e. Pluralidade de leituras	61

3. OTIMISMO FILOSÓFICO	62
4. A PRESENÇA DE LEIBNIZ NO <i>MÊNON</i>	64
a. Necessidade de variedade para a perfeição do mundo:	65
b. Condição de imperfeição humana, pois somente Deus é perfeito, os outros seres seguem por gradação de perfeição:	66
c. Pope, Leibniz, a ordenação do mundo e de que só se pode julgar a perfeição pelo todo e não pela parte:	69
5. CONCLUSÃO	72
CAPÍTULO IV: <i>AVENTURA DA MEMÓRIA</i> – A DEFESA DO SENSUALISMO A PARTIR DE UM MITO GREGO	75
1. INTRODUÇÃO	75
2. A UTILIZAÇÃO DO MITO GREGO	75
3. VOLTAIRE CONTRA AS IDEIAS INATAS DE DESCARTES E A FAVOR DO SENSUALISMO DE LOCKE E CONDILLAC	79
4. CONCLUSÃO	86
CONCLUSÃO FINAL	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	90

INTRODUÇÃO

Podemos começar essa dissertação nos perguntando se os contos de Voltaire são literatura, filosofia ou os dois. Mas, como ele mesmo diz no verbete “Literatura” do *Dicionário Filosófico*, tanto “literatura” quanto “filosofia” são nomes que pouco dizem:

Literatura. Esta palavra é um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas: assim é também *filosofia*, termo pelo qual designamos ora as pesquisas de um metafísico, ora as demonstrações de um geômetra ou a sabedoria de um homem desenganado do mundo, etc. (VOLTAIRE, 2008, p. 376)

Portanto não há um parâmetro que nos possa ajudar a enquadrar uma obra em um ou em outro termo. Veremos nos capítulos subsequentes que os contos de Voltaire apresentam muitas influências literárias em sua estrutura e muitos embates filosóficos em seu conteúdo, portanto não será absurdo considerá-los tanto como literatura quanto como filosofia. Separar qual parte é literatura e qual parte é filosofia seria um trabalho tão inútil quanto impossível.

Se o texto voltairiano apresenta características múltiplas e se coloca como uma amálgama entre literatura e filosofia, é de se perguntar a qualidade desta literatura e dessa filosofia; se de fato seus contos são uma mera brincadeira, um exercício sem maiores fins, como Voltaire costumava chamá-los, ou se seu valor é muito maior do que

isto. No mesmo verbete do *Dicionário*, há uma breve análise do que seria uma “bela literatura”:

Denominamos bela literatura aquela que se liga aos objetos que possuem *beleza*, à poesia, à eloquência, à história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, as opiniões dos antigos filósofos, a cronologia, não são bela literatura, porque essas pesquisas são *destituídas de beleza*. [...] Uma dissertação bem feita, tão elegante como exata, e que espalha flores sobre um tema espinhoso também pode ser chamada de um *belo* trecho de literatura. (VOLTAIRE, 2008, p. 377)

Ora, os contos de Voltaire são histórias bem escritas, não são mera crítica ou compilações de ideias e, para usar suas próprias palavras, “espalham flores em temas espinhosos”, e estes temas espinhosos são exatamente os problemas de filosofia da sua época. Portanto nada mais justo que considerar seus contos uma “bela literatura”, mais que isso, uma “bela literatura filosófica” e essa definição nos basta.

Além disso, podemos pensar que tipo de literatura é a que Voltaire desenvolve, qual o propósito de seus contos. Ao escrevê-los, o *philosophe* se valeu de diferentes influências, sejam elas filosóficas ou literárias. De um lado temos a discussão de temas contidos em Platão, Leibniz, Pope, Locke, Condillac, Epicuro, Rousseau, Descartes entre outros. E de outro lado temos a presença de diferentes estilos literários, como os diálogos de Platão, os romances epistolares, a picaresca, as histórias árabes das Mil e uma Noites, os mitos gregos, etc.

Talvez o melhor modo de compreender suas histórias esteja indicado em outra passagem do *Dicionário Filosófico*, o verbete “Fábula”:

É impossível não reconhecer nessas fábulas [*as fábulas antigas*] uma pintura viva da natureza inteira. A maioria das outras fábulas são ou a corrupção das histórias antigas ou o resultado dos caprichos da imaginação. Ocorre com as fábulas antigas o mesmo que acontece com nossos contos modernos: há aquelas morais, que são encantadoras; há outras, que são insípidas. (VOLTAIRE, 2008, p. 256)

Deste trecho podemos ver que Voltaire considerava os contos de sua época não necessariamente ruins. Podemos dizer que os contos de Voltaire, como veremos, são em

certa medida a “corrupção das histórias antigas”, mas de insípidos nada tem, pois também são morais e encantadores. Mais que isso, podemos pensá-los como fábulas que contém uma moral no final, ao modelo de La Fontaine; por mais que estas fábulas sejam muitas vezes extremamente irônicas. Talvez o melhor exemplo esteja em *Mênnon* ou na *História das Viagens de Scarmantado*, textos que serão discutidos nesta dissertação.

Além dos já citados, outros contos de Voltaire serão aqui trabalhados, delineando sua estrutura literária e seu conteúdo filosófico para demonstrar como forma e conteúdo se relacionam nestas obras de Voltaire. Como textos complementares, para facilitar a compreensão, serão abordados também as *Cartas Persas* de Montesquieu – como a principal influência nos contos de Voltaire – e obras dos filósofos que participam dos diálogos dos contos, como Platão, Leibniz, Locke e Condillac. O objetivo é mostrar como filosofia e literatura se articulam nestes clássicos – para usar o termo de Ítalo Calvino - do século XVIII.

Os contos mais famosos já foram estudados inúmeras vezes, como o *Cândido ou O Otimismo* e o *Zadig ou O Destino*, por exemplo; em compensação os contos menores, como o *Sonho de Platão* ou o *Aventura da Memória* são muito pouco trabalhados. Pretende-se aqui uma investigação mais detalhada de alguns destes contos de poucas páginas, porém de grande densidade de informações. Cada conto será desconstruído mostrando as referências filosóficas e literárias contidas neles.

O propósito deste procedimento é, além de apresentar estes contos mais desconhecidos do autor, traçar um panorama do estilo dos contos de Voltaire, desde o primeiro até um dos últimos, buscando semelhanças e diferenças na escrita voltairiana. Mas, além disso, o que se pretende nesta dissertação é apresentar um dos principais exemplos de comunhão entre filosofia e literatura.

CAPÍTULO I: AS *LETTRES PERSANES* DE MONTESQUIEU COMO MODELO DA LITERATURA FILOSÓFICA DO SÉCULO XVIII

1. INTRODUÇÃO

As *Cartas Persas* de Montesquieu, publicada em 1721, é uma obra extremamente rica, que pode ser compreendida em diversas camadas: pode-se lê-la como um romance que conta a história de viajantes persas através das suas cartas; também é possível ater-se ao conteúdo crítico da obra e às teses que são desenvolvidas através das palavras dos protagonistas; ou ainda, podemos olhar para a estrutura do texto, a forma como foi escrito, e vê-lo como um modelo de sua época.

A apreciação do romance fica a critério do leitor. Os pormenores a respeito do conteúdo das *Cartas* não nos interessa diretamente, entretanto a forma do texto é, em grande medida, indissociável de seu conteúdo, logo alguns detalhes inevitavelmente estarão presentes. Entretanto, a proposta central desse capítulo é identificar alguns elementos no texto de Montesquieu que fizeram essa obra ter grande influência na época, especialmente em Voltaire – foco desta dissertação -, como escreve Van den Heuvel:

...l'itinéraire qui menait Voltaire vers le conte philosophique fut tel qu'il rejoignit et approfondit la formule des *Lettres persanes* sans avoir eu

conscience de la moindre dette à leur égard.¹ (VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 30)

E também no comentário mais abrangente de Franklin de Matos:

...o texto de Montesquieu exerceu considerável influência e está na origem de duas tendências do romance filosófico no século XVIII. Embora não tenha inventado nem uma coisa nem outra, as *Cartas* consagraram definitivamente a forma epistolar (polifônica) e o tipo literário do viajante que vem de um lugar longínquo e cujo olhar isento de preconceitos “vê pelos olhos do outro”, tornando relativos os usos, costumes e instituições europeus. Pelo primeiro aspecto, pode-se dizer que a bem-sucedida experiência das *Cartas* está na origem de romances filosóficos tão decisivos como *A Nova Heloísa*, *As ligações perigosas* ou *A religiosa*. O segundo aspecto contribuiu para engendrar a fórmula do conto filosófico de Voltaire, baseada como se sabe, no “procedimento do *dépayement*”, quer dizer, na “transplantação [das personagens] para uma realidade estranha, que é preciso a todo preço, entretanto, assimilar”. Este será o caso não apenas de *Zadig*, *Cândido* ou *O Ingênuo*, mas também de *A religiosa* ou de *Justine*, do marquês de Sade. (MATOS, 2004, p. 38)

O modelo do romance epistolar não será desenvolvido nessa dissertação, por não ser um estilo característico de Voltaire, apesar de seu *As Cartas de Amabed*² ser escrito neste molde. Em compensação, a ficção do viajante ou o “*procedimento do dépayement*” está presente em praticamente todos os contos de Voltaire e será aqui mais trabalhado.

* * *

Para uma melhor compreensão, em resumo, o pano de fundo do livro é a história de dois persas, Usbek e Rica, que viajam pela Europa, especialmente Paris, e se correspondem através de cartas tanto entre eles, como com seus amigos e, no caso de Usbek, com suas esposas no serralho em Ispahan na Pérsia.

¹ ...o itinerário que levou Voltaire na direção do conto filosófico foi tal que ele reuniu e aprofundou a fórmula das *Cartas Persas* sem mesmo ter percebido a menor dívida para com elas.

² Esta obra está presente na coletânea *Contos* da Abril Cultural, 1972.

2. OS ELEMENTOS ILUMINISTAS NAS *LETTRES PERSANES*

As *Cartas Persas* apresentam inúmeras características que serão reincidentes nos textos do século XVIII; foram selecionadas aqui apenas as principais:

a. O princípio de ordem e variedade

Montesquieu em sua escolha pelo formato em cartas, temas variados, etc. parece favorecer uma espécie de fragmentação em seu romance, entretanto não se deve confundir essa visão plural do texto com uma estrutura desordenada e sem fio condutor. O que rege sua obra do começo ao fim é o princípio de ordem e variedade, tão importante para o século XVIII, que aqui é preservado ou, mais que isso, utilizado de forma exemplar.

Para uma rápida compreensão do que significa esse “princípio”, servem as palavras do próprio Montesquieu, em outro texto, citado por Starobinski:

É assim que no *Essai sur Le Goût*, Montesquieu pesa as proposições complementares. “Não basta mostrar à alma muitas coisas; é preciso mostrá-las com ordem”. Mas, logo depois: “Se é preciso que haja ordem nas coisas, é preciso que haja variedade: sem isso a alma enlanguesce... É preciso mostrar, à alma, coisas que ela não viu; é preciso que o sentimento que lhe damos seja diferente daquele que ela acaba de ter”. (STAROBINSKI, 1994, p. 47)

Com o objetivo de aumentar a variedade, a cada página Montesquieu abusa das contradições e da descontinuidade – o próprio formato do texto em cartas facilita isso -, entretanto existe um fio condutor que pode ser definido como uma “exigência do universal”. Quatro conceitos fundamentais e universais permeiam o livro como um todo: Razão, Virtude, Liberdade e Natureza. É através destes conceitos que o autor oculto, mas onipresente, se manifesta para o leitor atento.

Tudo isso será tratado com mais detalhe nos próximos capítulos, que podem ser divididos da seguinte maneira: os primeiros dizem respeito à variedade e os dois últimos – sobre os universais e a harmonia – à ordem.

b. O autor anônimo³

A primeira coisa que se nota a respeito das *Cartas Persas* é o anonimato de seu autor. Já na introdução lê-se:

Selecionei estas primeiras cartas a fim de sondar o gosto do público; tenho em minha pasta um grande número de outras, que poderei oferecer-lhe posteriormente.

Mas isso com a condição de que não serei identificado; pois, se vierem a saber meu nome, calo-me no mesmo instante. (MONTESQUIEU, 2009, p. 7)

Montesquieu, sem identificar-se, apresenta-se meramente como o tradutor e editor das cartas: “*meu único ofício aqui é o de tradutor: tive apenas o trabalho de adaptar a obra aos nossos costumes*” (MONTESQUIEU, 2009, p. 8).

Na época em que as cartas são publicadas (1721) é uma prática corriqueira a dissimulação do autor, fazendo-se passar por editor ou tradutor; muitos assumem nomes fictícios ou, como é o caso aqui, omitem o próprio nome. Esse artifício, nas *Cartas Persas*, tem três objetivos - como nota Starobinski no seu prefácio às *Cartas*.

O primeiro motivo, e talvez o mais óbvio, é a proteção do autor contra a crítica – e eventual prisão. Montesquieu assumia a posição de magistrado e, como ele mesmo diz, as pessoas poderiam achar que um texto como as cartas “*não é digno de um homem sério*” (MONTESQUIEU, 2009, p. 7), o que prejudicaria tanto sua imagem como a própria leitura das *Cartas*.

³ O artifício de autoria anônima (ou a publicação com pseudônimo, que não deixa de ser um anonimato) será utilizado por outros autores, por exemplo Voltaire, que publica a primeira edição do *Zadig* sem nome de autor em 1747; o mesmo Voltaire publica em 1759 o *Cândido ou O Otimismo* e, segundo Sérgio Milliet: “*Voltaire tem o cuidado não só de se esconder por trás do pseudônimo do Dr. Ralph, mas ainda, na sua correspondência, de protestar contra os que lhe atribuem a autoria do livro...*” (MILLIET, 1972, p. 152)

Outro motivo para o anonimato é aguçar a curiosidade das pessoas, que ficariam perguntando-se quem as teria escrito, e isso seria um estímulo para o leitor, ao trazer certa aura de mistério ao texto.

Por último, e o motivo mais velado, é o de caráter estrutural. Ao fingir a publicação de documentos de viajantes, acrescentando segredos íntimos e outros pormenores, a obra ganha uma dimensão realística. Como escreve Starobinski, esse procedimento contribui para “*negar (ainda que a negação seja mera formalidade) qualquer proveniência imaginária*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI). Dessa forma, através da verossimilhança, as *Cartas Persas* assumem um caráter histórico, no qual o romancista é anulado.

É importante notar que na época em que as *Cartas* são publicadas havia uma espécie de paixão pelo Oriente⁴: as primeiras traduções para o francês d’*As mil e uma Noites* são publicadas⁵, além de inúmeros cadernos de viagem entre os quais os de Chardin⁶ e Tavernier⁷ que o próprio Montesquieu usou como referência para suas *Cartas*. É possível imaginar que as *Cartas Persas* com este título e a omissão do autor se fizesse passar por um livro como estes.

A grande vantagem disso é a obra, aparentemente, não apresentar uma voz única, ou uma perspectiva unilateral, que seria a do autor, pelo contrário, cada personagem que escreve as cartas se faz passar por co-autor: “*O regime da obra é o da pluralidade de consciências, da diversidade de pontos de vista e de convicções*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI). Cabe então ao leitor com prazer-se com o choque das paixões diversas e traçar o balanço dessas razões particulares.

Por outro lado, a pretensão de se fazer passar por um texto histórico e não por um romance tem fundamento na repulsa que o século XVIII sentia pelos romances.

⁴ Segundo Sérgio Milliet: “*O Oriente estava em moda desde a segunda metade do século XVII. Racine escrevera Bajazet, tragédia do Serralho, Molière juntara a seu Burguês Gentil-Homem uma turquerie bufa e La Fontaine inspirara-se, nas suas últimas fábulas, em apologias orientais. O século XVIII vê continuar o movimento; sabe-se que Montesquieu passeia um persa por Paris a fim de melhor criticar os costumes de seu país. Deve-se situar Zadig nesse conjunto de narrativas e obras inspiradas na moda do Oriente*”. (MILLIET, 1972, p. 13)

⁵ Segundo Jorge Luis Borges, sobre *As mil e uma Noites*: “*Em 1704 publica-se a primeira versão européia, o primeiro dos seis volumes do orientalista francês Antoine Galland*”. (BORGES, 1999, p. 259)

⁶ O joalheiro Jean Chardin (1643-1713) é autor de uma notável *Voyage em Perse et aux Indes orientales* (1686), cuja primeira edição completa data de 1711. Foi principalmente nessa obra que Montesquieu se documentou.

⁷ Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) fez várias viagens ao Oriente. Suas *Six voyages* foram publicadas em 1676-1677.

Franklin de Mattos, baseado em Georges May aponta dois fatores para isso, um estético e um moral. Sobre o segundo escreve:

A acusação de imoralismo transparece na suspeita de que o romance constitui uma ameaça para os costumes, e deve-se principalmente à predominância que confere ao tema do amor. A ideia surge, por exemplo, em Diderot, que associa o gênero a um passatempo ilícito (“perigoso para os costumes”, dirá o autor do *Elogio de Richardson*). (MATTOS, 2004, p. 17)

Como nota Franklin, o que era criticado como imoralismo na época é o efeito que estes romances causariam nos leitores e principalmente nas leitoras, uma vez que eram vistos como tentações, como estimuladores de um amor impróprio para os costumes, algo pecaminoso.

Por outro lado, do ponto de vista estético, os romances não encontram respaldo histórico, uma vez que o gênero não está presente, por exemplo, na *Poética* de Aristóteles, sendo considerado um subgênero, algo cultivado em épocas de declínio. O próprio Voltaire tinha seus preconceitos com o romance, como assinala Franklin:

Quando denuncia o absurdo de uma mitologia qualquer, os termos que Voltaire utiliza como sinônimos são sintomáticos: “fábulas”, “contos de velhas”, “romances das *Mil e uma noites*”, “devaneios”, “extravagâncias”. Para o autor de *O século de Luís XIV*, de duas, uma [...]: ou essas ficções são “gratuitas” e, portanto, enfadonhas e banais, ou “significam” algo e então contrabandeiam um resíduo de crenças e superstições que é preciso combater. (MATTOS, 2004, p. 19)

A crítica existia e era muito enfática, mas nem Voltaire era tão drástico como coloca Franklin, lembremos a citação do começo deste texto, do *Dicionário Filosófico*, onde o *philosophe* afirma que “*ocorre com as fábulas antigas o mesmo que acontece com nossos contos modernos: há aquelas morais, que são encantadoras; há outras, que são insípidas*” (VOLTAIRE, 2008, p. 256). Porém, mais forte que este trecho isolado de uma obra do francês é, obviamente, o volume de contos que produziu. O simples fato de se dedicar a escrita de um *Cândido* mostra como Voltaire não desprezava de todo este gênero literário.

* * *

Fazendo um adendo sobre essa *pluralidade e particularidade* do romance epistolar, Jacques Chouillet em sua obra *La Formation* – citado por Franklin de Mattos - define três tipos de romances: o “*assis*” (onde o autor é narrador), o “epistolar” e o “*roman debout*” (onde o autor é personagem). Sobre o epistolar Chouillet escreve:

Dois ou vários “*scripteurs*”, em lugares e tempos diferentes, asseguram, cada um de seu lado, a continuidade e a unidade de uma ótica particular, enquanto a troca das cartas cria a diversidade, a complementaridade, ou, se preciso, a continuidade dos pontos de vista. A esta impressão se acrescenta o deslocamento da carta em relação ao acontecimento, instrumento essencial de dramatização, visto que justifica a ignorância, a espera, o mal-entendido, a inquietação e a surpresa. (CHOUILLET apud MATTOS, 2004, p. 126)

Estes elementos que Chouillet apresenta como característicos do romance epistolar são fundamentais para a compreensão da estrutura das *Cartas Persas* e serão trabalhados ao longo deste capítulo.

c. O prazer contra o tédio

Havia, no século XVIII na França, uma obsessão pelo prazer. Isto pode ser percebido nas diferentes obras de arte da época, uma vez que, além de retratar sua época, a arte tinha o papel de “ampliar” a quantidade de prazer, como escreve Starobinski:

Vive-se no prazer, no século XVIII? Vive-se no pensamento do prazer, e isso não é exatamente a mesma coisa. O prazer e seu reinado fugidio são um tema de debate, de reflexão, de representação fabulosa. Faz-se um balanço e, ao final dos cálculos, alguns técnicos pensam que para o homem a soma dos males é mais considerável do que a soma dos prazeres. As obras com que nos rodeamos

tendem então a compensar uma falta, a capturar, em imagem, um bem que se esquiva. (STAROBINSKI, 1994, p. 62)

Esta busca pelo prazer surge como um contraposto para o problema do mal, tema presente no pensamento de grande parte dos autores da época. O mal se faz muito presente no século XVIII, seja por desastres naturais como o grande terremoto de Lisboa de 1755, seja pelas longas discussões teológicas e filosóficas sobre assunto, da qual participavam Voltaire, Rousseau, Leibniz, entre outros. Em vista dessa prevalência do mal a arte surge como uma compensação, como uma fonte de prazer.

Porém, o prazer não se apresenta como força isolada, há uma espécie de tensão entre a busca do prazer e o pavor do tédio. Isto fica aparente, por exemplo, nas obras do pintor Watteau, como comenta Hauser:

Apesar do prazer sensorial e da beleza, da capitulação jubilosa à realidade e ao gozo propiciado pelas boas coisas da vida, que formam o tema superficial de sua arte, a pintura de Watteau está impregnada de melancolia. Em todas suas telas, ele descreve uma sociedade ameaçada pela natureza irrealizável de seus desejos. [...] Na *fête galante*, no convívio jovial de amantes e nas cortes de amor, Watteau descobre a forma ideal para a expressão de sua própria atitude perante a vida, que é um misto de otimismo e pessimismo, de alegria e tédio. (HAUSER, 2010, p. 511)

Essa tensão entre prazer e tédio tem seu retrato mais marcante na ocasião das festas, onde a quantidade e variedade de prazer alcança seu ápice, enquanto que o esgotamento gerado por esse excesso leva, também, ao ápice do tédio. Como nota Starobinski:

A festa realiza [uma] “continuidade rápida de prazeres” pela multiplicação das pessoas e dos acasos. Tão rápido em esgotar-se, em cansar-se, o desejo quer experimentar outros instantes em outros objetos, e os encontra; quer repetir-se diversificando-se, e se diversifica; pois a festa procura oferecer um máximo de variedade, um perpétuo triunfo, um simulacro do inesgotável (tendo no fundo a premonição do esgotamento e do tédio).

[...]

O tédio espreita. A dissipação, que a Madame Du Deffant considera um remédio para o tédio, é apenas um paliativo; ela traz em si mesma sua própria condenação: o espírito extenua-se num movimento de fuga. Os fogos de

artifício tornam a cair. Realmente, é preciso encontrar uma vez por todas a luz do sol; então, sob a luz verdadeira, após as fadigas do prazer, os rostos que haviam parecido tão encantadores à luz das velas mostram as devastações do desgaste. (STAROBINSKI, 1994, p. 100)

Esta polarização entre prazer e tédio não afeta somente a vida social e a pintura, mas todo o universo intelectual do século XVIII, influenciando também a filosofia e a literatura.

Naturalmente, ao compor as *Cartas*, Montesquieu leva em conta estes fatores de sua época e logo desde as primeiras cartas pode-se notar a preocupação do autor com o prazer do leitor, tomando cuidado para que o romance não se torne entediante. Variedade, surpresa e simetria são atributos eximamente trabalhados pelo autor. Há um leque diversificado de lugares – Paris, Ispahan, Smirna, Veneza, Moscou, Livorno, entre outros -, de pessoas – o alquimista, o geômetra, o juiz, o sedutor, o padre, etc. -, de paixões – o ciúme, a cólera, a dissimulação, o espanto, o amor... -, de assuntos – desde mexericos sobre casamentos e considerações sobre o teatro até os atributos de Deus e o horror à tirania – e assim por diante.

Os textos de Voltaire irão apresentar uma estrutura semelhante, *Zadig*, *Cândido* e *Scarmentado* também viajam por diversos lugares e se deparam com inúmeros personagens caricatos da sociedade. *Scarmentado*, por exemplo, viajará pela Itália, França, Inglaterra, Holanda, Espanha, Pérsia, China, Índia e por fim África.

O exotismo, outro fator importante para o século das luzes, que pode ser percebido no grande apreço por temas orientais, como o uso na decoração de bibelôs e tapeçarias chinesas ou quadros com motivos chineses⁸ e na literatura de personagens e ambientes de países do oriente⁹; nas *Cartas* também contribui para o prazer do leitor e se faz presente a partir da proveniência persa dos protagonistas, assim como a presença de eunucos e de mulheres em um harém e os nomes em grande parte ornados com a letra “Z” – “*que a ficção do rococó associa a todos os exotismos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXVI) – como em *Zachi*, *Zefis*, *Zelis* e *Zelide*¹⁰.

⁸ STAROBINSKI, 1994, p. 33, 35, 38 e 39.

⁹ Ver nota 4 e MATTOS, 2001, p. 195.

¹⁰ Voltaire usará, por exemplo, *Zadig* e *Zaire*.

O estilo epistolar gera uma quebra nos assuntos, mantendo quem lê em constante mudança de tema, o que evita o tédio de uma leitura monocromática. Como escreve Starobinski:

O pensamento do leitor é forçado a vivos deslocamentos, que entretanto agradam pela incongruência. (Basta lembrar a predileção da arte decorativa do rococó pela mudança de escala). A surpresa, em suma, é o estado de espírito a que o próprio tom das *Cartas* pretende remeter constantemente. (STAROBINSKI, 2009, p. XVII)

Todos estes artifícios literários utilizados por Montesquieu servem para agradar o gosto do público, fator crucial na elaboração de qualquer obra de arte no século XVIII, como escreve Starobinski:

Pintar pela felicidade de pintar é esquecer que se pinta para o prazer dos ricos. Uma instável cumplicidade une o capricho dos amadores e a fantasia dos pintores. O amador crê decidir e segue, através da moda, formas sugeridas pelos pintores; ele se determina segundo as obras que são admiradas ao seu redor; o pintor, por sua vez, gostaria de inventar, mas está por demais preocupado em agradar para inventar com plena liberdade. Acontece que o artista o sabe e se irrita. Entre os imperativos do êxito social e a livre procura do belo, entre a necessidade da encomenda e os impulsos da inspiração, intervém, bem ou mal, um compromisso que passa pelo estilo. A mão do pintor somente é livre nos limites que lhe são concedidos pelo prazer de seu público. (STAROBINSKI, 1994, p. 84)

Entretanto, mesmo que o gosto do público seja levado em conta na maior parte das artes, não podemos esquecer que a escrita tem suas liberdades, pois possui diversos meios de divulgação, como panfletos, cartas, textos anônimos como é o caso das *Cartas*, etc. O perseguido Marquês de Sade é um exemplo marcante de como textos infames podem garantir sua circulação.

d. O olhar estrangeiro e a dessacralização

Além de agradar pelo exotismo, a perspectiva de estrangeiros visitando a França tem um papel fundamental na estrutura do texto: uma vez que o estrangeiro não está familiarizado com os costumes, a religião ou a política franceses, o autor tem a possibilidade de usar esse olhar alienígena a seu favor, tendo a liberdade de fazer qualquer crítica com total imunidade, assim os tabus podem ser escancarados sem qualquer preocupação e, mais que isso, tornando perceptível absurdos que de tão intrínsecos se tornaram invisíveis¹¹. Como escreve Paul Valéry sobre o procedimento literário das *Cartas*:

Prendre dans un monde et plonger tout à coup dans un autre quelque être bien choisi, qui ressent fortement tout l'absurde qui nous est imperceptible, l'étrangeté des coutumes, la bizarrerie des lois, la particularité des mœurs, des sentiments, des croyances, dont s'accommodent tout ces hommes parmi lesquels le dieu tout-puissant qui tient la plume l'envoie brusquement vivre et ne cesser de s'étonner...¹² (apud VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 29)

Dessa forma são colocados em discussão, através da curiosidade dos persas, o rei e o papa, a aquisição de riquezas e o teatro, entre inúmeros exemplos. Como escreve Starobinski:

A “ignorância das relações”, que Montesquieu atribui a seus persas, leva a fazê-los descobrir, na França e entre os cristãos, a ausência de ligações lógicas, a falta de coerência: assim se desfaz a suposta trama das crenças e instituições ocidentais. (STAROBINSKI, 2009, p. XXII)

Um dos exemplos mais marcantes é a surpresa de Rica ao se deparar com a Comédie Française e o teatro Ópera na Carta XXVIII:

Ontem vi uma coisa bastante singular, embora aconteça diariamente em Paris.

¹¹ O mesmo artifício será utilizado por Voltaire em *Micrômegas* e *O Ingênuo*, além de outros contos.

¹² Tomar um mundo e submetê-lo repentinamente ao olhar de outro ser qualquer bem escolhido, que experimenta fortemente todo o absurdo que nos é imperceptível, a estranheza dos costumes, a bizarrice das leis, a particularidade dos hábitos, dos sentimentos, das crenças, nos quais se acomodam todos esses homens e entre os quais o deus todo-poderoso que detém a pena o envia bruscamente para vivenciar e não cessar de se espantar...

Todo o povo reúne-se no final da tarde e vai representar uma espécie de cena que ouvi chamarem de comédia. A grande movimentação dá-se em um estrado que chamam de teatro. Dos dois lados veem-se, em pequenos nichos que chamam de camarotes, homens e mulheres que fazem juntos cenas mudas, mais ou menos como as que são usuais na nossa Pérsia.

Aqui, é uma amante aflita que exprime sua melancolia; uma outra, mais animada, devora com os olhos seu amante, que a olha do mesmo modo: todas as paixões estão retratadas nos rostos e expressas com uma eloquência que por ser muda só é mais viva. Ali as atrizes só aparecem até a cintura; e costumam usar, por modéstia, um regalo para esconder os braços. Embaixo há um bando de pessoas em pé, zombando das que estão acima no teatro; e estas, por sua vez, riem das que estão abaixo.

Porém os que têm mais trabalho são alguns que com esse intuito são escolhidos em uma idade pouco avançada, para suportar a fadiga. Têm obrigação de estar em toda parte; passam por lugares que só eles conhecem, sobem de pavimento em pavimento com uma agilidade surpreendente; estão no alto, embaixo, em todos os camarotes; mergulham, por assim dizer; somem, reaparecem; frequentemente saem do local da cena e vão atuar em um outro. Vemos até mesmo alguns que, por um prodígio que não ousaríamos esperar de suas bengalas, caminham e avançam como os outros. Por fim, as pessoas se dirigem para as salas onde desempenham uma comédia particular: começam por reverências, continuam por abraços; diz-se que o relacionamento mais superficial dá a um homem o direito de sufocar um outro. Parece que o local inspira ternura. De fato, diz-se que as princesas que nele reinam não são cruéis; e, com exceção de duas ou três horas do dia, em que ficam bastante selvagens, pode-se dizer que no restante do tempo são tratáveis, e que aquilo é um arrebatamento do qual saem facilmente.

Tudo o que estou te contando aqui acontece mais ou menos do mesmo modo em um outro lugar que chamam de ópera: a única diferença é que em um falam e no outro cantam. (MONTESQUIEU, 2009, p. 48)

Fica aparente a confusão de Rica que, ao descrever o espetáculo, toma os espectadores por atores, o que serve para o autor tecer uma crítica irônica aos frequentadores do teatro e da ópera e seus costumes; mas não somente a eles, a crítica pode ser ampliada a toda a sociedade francesa do século XVIII, que funcionava de modo teatral.

É exatamente este artifício que traz consigo uma dessacralização ou desmistificação. Como os persas não conhecem as palavras para designar certas coisas, precisam descrevê-las e isso as coloca na linguagem profana, retirando todo o peso do nome, como os exemplos que Starobinski cita no prefácio: “*Homero torna-se ‘um velho poeta grego’; o rosário, ‘grãozinhos de madeira’ etc. Todas as perífrases são charadas prontamente decifradas pelo leitor, que, ele sim, conhece os nomes omitidos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXIII). Assim, desprovidas da máscara do “argumento de

autoridade”, várias coisas se mostram fúteis e o respeito das pessoas por elas mera superstição.

e. Literatura filosófica

A escolha de Montesquieu, nessa obra, por um discurso literário não é, de forma alguma, arbitrária. Não só ele, mas vários outros autores do século XVIII, optam por expor suas idéias através de uma “literatura filosófica”. Esta diferenciação na forma da escrita é fundamental para os objetivos do autor.

A primeira vantagem de utilizar uma linguagem ficcional e literária é, como foi dito acima, o recurso do olhar estrangeiro, o “*procedimento do dépaysement*”. Montesquieu obriga-se a tratar tudo com surpresa, com uma medida de ignorância e, com isso, recupera conceitos já enraizados e os coloca à mostra. Um discurso teórico, neste contexto, serviria apenas como uma limitação, como nota Starobinski:

Os assuntos, as idéias que, em forma de tratado ou de discurso acadêmico, teriam sido apenas repetições da moral clássica ou breves resumos da nova filosofia aqui são como que *tensionados* ao serem atribuídos ao missivista persa. [...] Portanto, a ficção do viajante persa é rejuvenescedora... (STAROBINSKI, 2009, p. XVIII)

Outra vantagem da “literatura filosófica” é poder prescindir de longas explanações, justificativas e comentários, que nada mais fariam do que entediar o leitor e fazê-lo perder o interesse pelo texto. Um discurso literário (e principalmente epistolar) tem a vantagem de ser fluido, de tratar diretamente das questões pretendidas. Nas palavras de Starobinski:

Através dessa encenação inventa-se um estilo: ele reduz a matéria habitual do ensaio à substância de uma carta ou de uma série de cartas; portanto, autoriza a encurtar, a desbastar, a cortar rente, a tornar inúteis preâmbulos e explicações. O missivista persa pode ir direto ao essencial sem enredar-se em todas as questões acessórias que, para um autor ocidental, inevitavelmente se teriam acumulado. (STAROBINSKI, 2009, p. XIX)

O texto ganha, assim, uma dimensão muito mais próxima do leitor, como uma conversa que temos no dia a dia e, entretanto, questões extremamente relevantes são expostas a quem lê que sutilmente as assimila, sem uma estrutura repetitiva e maçante. Como percebe Franklin de Mattos:

Para Montesquieu, a verdade filosófica não se exprime apenas na forma do conceito, mas também, por assim dizer, de maneira “sensível”. Como numa certa tradição que remonta à Grécia (aos diálogos de Platão, por exemplo), aqui há lugar para uma aliança entre *logos* e *mythos*, razão e fábula, à qual Voltaire só chegará anos depois. (MATTOS, 2004, p. 36)

Veremos nos capítulos que seguem exatamente os textos de Voltaire que aproximam razão e fábula, e inclusive que usam trechos do mencionado Platão. Quanto ao texto de Montesquieu, esta escolha por um modo de escrita mais “sensível” fica expressa nas próprias *Cartas*, na fala de Usbek na Carta XI:

Para cumprir o que me determinas, não me pareceu que devesse empregar argumentos muito abstratos. Há certas verdades das quais não basta convencer, mas que também é preciso fazer sentir; são assim as verdades de moral. Talvez esta passagem de história te impressione mais que uma filosofia sutil. (MONTESQUIEU, 2009, p. 22)

Este é o modelo tanto das *Cartas* como dos contos de Voltaire, uma literatura filosófica que “faz sentir” e não apenas teoriza sobre os temas em questão. Os personagens voltairianos assim como Usbek e Rica vivenciam, tornam práticas, as teses que são discutidas em âmbito teórico. Veremos isto com mais detalhes nas páginas que seguem.

f. A exigência do universal

Até agora foi dada ênfase à perspectiva da variedade e do prazer; então, para encerrar estas considerações a respeito da obra de Montesquieu, é necessário retomar a abordagem sobre a ordem que subjaz ao texto.

Como já foi dito, não existe um porta-voz da verdade ao longo das *Cartas*, alguém que daria a resposta final para os questionamentos levantados. Há, ao contrário, diversas perspectivas sobre os mesmos assuntos, porém o leitor não tarda a perceber que por trás de cada visão particular e limitada há uma busca em comum. Para usar as palavras de Starobinski, há “*a exigência do universal*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI).

O primeiro universal que pode ser notado é a Razão – outro princípio que rege o pensamento iluminista. Por detrás de cada razão particular que move as personagens, há uma Razão superior que surge exatamente desse embate de razões particulares. Como escreve Starobinski, o livro é organizado “*de tal modo que triunfe insensivelmente uma razão que resulta da percepção das relações. Razão da qual nenhum entre os personagens do livro tem a posse (nem mesmo o pensador Usbek), mas que se manifesta em toda parte...*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI).

Simultaneamente, já nas primeiras cartas, com a enunciação do motivo da viagem de Usbek da Pérsia para a França, vemos surgir, entrelaçados, os universais da Liberdade e da Virtude. O que leva Usbek a partir da terra natal são a exigência da Virtude e a privação desse direito. Nas palavras do próprio Usbek na carta VIII:

Comecei a freqüentar a corte em minha mais tenra juventude. Posso afirmar que, nela, meu coração não se corrompeu, e até mesmo formei um grande desígnio: ousei ser virtuoso. Assim que reconheci o vício, afastei-me dele; mas em seguida me aproximei a fim de desmascará-lo. Levei a verdade até os pés do trono, falei ali uma linguagem até então desconhecida: desconcertei a adulação e deixei espantados ao mesmo tempo os adoradores e o ídolo.

Mas, quando vi que minha sinceridade me angariaria inimigos, que eu atraía sobre mim a inveja dos ministros, sem ter o favor do príncipe; que, em uma corte corrupta, apenas uma virtude frágil ainda me amparava, decidi deixá-la [...] decidi exilar-me de minha pátria. (MONTESQUIEU, 2009, p. 17)

Toda a origem das cartas está fundada em uma preocupação com a Virtude e em uma defesa da Liberdade contra a violência. Usbek percebe como a vida cortesã carece de virtudes e, como um virtuoso ele se opõe a isto. Sua sinceridade e nobreza de caráter

o fazem ser perseguido injustamente e fugir de seu país, onde falta liberdade e a violência impera. Cito Starobinski: “*O conflito entre a exigência ética da verdade (desmascarar o vício) e a violência hipócrita dos cortesãos constitui, para toda a obra, o dado político gerador*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXIX).

Mas esta preocupação não se resume a isso. Usbek, mais de uma vez, aponta para o perigo da tirania, assim como Montesquieu em outros textos. No comentário de Starobinski: “*o poder ilimitado de um único, reinando pelo temor que inspira, aparece como o derradeiro elemento de um processo de degenerescência a que todas as sociedades estão expostas*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXX). Durante todo o texto das *Cartas Usbek* argumenta contra a tirania, comparando governos orientais e ocidentais e apresentando exemplos históricos.

Porém, o exemplo mais marcante e irônico de cerceamento da Liberdade parte do próprio Usbek em relação às mulheres do seu harém. Para suas mulheres ele é exatamente o que combate: um déspota que exerce seu poder através dos eunucos. Extremamente lúcido quando fala contra os governos despóticos do oriente Usbek escreve:

...Não vejo a polícia, a justiça e a equidade serem mais respeitadas na Turquia, na Pérsia ou entre os mongóis do que nas repúblicas da Holanda, de Veneza, ou mesmo na Inglaterra; não vejo que se cometam menos crimes nem que os homens, intimidados pela magnitude das punições, obedeçam mais às leis. Ao contrário, noto dentro desses mesmos Estados uma fonte de injustiça e de vexações. Acho até mesmo o príncipe, que é a lei em pessoa, menos senhor que em qualquer outro lugar. (MONTESQUIEU, 2009, p. 133)

Mas nas questões particulares não percebe que o mesmo acontece com ele, como fica claro na bela carta de Zelis:

Na própria prisão em que me reténs, sou mais livre que tu. Não poderias redobrar teus cuidados para manter-me sob guarda sem que eu sinta prazer com tuas inquietações; e tuas suspeitas, teus ciúmes, tuas tristezas são provas de tua dependência. (MONTESQUIEU, 2009, p. 100)

Assim fica armado um jogo de espelhos, tão querido para a arte decorativa do rococó, e que aqui brinca com o universal e o particular, com o ocidente e o oriente. No âmbito universal, quando fala da humanidade como um todo, Usbek se porta como um defensor da liberdade, argumentando contra os governos despóticos do oriente e a favor das liberdades presentes nos governos do ocidente; entretanto, quando se trata do seu pequeno reinado, de suas mulheres do serrallo, Usbek age como os déspotas que critica, privando-as completamente de liberdade.

* * *

Cabe aqui uma digressão sobre a arte decorativa do século XVIII e o gosto pelos espelhos e pela natureza. A descrição que se segue sobre a decoração do toucador pode muito bem ser transposta para a “decoração” do texto de Montesquieu. Cito:

Eis como um arquiteto francês, Le Comus de Mézières, em 1780, concebe a organização do toucador: O toucador é considerado a morada da volúpia (1); é lá que ela parece meditar seus projetos ou entregar-se a suas inclinações. É essencial que tudo seja tratado de maneira que possa reinar o luxo, a languidez (2) e o gosto (3)... Nunca é demais evitar as sombras duras e cruas que poderiam produzir luzes por demais vivas. É preciso que haja uma claridade misteriosa (4), e ela será obtida de espelhos colocados artisticamente sobre uma parte dos caixilhos. As aberturas, as repetições não devem ser poupadas nessa peça, os espelhos produzi-las-ão (5); porém, tende cuidado para que não sejam a parte principal do mobiliário. Sua multiplicidade confere um caráter triste e monótono. (6) Elas devem ser distribuídas de modo que haja entre cada uma pelo menos tanto espaço sem espelho quanto com espelho: esses intervalos que provocam descanso podem ser ornados com ricas e belas fazendas, colocando-se em cada enquadramento um quadro artisticamente suspenso com grandes borlas e cordões de seda trançados com ouro. [...] Tudo deve ser aprazível e tudo deve agradar (7). Quanto às dimensões, é preciso que os detalhes feitos para serem vistos de perto satisfaçam por uma bela harmonia (8). [...] Se as janelas derem para o Oriente, a luz será mais suave; elas devem ter, tanto quanto possível, pontos de vista favoráveis; e, na falta da bela natureza, recorrei à Arte. [...] O toucador não seria menos delicioso se a parte embutida, em que está colocada a cama, fosse guarnecida de espelhos cujas juntas fossem recobertas por troncos de árvores esculpidos, agrupados, imitando folhas, tudo feito com arte, assim como os apresenta a natureza (9). (STAROBINSKI, 1994, p. 67)

Nas *Cartas* há a volúpia representada pelas mulheres no serralho (1); o luxo e a languidez também podem ser remetidos às passagens orientais do texto (2); o gosto do leitor foi caracterizado nas páginas anteriores (3); o mistério se dá tanto pelo tema oriental quanto pelo suspense que se desenrola em Ispahan devido à ausência de Usbek (4); o jogo de espelhos ocorre tanto na relação universal/particular quanto na antítese Pérsia/França (5); entretanto estes não são os aspectos principais do texto, como não devem ser na decoração (6); há vários “intervalos” no texto de Montesquieu, onde os personagens se deleitam com festas ou com anedotas (7); a presença da harmonia e da natureza nas *Cartas* será apresentada a seguir (8 e 9).

* * *

Por último, sobre a beleza e a ordem da natureza, são exatamente as mulheres de Usbek que explicitam uma argumentação a favor da Natureza, especialmente Roxane. Através de suas palavras, Razão e Liberdade são atestadas na autoridade da Natureza:

Sim, eu te enganei; seduzi teus eunucos; zombei de teu ciúme e soube fazer de teu horrível serralho um lugar de delícias e prazeres. [...] Como pudeste pensar que eu fosse crédula a ponto de imaginar que estava no mundo apenas para adorar teus caprichos? que, enquanto te permites tudo, tivesses o direito de afligir todos meus desejos? Não! é certo que vivi na servidão, mas sempre fui livre: reformei tuas leis pelas da natureza; e meu espírito sempre se manteve independente. (MONTESQUIEU, 2009, p. 259)

É através da carta de Roxane que vemos a vitória das leis da Natureza sobre as leis dos homens (“*reformei tuas leis pelas da natureza*”), é pela Natureza que a Razão triunfa sobre os grilhões (“*e meu espírito sempre se manteve independente*”) e é a partir disto que se atinge a Liberdade (“*é certo que vivi na servidão, mas sempre fui livre*”).

Em um último ato de justiça, Roxane encerra o livro:

Vou morrer; o veneno vai correr por minhas veias; pois que eu faria aqui, agora que o único homem que me prendia à vida não existe mais? Morro, mas minha

sombra alça voo bem acompanhada: acabo de enviar na minha frente aqueles guardiões sacrílegos que derramaram o mais belo sangue do mundo. (MONTESQUIEU, 2009, p. 259)

Esta cena final serve de forte argumento contra os regimes despóticos. Como já havia defendido antes Usbek, uma tirania não traz mais paz, respeito, virtude ou o que quer que seja. Sufocada pela falta de liberdade, Roxane comete assassinato, adultério e ignora completamente a autoridade de seu “rei-marido”. Transpondo a alegoria para uma sociedade inteira que seja assolada por um tirano temos uma visão do caos que poderia ocorrer. Desse modo Montesquieu nos faz sentir a necessidade da liberdade e a superioridade de regimes políticos mais brandos.

g. A busca pela harmonia

O dilema de Usbek entre teoria e prática - representado pela sua defesa da Virtude e da Liberdade associado à negação deste último direito à suas mulheres, o que leva a uma corrupção das virtudes, como Roxane deixou explícito - é, como diz Starobinski, “*o exemplo de uma separação persistente entre a ordem da reflexão e a ordem dos atos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIII). Esse descompasso se torna incômodo para o leitor e esse é o artifício de Montesquieu para trazer à tona, ao longo de todo o texto, a questão da Harmonia.

O tempo todo, as personagens se encontram no dilema de dar preferência a sua própria satisfação ou de seguirem “princípios mais elevados”. A escolha se mostra mais problemática na medida em que os próprios atos não são pesados, passam despercebidos. Escreve Starobinski: “*Mesmo Usbek, que enuncia esses princípios e sabe que os homens se tornam injustos tão logo ‘preferem sua própria satisfação à dos outros’, é incapaz de perceber sua própria injustiça*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIII). Sendo um tirano em seu serralho, Usbek estimula as ações vis de suas esposas.

Desse modo, pelo fracasso de Usbek, Montesquieu nos apresenta a exigência de atender a uma “*harmonia entre os atos e o pensamento em uma mesma razão libertadora, a rejeição às tiranias que engaiolam os povos e mutilam os indivíduos*”

(STAROBINKSI, 2009, p. XLIV). Em outras palavras, o cerne argumentativo das *Cartas* é mostrar como a tirania corrompe os seres humanos, esmagando suas virtudes e, também, colocar um problema que assola a humanidade como um todo: a confluência entre teoria e ação.

O que percebemos ao término da leitura das *Cartas Persas* é um desconforto causado por uma urgência de harmonia. A liberdade parece ser uma forma de harmonia em contraste com os regimes despóticos que se mostram como uma violação da ordem da natureza. Entretanto é essa mesma liberdade que acaba gerando os tiranos, uma vez que os atos dos homens não estão em conformidade com as virtudes. Um modo de regular esta liberdade e torná-la próxima das virtudes é um sistema de leis e não é sem propósito que o autor das *Cartas* publique, mais de duas décadas depois, uma obra intitulada *O espírito das leis*.

3. CONCLUSÃO

Tudo o que foi aqui exposto se resume a uma apresentação dos elementos principais das *Cartas Persas*, elementos estes que serão aproveitados e, em grande medida, desenvolvidos por Voltaire em sua prosa.

Há o “artifício do estrangeiro” em contos como *Micrômegas* onde aparecem visitantes de outros planetas e *O Ingênuo* no qual o protagonista vem de outra região e não conhece os hábitos franceses. Há a “pluralidade de vozes” como nas diversas personagens do *Cândido* que defendem diversos pontos de vista sobre o mesmo tema. O “prazer do leitor” também é uma preocupação e no caso de Voltaire fica aparente através dos deslocamentos de seus protagonistas por diversas regiões – como ocorre no *Zadig* e no *Cândido* -, pelo orientalismo – também em *Zadig* e em outros contos - e em situações cômicas, irônicas e satíricas presentes em todos os contos, mas principalmente em diversas passagens do *Cândido*. O recurso da “autoria anônima” também pode ser encontrado nos textos de Voltaire que os publica com diversos pseudônimos de tradutores, editores e escritores fictícios. Por fim, há – obviamente - a “opção pela linguagem literária” que permite ao *philosophe* transitar entre diversos posicionamentos

e concepções filosóficas sem as longas explanações de um texto teórico, simplesmente utilizando as falas de seus personagens.

Isto será mais minuciosamente trabalhado nos capítulos seguintes, dedicados aos principais contos de Voltaire, a começar pelo primeiro deles.

CAPÍTULO II: PLATÃO E O PRIMEIRO CONTO FILOSÓFICO DE VOLTAIRE

1. INTRODUÇÃO

Durante sua vida, Voltaire escreveu contos de modo intermitente. Ora dedicou-se a eles apenas como *jeu de société*¹³ para divertir os salões, ora levou-os mais a sério e abordou temas importantes, mas mesmo assim sempre os considerou obras menores. Na época do *Sonho de Platão*, Voltaire ainda considera o conto um gênero menor - como a maioria dos críticos de sua época, para os quais os romances e contos são um gênero plebeu, imoral e inverossímil¹⁴ -, uma “bufonaria de Arlequim”.

Resumidamente, o *Sonho de Platão* é um texto curtíssimo, de mais ou menos três páginas, onde Voltaire se apropria de alguns termos de Platão para contar – de maneira irônica - a história do surgimento do Universo e mais especificamente do Sistema Solar, da Terra e do homem.

2. A DATAÇÃO DO *SONGE DE PLATON*

¹³ Jogo de sociedade.

¹⁴ MATTOS, 2004, p. 18.

Em primeiro lugar, é preciso tratar da datação do conto de Voltaire e assim justificar a alcunha de “primeiro conto filosófico”.

O *Sonho de Platão* é publicado pela primeira vez em 1756 na edição completa das *Obras de Voltaire* de Cramer em Genebra¹⁵. Esta data é posterior à publicação de, por exemplo, *Micromegas* (1752) e *Zadig* (1747)¹⁶, o que o excluiria de ser o primeiro conto filosófico de Voltaire.

Porém, existem vários motivos para acreditar que, apesar de publicado somente em 1756, o conto tenha sido escrito entre 1737 e 1738¹⁷.

Neste período, que se estende desde o verão de 1734 até 1739, devido ao escândalo causado pela publicação das *Cartas Filosóficas* em 1734, Voltaire está refugiado no castelo da Madame Emilie du Châtelet e juntos fazem experiências de física e lêem diversos autores tanto de filosofia como literatura, entre eles ingleses como Newton e Locke, e clássicos como Virgílio e Platão¹⁸.

O teor dessas leituras acaba influenciando o pensamento de Voltaire neste período, o que contribui para estabelecer a datação dos textos. Há, por exemplo, analogias entre os temas do *Sonho* e do *Tratado de Metafísica* - que foi escrito entre 1734 e 1737 -, como a questão do mal moral e físico na Terra; e entre o *Sonho* e o *Micromegas* - que com certeza foi escrito em Cirey, como confirma uma carta de Voltaire a Frederico da Prússia, mas que também foi publicado tardiamente, em 1752 -, como a ficção de vários planetas habitados.

Outro argumento é que Voltaire não possuía o hábito de retomar antigos assuntos para elaborar um texto - seus contos surgiam a partir dos temas e autores em que ele estava em contato no momento - portanto o *Sonho* deve ter surgido na época de Cirey, na qual Voltaire estava lendo Platão¹⁹.

3. REFERÊNCIAS AOS TEXTOS DE PLATÃO

¹⁵ MILLIET, 1972, p. 631.

¹⁶ *Memnon*, a primeira versão de *Zadig*.

¹⁷ Van den Heuvel e Franklin de Matos aceitam essa datação.

¹⁸ Ver VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 53.

¹⁹ Ver VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 62 (nota de rodapé) e 66.

Em segundo lugar, é interessante retomar os trechos de Platão que Voltaire utilizou na elaboração do *Sonho*.

O texto menciona apenas um diálogo: a *República*; que, entretanto, não é utilizado na elaboração do conto. Quatro outros diálogos, apesar de não serem citados, é que participam da estrutura do texto: *Timeu*, *Banquete*, *Fédon* e *Protágoras*. De acordo com o uso que Voltaire faz deles, podemos dividi-los em dois grupos: um com apenas o *Timeu*, cuja intenção é “cosmológica”; e um segundo grupo onde estão incluídos os outros três diálogos, que servem para explicitar a condição física e moral do homem.

É importante ressaltar que Voltaire não tem a intenção de fazer uma leitura fiel dos textos de Platão, o *Sonho de Platão* não passa de uma “*rêverie sans prétention*”²⁰, e as apropriações que Voltaire faz dos diálogos são livres e em certa medida irônicas. Isto não desmerece a importância que estes trechos possuem na argumentação implícita do conto. A partir do verbete “Bem (Tudo está)” do *Dicionário Filosófico* podemos ter uma ideia da intenção de Voltaire no *Sonho*:

Armou-se grande estardalhaço nas escolas e até mesmo entre as pessoas que raciocinam quando Leibniz, parafraseando Platão, construiu seu edifício do melhor dos mundos possíveis, imaginando que tudo corria da melhor forma possível. Afirmou no norte da Alemanha que Deus não poderia fazer mais que um único mundo. Platão pelo menos lhe havia deixado a liberdade de fazer cinco, pela razão que há cinco corpos sólidos regulares: o tetraedro ou pirâmide com três faces, com a base igual; o cubo, o hexaedro, o dodecaedro, o icosaedro. Mas como nosso mundo não tem a forma de nenhum dos cinco corpos de Platão, devia permitir a Deus uma sexta forma²¹.

Deixemos em paz o divino Platão. Leibniz, que certamente era melhor geometra que ele e metafísico mais profundo, prestou, pois, ao gênero humano o serviço de lhe fazer ver que devemos estar muito contentes e que Deus não podia fazer mais por nós, que ele havia necessariamente escolhido, entre todos os partidos possíveis, sem dúvida o melhor. (VOLTAIRE, 2008, p. 118)

O *philosophe* desmerece a obra de Leibniz chamando-a de uma paráfrase de Platão e, utilizando tom irônico, menospreza a habilidade de Leibniz em geometria e

²⁰ “devaneio sem pretensão” (VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 67).

²¹ Na verdade Platão não fala sobre a possibilidade de serem criados cinco mundos, os sólidos regulares apresentam outra função no diálogo, como será mostrado adiante, mas o engano - proposital ou não - de Voltaire não é relevante, exceto por contribuir para a sátira de Leibniz.

metafísica, comparado a Platão. Isto não passa de artifício para criticar o *otimismo filosófico* de Leibniz, aliás, esta crítica é mesma contida no *Sonho*, como apresentaremos mais detalhadamente a seguir.

Seguem as referências aos diálogos de Platão.

a. *Timeu*

O *Timeu* de Platão é o diálogo do qual Voltaire retira o “pano de fundo” e o argumento do conto: o surgimento do universo e especificamente da Terra e do homem.

Resumidamente, o *Timeu* narra a criação do universo por um *Demiurgo* dotado de inteligência (*nous*) que, usando como modelo as *formas inteligíveis* - eternas e imutáveis – faz cópias destas *formas* utilizando um *receptáculo* – espécie de matéria não criada pelo *Demiurgo* -, criando assim a *Alma* e o *Corpo do Mundo* e do homem.

O *Demiurgo* é bom por natureza, uma vez que se baseia nas *formas inteligíveis* – modelos eternos – para criar o Mundo e assim, através da inteligência o elabora de tal modo que seja bom e o mais belo e perfeito possível, nele instituindo ao mesmo tempo um princípio de ordem:

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis [...] e fê-lo passar da desordem para a ordem, [...] com o propósito de levar a cabo uma obra que fosse, por natureza, a mais bela e perfeita que se poderia imaginar (PLATÃO, 2001, p. 66-67).

Na criação da *Alma do Mundo*, o *Demiurgo* utiliza relações matemáticas e proporções harmônicas e no *Corpo do Mundo* proporções geométricas e as chamadas “figuras platônicas”, que são os cinco sólidos regulares: pirâmide (fogo), octaedro (ar), icosaedro (água), cubo (terra) e dodecaedro (configuração do universo).

A criação do homem pode ser vista como semelhante a do Mundo, mas em menor escala, portanto ele também terá alma e corpo. A parte imortal da alma é feita

pelo *Demiurgo* e a mortal pelos *deuses auxiliares*; enquanto que o corpo do homem é feito de triângulos regulares retirados dos sólidos mencionados.

Portanto, o universo e o homem, segundo descreve Platão no *Timeu*, são criados por um *Demiurgo* bondoso e seguindo princípios matemáticos e geométricos como proporção e harmonia; como descreve Hildeberto Bitar:

Toda a explanação cosmológica do *Timeu* desenvolve-se sob certos pressupostos fundamentais, de natureza metafísica, e toda a estrutura da realidade, tal como se depreende da construção e da constituição da Alma do Mundo, do Corpo do Mundo e do Homem, é de natureza matemática.

[...] É de toda procedência considerarmos como pressuposto metafísico a *bondade* do Demiurgo, na medida em que constitui a razão primordial da existência do universo.

A tais pressupostos devemos acrescentar, para a plena configuração do arcabouço teórico do *Timeu*, a utilização das matemáticas, seja do ponto de vista do emprego de seus conceitos formadores essenciais (proporção, harmonia), seja na perspectiva de suas aplicações mais concretas. A esse respeito, constitui caso particular o aproveitamento platônico da geometria, através da qual alcançou Platão uma explicação ao mesmo tempo simples e rigorosa do mundo (BITAR, 2001, p. 40-41).

Segundo Platão, o mundo criado é, então, um mundo ordenado, matemático, harmônico, geométrico e nisto consiste um dos aspectos da bondade do Demiurgo, pois não faz um mundo arbitrário e sim um mundo racional, de acordo com os inteligíveis eternos. Outro aspecto de sua bondade é, naturalmente, a intenção de dar luz a este mundo, ao invés de escolher nada criar.

Voltaire, no *Sonho de Platão*, irá se apropriar das idéias do Demiurgo – “eterno Geômetra” bondoso –, da existência de deuses “menores” – “gênios” –, da ordem e harmonia do mundo e da idéia de fazer o melhor a partir da matéria disponível – “porção de lama”; como mostra a seguinte passagem do *Sonho*:

Fantasiou que o grande Demiurgo, o eterno Geômetra, depois de povoar o infinito de globos inumeráveis, quis experimentar a ciência dos gênios que haviam testemunhado seu trabalho. Deu a cada um deles uma pequena porção de matéria para que a afeiçãoasse a seu modo. [...] Demogórgon recebeu como partilha a porção de lama que se chama a “terra”; e, tendo-a arranjado tal como hoje a vemos, julgava ter feito uma obra-prima (VOLTARE, 1972, p. 637).

É interessante notar como Voltaire utiliza as noções contidas no *Timeu* associando-as ao *otimismo filosófico*. Muitas passagens do texto de Platão realmente soam semelhante a trechos de Leibniz ou Pope – partidários do *otimismo filosófico* -, como as noções de “ordenação”, “harmonia”, “bondade” – já mencionadas acima – e “perfeição” do mundo, como na seguinte passagem:

Ainda estão por nascer três raças mortais; se não chegarem a formar-se, o céu ficará incompleto, pois não conterà, como é preciso, todas as espécies de seres vivos, para ser suficientemente perfeito (PLATÃO, 2001, p. 78).

Colocados lado a lado, estes trechos de Platão – os já apresentados e os que seguem – com, por exemplo, a conhecida passagem de Alexander Pope, fica nítida a semelhança de que Voltaire se aproveita:

Vast chain of being! which from God began,
Natures ethereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach - from infinite to thee,
From thee to nothing. – On superior pow'rs
Were we to press, inferior might on ours:
Or in the full creation leave a void,
Where, one step broken, the great scale 's destroy'd:
From Nature's chain whatever link you strike,
Tenth or ten thousandth, breaks the chain alike.

(POPE, 1859, p. 102)

Pelo estudo de Arthur Lovejoy em *A Grande Cadeia do Ser*, obra onde é traçada a história dos princípios de plenitude e continuidade, podemos perceber que esta semelhança não é de forma alguma arbitrária. Como o autor mesmo explica: “*É esse estranho e fértil teorema da “completude” da realização da possibilidade conceitual*

em atualidade que constitui [...] o tópico principal destas conferências” (LOVEJOY, 2005, p. 57). A completude de que Lovejoy fala tem sua origem, segundo ele, no *Timeu* de Platão e prossegue na história da filosofia influenciando, por exemplo, Pope e Leibniz.

Sobre a necessidade da existência de todos os seres que existem, sem que haja lacuna alguma, fala Lovejoy a respeito do *Timeu*:

Quantas espécies de seres temporais e imperfeitos este mundo deve conter? [...] *Todas* as espécies possíveis. [...] Pelo fato de o universo criado ser uma réplica completa do Mundo das Idéias é que Platão argumenta que só pode haver uma única criação; ela inclui as cópias “de todas as outras criaturas inteligíveis” e, portanto, não há, por assim dizer, nada deixado de fora no modelo a partir de que um segundo mundo poderia ser formado. Assim, na forma de um mito, é contada a história da sucessiva criação das coisas. Depois de todos os graus de seres imortais terem sido gerados, o Demiurgo percebe que os mortais ainda permanecem não-criados. Isso não basta; se faltarem ainda os mortais, o universo ficará defeituoso, “uma vez que não conteria todos os gêneros de criaturas vivas, como deve ter, se é para ser completo”. Assim, para que “o Todo possa realmente ser Tudo”, o Criador delegou às divindades menores, a que já se deu o ser, a tarefa de produzir criaturas mortais, em conformidade com suas espécies. E assim “o universo foi preenchido completamente com seres vivos, mortais e imortais” e, desse modo, tornou-se “um Deus sensível, que é a imagem do inteligível – o maior, o melhor, o mais justo, o mais perfeito”. (LOVEJOY, 2005, p. 55-56)

Os argumentos usados por Platão – e acima retomados por Lovejoy – a respeito da criação que se atualiza ser a única possível, uma vez que nada fica a parte dela, e, conseqüentemente, de que é impossível retirar qualquer um desses seres sem que a criação se torne incompleta, compõe o chamado *princípio de plenitude*. Seus sucessores, principalmente Aristóteles, ampliam esta tese, gerando o *princípio de continuidade*, que mais tarde será utilizado por Leibniz²². Sobre este segundo princípio escreve Lovejoy:

O princípio de continuidade pode ser diretamente deduzido do princípio de plenitude platônico. Se há entre duas espécies naturais dadas um tipo intermediário teoricamente possível, esse tipo deve ser realizado – e, daí em diante, *ad indefinitum*; caso contrário, haveria lacunas no universo, a criação não seria tão “completa” quanto deveria ser e isso implicaria na consequência

²² Este aspecto é retomado no capítulo III – parte 3 desta dissertação.

inadmissível de que sua Fonte ou Autor não era “bom”, no sentido que esse adjetivo possui no *Timeu*. (LOVEJOY, 2005, p. 62)

Ou seja, em um universo pleno é necessário que tudo siga uma gradação de continuidade, com nuances imperceptíveis entre um e outro, sem espaços entre os seres, o que, caso contrário, seria tomado como falta de plenitude.

Estas concepções originárias da antiguidade e aqui apresentadas servirão de modelo para o pensamento ocidental por um longo período de sua história, como nota Lovejoy:

O resultado foi a concepção do plano e da estrutura do mundo que, por toda a Idade Média e até o final do século XVIII, muitos filósofos, a maioria homens de ciência e, de fato, os homens mais eruditos, aceitaram sem questionamento – a concepção do universo como uma “Grande Cadeia do Ser”, composta de um imenso ou – segundo a estrita, mas raras vezes rigorosamente aplicada, lógica do princípio de continuidade – de um número infinito de elos dispostos em ordem hierárquica, desde a mais ínfima espécie de existentes, que mal escapava da não-existência, passando por “cada grau possível”, até o *ens perfectissimum*. (LOVEJOY, 2005, p. 64)

Entre os eruditos que seguiram as teses de Platão estão, como mencionamos, Leibniz e Pope, que são de nosso direto interesse nesta pesquisa. Leibniz será melhor abordado no próximo capítulo, mas podemos acrescentar aqui a menção direta ao texto de Platão que o autor faz na *Teodicéia*: “*Plato said in Timaeus that the world originated in Understanding and the Necessity*”²³ (LEIBNIZ, *Theodicy*, §20); enquanto que Pope, em seu *Essay on Man* condensa, em poucos versos, as ideias já expostas, aqui apresentados segundo Lovejoy:

Pope enuncia em uma passagem [...] a principal premissa de seu [...] argumento em favor do otimismo, resumindo os princípios de plenitude e de continuidade em dois elegantes pares de versos:

Of systems possible if ‘tis confest
That wisdom infinite must form the best,

²³ Platão disse no *Timeu* que o mundo se originou a partir do Entendimento e da Necessidade.

Então

... all must full or not coherent be,
And all that rises, rise in due degree.

(LOVEJOY, 2005, p. 64)

Estes versos junto com a passagem citada anteriormente²⁴ resumem o pensamento de Platão no *Timeu*, levando Lovejoy a retomar a famosa afirmação de Whitehead de que toda a história da filosofia não passa de notas de rodapé a Platão:

A consequência de uma tal eliminação de um único elo da série, continua a observar Pope, seria uma dissolução geral da ordem cósmica; deixando de ser “pleno”, o mundo deixaria de ser em qualquer sentido “coerente”. Recordo aqui passagens tão bem conhecidas principalmente para lembrar que o *Essay on Man* é também, em parte, uma das notas de rodapé de Platão. (LOVEJOY, 2005, p. 65)

Tendo em vista estas breves considerações, podemos perceber como a escolha de Voltaire em fazer um conto relacionando Platão e o *otimismo filosófico* de sua época tem uma motivação muito forte e coerente, portanto não é uma mera apropriação indevida ou uma sátira infundada. Desenvolveremos mais estas questões sobre o *otimismo filosófico* na parte 4 deste capítulo e no capítulo seguinte.

b. *Banquete e Fédon*

Do *Banquete* e do *Fédon* são utilizadas por Voltaire passagens bastante curtas. O primeiro quando Voltaire escreve: “*Imaginava ele que o ser humano era outrora duplo e que, como castigo de suas faltas, foi dividido em macho e fêmea*” (VOLTAIRE, 1972, p. 637); esta é a fala de Aristófanes sobre “o poder do amor” na qual, inicialmente, narra que os homens antigamente eram duplos, possuindo oito membros, dois sexos, etc., mas

²⁴ “Vast chain of being...”

que, levados por sua arrogância, voltaram-se contra os deuses e então Zeus, para controlar a intemperança desses homens partiu cada um ao meio e assim surgiram o homem e a mulher como conhecemos (189d):

É preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto. [...] Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo, [...] quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais. [...] Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses [...] Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles [...], diz Zeus: [...] “eu os cortarei a cada um em dois”... (PLATÃO, 1972, p. 28-29)

Duas passagens são extraídas do *Fédon*. A primeira: “*Sonhara ainda que o dormir nasce da vigília e a vigília do dormir*” (VOLTAIRE, 1972, p. 637); é retirada da argumentação acerca dos *contrários* em que Sócrates defende que a vida é o contrário da morte, assim como a vigília é o contrário do sono, e que um provém do outro (71c):

- Por conseguinte, que deveremos dizer? – continuou Sócrates. – Acaso “viver” não possui um contrário, assim como “estar acordado” tem por contrário “estar dormindo”?

- É absolutamente necessário que tenha.

- Qual é?

- “Estar morto”.

- Não é verdade que esses estados se engendram um ao outro, já que são contrários, e também que a geração entre um e o outro é dupla, já que são dois?

- Assim é!

(PLATÃO, 1972, p. 80)

A segunda: “*que se perde infalivelmente a vista contemplando um eclipse, a não ser numa bacia de água*” (VOLTAIRE, 1972, p. 637); da consideração de Sócrates que, após falar longamente sobre a geração e corrupção dos entes, tem medo de que estas

investigações embotem sua alma, à semelhança de quem fica cego por estudar eclipses olhando direto para o sol, sem tomar a precaução de olhá-lo refletido (99e):

- Então – prosseguiu Sócrates – minha esperança de chegar a conhecer os seres começava a esvaír-se. Pareceu que deveria acautelar-me, a fim de não vir a ter a mesma sorte daqueles que observam e estudam um eclipse do sol. Algumas pessoas que assim fazem estragam os olhos por não tomarem a precaução de observar a imagem do sol refletida na água ou em matéria semelhante (PLATÃO, 1972, p. 112).

Estas passagens servem tanto para Platão quanto para Voltaire como exemplos da limitada condição humana. Fomos partidos ao meio, por isso sempre seremos incompletos; estamos presos em um mundo de contrários e viver é esperar pelo seu contrário, a morte; e também nossos sentidos são restritos e frágeis, limitando o alcance de nosso conhecimento.

c. *Protágoras*

Quanto ao *Protágoras*, Voltaire desenvolve mais demoradamente a apropriação que faz do mito de Prometeu e Epimeteu, ocupando aproximadamente metade do conto.

Em resumo, a fábula contada por Protágoras narra o surgimento dos animais e do homem, através da distribuição de suas características por Prometeu e Epimeteu. Epimeteu acaba por deixar o homem indefeso e então Prometeu, roubando e doando ao homem o “fogo” de Hefesto e a “sabedoria nas artes” de Atena, deixa-o em pé de igualdade com os outros animais e faz com que todos possam sobreviver (320d).

Acrescento aqui o trecho de Platão para compará-lo ao texto de Voltaire:

There was once a time when there were gods, but no mortal creatures. And when to these also came their destined time to be created, the gods moulded their forms within the earth and fire and all substances that are compounded with fire and earth. When they were about to bring these creatures to light, they charged Prometheus and Epimetheus to deal to each the equipment of his proper faculty. Epimetheus besought Prometheus that he might do the dealing

himself; “And when I have dealt”, he said, “you shall examine”. Having thus persuaded him he dealt; and in dealing he attached strength without speed to some, while the weaker he equipped with speed; and some he armed, while devising for others, along with an unarmed condition, some different faculty for preservation. To those which he invested with smallness he dealt a winged escape or an underground habitation; those which he increased in largeness he preserved by this very means; and he dealt all the other properties on this plan of compensation. In contriving all this he was taking precaution that no kind should be extinguished; and when he had equipped them with avoidances of mutual destruction, he devised a provision against the seasons ordained by Heaven, in clothing them about with thick-set hair and solid hides, sufficient to ward off winter yet able to shield them also from the heats, and so that on going to their lairs they might find in these same things a bedding of their own that was native to each; and some he shod with hoofs, others with claws and solid, bloodless hides. Then he proceeded to furnish each of them with its proper food, some with pasture of the earth, others with fruits of trees, and others again with roots; and to a certain number for food he gave other creatures to devour: to some he attached a paucity in breeding, and to others, which were being consumed by these, a plenteous brood, and so procured survival of their kind. Now Epimetheus, being not so wise as he might be, heedlessly squandered his stock of properties on the brutes; he still had left unequipped the race of men, and was at a loss what to do with it. As he was casting about, Prometheus arrived to examine his distribution, and saw that whereas the other creatures were fully and suitably provided, man was naked, unshod, unbedded, unarmed; and already the destined day was come, whereon man like the rest should emerge from earth to light. Then Prometheus, in his perplexity as to what preservation he could devise for man, stole from Hephaestus and Athena wisdom in the arts together with fire – since by no means without fire could it be acquired or helpfully used by any – and he handed it there and then as a gift to man. Now although man acquired in this way the wisdom of daily life, civic wisdom he had not, since this was in the possession of Zeus; Prometheus could not make so free as to enter the citadel which is the dwelling-place of Zeus, and moreover the guards of Zeus were terrible: but he entered unobserved the building shared by Athena and Hephaestus for the pursuit of their arts, and stealing Hephaestus’s fiery art and all Athena’s also he gave them to man, and hence it is that man gets facility for his livelihood, but Prometheus, through Epimetheus’ fault, later on (the story goes) stood his trial for theft.

And now that man was partaker of a divine portion, he, in the first place, by his nearness of kin to deity, was the only creature that worshipped gods, and set himself to establish altars and holy images; and secondly, he soon was enabled by his skill to articulate speech and words, and to invent dwellings, clothes, sandals, beds, and the foods that are of the earth. Thus for provided, men dwelt separately in the beginning, and cities there were none; so that they were being destroyed by the wild beasts, since these were in all ways stronger than they; and although their skill in handiwork was a sufficient aid in respect of food, in their warfare with the beasts it was defective; for as yet they had no civic art, which includes the art of war. So they sought to band themselves together and secure their lives by founding cities. Now as often as they were banded together they did wrong to one another through the lack of civic art, and thus they began to be scattered again to perish (PLATO, 2006, p. 129 a 135)²⁵.

²⁵ Houve um tempo em que os deuses existiam, mas não as criaturas mortais. E quando chegou o momento assinalado pelo destino para a sua criação, os deuses moldaram suas formas com uma mistura de fogo e terra e de todas as substâncias associadas ao fogo e à terra. Quando eles estavam prestes a trazer essas criaturas à luz, eles encarregaram Prometeu e Epimeteu de provê-las de qualidades apropriadas. Epimeteu pediu a Prometeu que lhe deixasse fazer a partilha sozinho. “E quando eu acabar”, disse ele, “tu

A fábula continua e algum tempo depois, Zeus, vendo que os homens não conseguiam sobreviver devido à ausência da arte política – uma vez que esta arte ficava na cidadela de Zeus e Prometeu não pode roubá-la – ele pede a Hermes para que a distribua aos homens a fim de que saibam conviver entre si, entretanto esta parte não é mencionada por Voltaire.

No *Sonho de Platão*, o modo como a história é contada é inverso, e ao invés de se enumerarem e distribuírem as qualidades, são reparados apenas os defeitos; no texto de Voltaire, Demogórgon cria a Terra e seus seres e então recebe a crítica severa de um gênio “*que não poupava gracejos*” (VOLTAIRE, 1972, p. 637):

virás examinar”. Tendo o persuadido precedeu à partilha, atribuindo a uns a força sem a velocidade, aos outros a velocidade sem a força; a alguns deu armas, enquanto recusou-as aos outros, mas concedeu-lhes outros meios de conservação. Aqueles que tinham pequena corpulência deu asas para fugirem ou um refúgio subterrâneo; aos que tinham a vantagem da corpulência, ela bastava para conservá-las; e aplicou este processo de compensação com todas as outras propriedades. Estas medidas de precaução eram destinadas a evitar a extinção de qualquer raça; e quando ele os equipou com os meios de escapar à mútua destruição, ele concebeu uma preparação contra as estações ordenadas pelo Céu, para isso, revestiu-os de pelos espessos e peles fortes, suficientes para abrigá-los do frio e capazes também de protegê-los do calor e destinados, quando fossem a seus covis, a servir de leitos naturais, próprios de cada um deles; e alguns ele equipou com cascos, outros com garras ou peles calosas e desprovidas de sangue. Em seguida proveu-lhes alimentos variados, segundo as espécies, a uns pastagens da terra, a outros frutos das árvores, a outros raízes; a alguns deu outras criaturas para devorar, mas limitou a sua fecundidade e multiplicou a das vítimas, para assegurar a sobrevivência da raça. Todavia, Epimeteu, sendo menos sábio do que pensava, tinha esgotado seu estoque de propriedades entre os brutos; e faltava-lhe ainda prover a raça humana e não sabia como resolver o caso. Enquanto ele pensava, Prometeu veio examinar a partilha, e viu as outras criaturas bem providas de tudo, mas o homem nu, descalço, sem cobertura nem armas, e aproximava-se o dia fixado em que o homem assim como os outros deveria emergir da terra para a luz. Então Prometeu, em sua perplexidade sobre o que inventar para dar ao homem um meio de conservação, roubou de Hefesto e Atena o conhecimento das artes junto com o fogo - pois sem o fogo o conhecimento das artes é impossível e inútil - e presenteou com isto o homem. Assim, apesar de o homem adquirir a sabedoria da vida prática, faltava-lhe a sabedoria política, uma vez que esta estava em posse de Zeus; e Prometeu não tinha meios de entrar na cidadela que Zeus habita e onde velam, aliás, temíveis guardas. Mas introduziu-se, furtivamente na construção comum em que Atena e Hefesto desenvolviam suas artes, e furtou a arte de manejar o fogo de Hefesto e a arte que é própria a Atena, e presenteou-os ao homem, tornando-o apto a procurar recursos para viver, mas Prometeu, por culpa de Epimeteu, foi depois (a história continua) punido por roubo.

E agora que o homem partilha do seu quinhão divino, a princípio, por causa da sua afinidade com a divindade, era a única criatura que louvava os deuses e começou a erguer-lhes altares e estátuas; seguidamente, graças à habilidade que possuía, conseguiu articular fala e palavras, e inventar habitações, roupas, sandálias, leitos e alimentos da terra. Com estes recursos, os homens, no começo, viviam isolados e as cidades não existiam; por isso eram destruídos pelos ataques dos animais selvagens, mais fortes do que eles; e ainda que suas habilidades em trabalhos manuais fossem suficientes quanto à comida, na sua batalha com as bestas eram ineficazes; pois não possuíam ainda a arte política de que a arte militar faz parte. Por consequência procuraram reunir-se e pôr-se em segurança fundando cidades. Entretanto, quando se reuniam, faziam mal uns aos outros, porque lhes faltava a arte política, de modo que se separaram novamente para perecer.

- Na verdade, fizeste um excelente trabalho: dividiste o teu mundo em dois e puseste um grande espaço de água entre os dois hemisférios, a fim de que não houvesse comunicação entre ambos. Os humanos vão enregelar-se nos teus dois pólos e morrer de calor na tua linha equatorial. Distribuíste prudentemente, pelas terras, grandes desertos de areia, para que os viajantes morressem de fome e sede. Estou muito satisfeito com os teus carneiros, as tuas vacas e as tuas galinhas; mas, francamente, não vou muito com as tuas cobras nem com as tuas aranhas. As tuas cebolas e alcachofras são excelentes; mas não concebo qual foi a sua intenção ao cobrir a terra de tantas plantas venenosas, a menos que tivesses o desejo de envenenar seus habitantes. Parece-me, por outro lado, que formaste umas trinta espécies de macacos, muito mais espécies de cães e apenas quatro ou cinco espécies de homens; é verdade que deste a este último animal aquilo a que chamas “razão”; mas, para te falar com toda a sinceridade, essa tal razão é demasiado ridícula e muito se aproxima da loucura. Parece-me aliás que não fazes grande caso desse animal de dois pés, visto lhe haveres dado tantos inimigos e tão pouca defesa, tantas doenças e tão poucos remédios, tantas paixões e tão pouca sabedoria. Pelo que se vê, não queres que fiquem muitos desses animais sobre a face da terra: pois, sem contar os perigos a que os expões, arranjaste de tal modo as coisas que um dia a varíola arrebatará regularmente todos os anos a décima parte dessa espécie, e a irmã dessa varíola envenenará a fonte de vida nos nove décimos restantes; e, como se ainda não bastasse, fizeste de modo que metade dos sobreviventes se ocupará em demandas e a outra metade em matar-se. Eles, sem dúvida, muito te ficarão devendo, e fizeste na verdade a bela obra (VOLTAIRE, 1972, p. 637-638).

A partir dos dois excertos é possível traçar uma clara comparação entre o texto de Platão e a ironia com que Voltaire reinterpreta a fábula de Protágoras. O francês dá ênfase às qualidades de todos os animais e às deficiências do homem - como ocorre na distribuição de Epimeteu -, entretanto essas deficiências, na fábula de Protágoras, são supridas pelos dons divinos; porém aqui, Voltaire chama o “fogo” e a “sabedoria nas artes” de “razão” e a menospreza, considerando-a próxima da loucura, e só repara na sua imperfeição, a capacidade de “matar-se”. Isto é corrigido no fim da fábula, pois é pela ausência de arte política que os homens matam uns aos outros (“*they did wrong to one another through the lack of civic art*”), mas Voltaire ignora esta parte do mito, o que contribui para sua sátira, ou seja, no mito de criação voltairiano o homem está fadado à violência de uns com os outros e nunca irá aprender a arte política.

* * *

Pelos exemplos utilizados, fica aparente que o personagem de Demogórgon assume no conto de Voltaire uma mescla das tarefas do Demiurgo do *Timeu* e de

Epimeteu e Prometeu do *Protágoras* - além de criar a Terra também distribuiu as qualidades das criaturas, deixando o homem nu e indefeso e depois o dotando de razão.

A seguir será abordado o uso que Voltaire faz das apropriações de Platão.

4. A CONDIÇÃO HUMANA E A QUESTÃO DO MAL

No período em que Voltaire escreve o *Sonho de Platão* sua preocupação era a condição sofredora do homem, padecendo de males físicos e morais, como nota Van den Heuvel: “*l’homme, et sa situation – physique et morale – dans l’univers*”²⁶ (VAN DEN HEUVEL, 1967, p. 66). É a partir deste contexto que devemos avaliar o conteúdo do conto.

As referências ou apropriações dos textos de Platão servem para Voltaire criticar o *otimismo filosófico* e a ideia de que “tudo vai bem” porque tem ordem e harmonia ou de que este é o “melhor dos mundos possíveis”, como escreve Rodrigo Brandão:

...Provavelmente entre 1736 e 1737, outra preocupação começa a surgir nas obras de Voltaire, advinda da leitura do *Ensaio sobre o homem*, o longo poema filosófico de Alexander Pope, e dos textos de lord Shaftesbury. Voltaire passará a tentar compreender o sentido e a força da harmonia, da ordem do mundo, apresentada por esses autores, buscará compreender principalmente o lugar do homem dentro da harmonia do universo, assim como o lugar do sofrimento humano numa ordem que parece não reservar espaço para ele. (BRANDÃO, 2007, p. 13)

Voltaire utiliza como instrumento crítico a apresentação de um quadro das mazelas físicas e morais a que o homem é submetido devido ao modo como ele e o mundo foram feitos por Demogórgon ou, em outras palavras, apresentando a própria condição como ser humano e a relação com mundo, o que já permite entrever um dos temas que Voltaire trabalhará em outros textos no futuro: a questão do mal.

²⁶ O homem, e sua situação – física e moral – no universo.

As limitações físicas e morais do homem, como mostradas no conto – através das críticas dos outros gênios à obra de Demogórgon (excluindo-se as três primeiras, que estão contidas no começo do conto) -, podem ser enumeradas:

- i. Separação em macho e fêmea / ambição (*Banquete*);
- ii. Dualidade necessária entre sono e vigília (*Fédon*);
- iii. Visão limitada e indireta (*Fédon*);
- iv. Comunicação limitada (daqui em diante *Timeu* e *Protágoras*);
- v. Sensível ao calor e ao frio;
- vi. Padecimento de fome e sede;
- vii. Fragilidade perante animais peçonhentos como cobras e aranhas;
- viii. Suscetível a plantas venenosas;
- ix. Número de espécies reduzido;
- x. Razão próxima da loucura;
- xi. Mais inimigos que defesas;
- xii. Mais doenças que remédios;
- xiii. Mais paixões que sabedoria;
- xiv. Dificuldade de sobrevivência: exposição a inúmeros perigos, à varíola e a doenças venéreas;
- xv. Excesso de demandas;
- xvi. Assassinato: matarem-se uns aos outros.

Ora, através dessa lista de mazelas fica claro, de um ponto de vista humano, que este é um mundo cheio de dor, sofrimento, mal e que nada tem de perfeito, de “obra-prima”, ao contrário do que Demogórgon – e o *otimismo filosófico* - pretende.

Após o escárnio dos outros gênios, Demogórgon, para defender seu trabalho, lança mão de três argumentos “consolatórios” que pertencem ao âmbito argumentativo do *otimismo filosófico*:

- i. É maior a quantidade de que bem que a de mal; (o todo é bom / o mal é particular)
- ii. O homem é um animal razoável, livre e ponderado; (o homem é livre)
- iii. Há a maior variedade possível com os meios disponíveis. (este é o melhor dos mundos possíveis / há a maior quantidade de fins com a menor quantidade de meios)

Por *otimismo filosófico* entende-se uma linha de pensamento característica do século XVIII, compartilhada por autores como Shaftesbury, Bolingbroke, Pope e Leibniz, cujas teses compreendem, resumidamente, a defesa de um mundo ordenado, onde todos os serem encadeiam-se sem espaços; um mundo o mais perfeito possível uma vez que há simplicidade de meios e multiplicidade de fins e um mundo bom do ponto de vista geral. Nos comentários de Rodrigo Brandão:

A despeito da particularidade de cada autor, eles partilhavam as noções de plenitude e continuidade que estão na base da noção de *chain of being*, a qual condensa a imagem de um mundo ordenado e proporcional, cuja consequência moral pretendia ser a interdição da lamentação perante os males que não passariam, na verdade, de miopia da parte. Esta perspectiva é resumida nos conhecidos versos de Alexander Pope:

“All Nature is but Art, unknown to thee;
All Chance, Direction, which thou canst not see;
All Discord, Harmony, not understood;
All partial Evil, universal Good:
And, spite of Pride, in erring Reason’s spite,
One truth is clear, “Whatever IS, is RIGHT.”

(BRANDÃO, 2008, p. 8)

O posicionamento de Voltaire em relação ao *otimismo filosófico* é ambíguo e varia de obra para obra – estes aspectos serão desenvolvidos nos próximos capítulos -, e aqui, no *Sonho de Platão* não é diferente: à crítica repleta de ironia que o *philosophe* faz ao modo de pensar o mundo, segue-se a defesa com os argumentos do próprio *otimismo*,

ou seja, Voltaire parece, acima de tudo, não tomar partido e apenas apresentar um diálogo entre as diferentes posições possíveis.

Por fim, nós últimos parágrafos do texto, os gênios escrevem “grossos volumes”, dizem “frases de espírito”, “ridicularizam-se” – numa ironia de Voltaire a esse embate filosófico – levando o Demiurgo a impor silêncio e dizer que suas obras são imperfeitas, pois contém bem e mal – alusão ao maniqueísmo²⁷ - e finitas, ou seja, que a Terra e os homens terão um fim²⁸, ficando implícita também, nesta passagem, uma crítica ao comportamento arrogante do homem, que não aceita sua condição finita e limitada, buscando sempre um conhecimento além do que é capaz de ter – a mesma crítica que ocorrerá em outros textos de Voltaire quando da aparição de anjos, gênios e alienígenas.

5. CONCLUSÃO

O *Sonho de Platão* inicia a fórmula que os outros contos filosóficos de Voltaire continuarão, sendo mais que uma simples “bufonaria”, como o autor os intitulava. Em seus contos o *philosophe* ilustra as querelas filosóficas teóricas através de exemplos mais concretos: seus personagens são afetados e, na maioria dos casos, sofrem inúmeras desgraças devido às hipóteses filosóficas serem colocadas em prática. Isto torna estas obras de Voltaire muito mais do que uma simples brincadeira, sendo o lugar de embate das concepções filosóficas da época.

Se aceitarmos a datação apresentada e levarmos em conta, além das referências a Platão, o diálogo com as concepções filosóficas da época, podemos afirmar que o *Sonho de Platão* é o primeiro conto filosófico de Voltaire, servindo como esboço para os contos mais elaborados que o seguirão.

Os diversos elementos aqui apresentados no *Sonho* exemplificam as questões já apresentadas no capítulo anterior.

²⁷ Sobre o maniqueísmo: “Sonho de Platão e O branco e o preto ecoam as concepções maniqueístas de que Voltaire tomara conhecimento por meio de Pierre Bayle. De acordo com o maniqueísmo (uma seita cristã surgida na Pérsia do século III), os males do mundo provinham da ação de dois princípios fundamentais, um bom e outro mau. De modo semelhante, Demogórgon defende, no *Sonho de Platão*, que o mundo é uma mistura de bem e mal, efeito desses dois princípios”. (BRANDÃO, 2007, p. 25)

²⁸ Segundo Van den Heuvel (p. 64), Voltaire atribui a tese da finitude do mundo a Newton.

Em primeiro lugar, fica aparente a opção de Voltaire por não desenvolver longos e intrincados argumentos demonstrativos sobre o mundo e a condição humana repleta de sofrimento; ele simplesmente enumera acontecimentos reais, como doenças e assassinatos, sem uma hipótese explicativa como resposta. Em diálogo com esta exposição, estão as menções e apropriações das teorias de Platão, do otimismo de Leibniz e Pope e do maniqueísmo, que surgem através das falas das personagens, sem a necessidade de referências e sem preocupação com fidelidade aos textos destes autores, sendo artifícios satíricos de grande potencial argumentativo.

Este procedimento gera uma pluralidade de opiniões dentro do conto, colocando em choque as concepções filosóficas, mantendo – ao menos neste texto – uma perspectiva cética.

Outros elementos mencionados no capítulo anterior como, por exemplo, o olhar estrangeiro irão aparecer em outros contos de Voltaire e serão abordados nos próximos capítulos, assim como uma utilização mais aperfeiçoada dos elementos já presentes aqui.

CAPÍTULO III: MÊNON E SCARMENTADO – A CRÍTICA AO OTIMISMO FILOSÓFICO DE LEIBNIZ ATRAVÉS DA PICARESCA

1. INTRODUÇÃO

Como já foi apresentado no capítulo anterior, o *otimismo filosófico* é frequentemente alvo de crítica nos contos de Voltaire, desde seu primeiro conto, *Sonho de Platão*, até os mais elaborados como *Zadig* ou *Cândido*. Pretendo aqui apresentar alguns exemplos dessa crítica nos textos de Voltaire, principalmente no *Mênon ou a Sabedoria Humana* de 1749 e no *História das viagens de Scarmentado* de 1756, uma vez que eles são curtos e claros, tornando mais fácil a percepção deste diálogo com o *otimismo*.

2. VOLTAIRE E O ROMANCE PICARESCO

A forma literária de alguns contos de Voltaire - entre eles *História das Viagens de Scarmentado*, *Mênon ou a Sabedoria Humana* e *Cândido ou O Otimismo* - segue o modelo do romance picaresco. Para fins de compreender melhor este grupo de obras é interessante fazer uma sucinta explanação sobre as características básicas desse tipo de romance, além de uma comparação com a forma do *Scarmentado*, conto onde fica aparente a estrutura picaresca de que Voltaire se utiliza.

O modo mais prático e interessante de se fazer isso é usar como base o precursor dos romances picarescos: *Lazarillo de Tormes*.

* * *

O romance *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, considerado o primeiro livro da *picaresca*, surge na época chamada de *siglo de oro* espanhol – quando a Espanha passou por um intenso período de produção cultural - e rompe com a estrutura dos romances até então escritos. Explica Mário González:

Durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII, a Espanha, ocupada com a conquista e colonização da América que descobrira e com a preservação do imenso império que encabeçava, vê surgir uma forma narrativa diferente. Nela, ao contrário dos costumeiros relatos das aventuras de fantásticos cavaleiros andantes ou de inverossímeis pastores polidamente apaixonados, os próprios protagonistas – na maioria dos casos – contam suas vidas de marginalizados em luta pela sobrevivência. Com o tempo, os leitores chamariam tais protagonistas de “pícaros” e os críticos batizariam de “romances picarescos” ou simplesmente “picaresca” tais obras. (GONZÁLEZ, 1988, p. 5)

Alguns elementos do *Lazarillo* se mostram fundamentais para que ele seja tratado como inovador e funde um novo estilo literário; são estes aspectos que serão abordados nas próximas páginas, sendo que a maioria deles já foi apresentado como constituintes das *Cartas Persas* e dos textos de Voltaire, daí a semelhança a ser explorada.

* * *

Os elementos que chamam a atenção no *Lazarillo* – e que aqui nos interessam - são os seguintes: autoria anônima, ponto de vista do protagonista, alternância de

fortunas e adversidades, degeneração do protagonista, sátira social e pluralidade de leituras.

a. Autoria anônima

Como já comentado no capítulo sobre as *Cartas Persas*, a autoria anônima serve tanto como opção estilística quanto para proteger a integridade do autor. Não há porque alongar-se nesse aspecto, uma vez que os motivos permanecem os mesmos no *Lazarillo*, como escreve Mário González:

O misterioso aparecimento de *A vida de Lazarillo de Tormes* complica-se pelo fato de que nenhuma das edições registra o nome do autor. Podemos pensar que o anonimato teria sido voluntário, face às consequências que a publicação do livro poderia ter tido para o seu autor. (GONZÁLES, 1988, p. 7)

e também Arroyo:

Las cuatro ediciones conservadas del *Lazarillo* vienen sin nombre de autor, por lo que su anonimia responde a la decisión, de todo punto incontestable, de su autor: quizá porque se dejó llevar por la costumbre de la época en este tipo de obras, acaso, y mucho más probablemente, por miedo a las consecuencias que un escrito tan irreverente pudieran acarrearle.²⁹ (ARROYO, 2002, p. 21)

O anonimato, portanto, serve, em primeiro lugar, para proteger o autor, uma vez que o conteúdo da obra era extremamente polêmico para a época; do mesmo modo que as obras de Montesquieu e Voltaire seriam anos mais tarde. Por outro lado, era estilo do período os escritos anônimos, assim como no século XVIII na França.

²⁹ As quatro edições conservadas do *Lazarillo* vem sem nome de autor, portanto seu anonimato responde à decisão, de todo modo incontestável, de seu autor: quiçá porque se deixou levar pelo costume da época neste tipo de obras, ou então, e muito mais provavelmente, por medo das consequências que um escrito tão irreverente poderia causar-lhe.

b. Ponto de vista do protagonista

Este aspecto das obras picarescas é um dos que mais nos interessa – tendo em vista a comparação com as obras de Voltaire.

O *Lazarillo* conta a história das desventuras de seu protagonista através do ponto de vista de quem sofre as desventuras. Não há um narrador externo e imparcial às dores do personagem, ao contrário, o próprio Lázaro - o nome do personagem já indica sua condição de desgraçado, de “lazarento”, como o Lázaro que, na parábola do Evangelho, é um pobre coberto de úlceras encontrado por Jesus à porta de um rico³⁰ - conta sua desgraças do seu ponto de vista. Como assinala Mário Gonzalez:

O *Lazarillo de Tormes* é inovador não apenas por diferir tematicamente da narrativa idealista da época, que se ocupava preferentemente de aventuras de cavaleiros andantes alheios à realidade histórica imediata ou de pastores cuja falsidade encobria-se de apaixonadas histórias. A narração [...] nos coloca no interior da experiência do próprio protagonista. Dessa maneira, já não estamos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso do herói das novelas de cavalaria. O texto não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas do homem existindo no que acontece. E a série de acontecimentos não fica aberta – como nas novelas – mas se fecha na conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista. (GONZÁLEZ, 1988, p. 10)

Essa característica dos romances picarescos de apresentar ao leitor “o homem existindo no que acontece” é exatamente o mesmo artifício utilizado por Voltaire, nos contos abordados nesse capítulo, para criticar o *otimismo filosófico*. A perspectiva do otimismo, como veremos adiante, fundamenta-se na visão do todo ignorando a visão do indivíduo. Podemos dizer que “*tudo está bem*” no geral, mas é impossível para um Lázaro ou Mênon dizer que “*tudo está bem*” no particular.

³⁰ **lázaro**

(antropônimo Lázaro [personagem bíblica])

s. m.

1. Leproso.

2. [Por extensão] Aquele que tem o corpo coberto de chagas ou de pústulas.

adj. s. m.

3. Que ou o que se encontra num estado miserável. = DESGRAÇADO

(Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

c. Alternância de fortunas e adversidades e degeneração do protagonista

Talvez a característica mais marcante de um romance picaresco seja sucessão de minúsculas fortunas seguidas de grandes adversidades, o que acaba moldando o caráter do personagem – para bem ou para mal.

Se pegarmos um resumo do *Lazarillo* fica aparente este aspecto:

A história contada no *Lazarillo* nada tem a ver com a fantasia dominante na narrativa da época. Pelo contrário, o próprio protagonista conta a trajetória da sua vida, carente de qualquer traço de excepcionalidade: nasce à beira do rio Tormes, perto de Salamanca, filho de um moleiro ladrão que morre sem glória numa expedição militar; sua mãe, já viúva, junta-se a um moreno que rouba para sustentá-los; ambos são punidos e ela acabará por entregar o filho a um cego para que lhe sirva de guia. Com o cego, Lázaro passa fome e deve recorrer à própria astúcia, único recurso com que conta para sobreviver, face à avareza do cego. As relações terminam com a brutal vingança de Lázaro que, a seguir, foge até chegar a um lugar chamado Maqueda, onde se emprega como criado de um clérigo. Mas este acaba sendo mais avaro ainda do que o cego e Lázaro é forçado a se valer de novos recursos para matar a fome; descoberto nas suas pilhagens, leva uma surra e é despedido. Segue depois até Toledo, onde, deslumbrado pela aparência fidalga de um escudeiro, passa a ser criado deste. No entanto, aos poucos descobre que o novo amo nada tem além da roupa que veste. Passa fome novamente, pede esmola para sobreviver e acaba alimentando com ela o próprio amo cujo orgulho o impede de trabalhar. Lázaro acabará sozinho quando o escudeiro fugir acuado pelas seus credores.

O seguinte amo de Lázaro será um frade da Mercê, cuja conduta pouco exemplar parece ter nuances que o narrador não explica claramente e que levam o criado a se afastar dele. O quinto amo é um buleiro que, a fim de vender a bula que prega, é capaz das maiores trapagens, as quais Lázaro descobre e nos conta. Após quatro meses, mesmo que com ele já não passe fome, Lázaro procura outro amo. Serve assim a um mestre de pintar painéis. Nesta altura, já moço, Lázaro conhece um capelão, que lhe cede um burro e quatro cântaros para que com eles distribua água pela cidade. Todo dia Lázaro deve entregar ao capelão trinta maravedís; o que passasse dos trinta ficava para Lázaro, como também o que ele conseguisse trabalhando aos sábados. Com o que consegue poupar ao longo de quatro anos, Lázaro compra uma roupa velha e uma espada; assim que, como ele mesmo diz, se vê “em traje de homem de bem” devolve o burro ao capelão, pois decide não mais trabalhar naquilo. Passa a servir um aguazil, ofício que abandona por achá-lo perigoso demais. Pensando, no entanto em assegurar-se um futuro tranquilo, procura um ofício real. Mediante favores de terceiros consegue ser pregoeiro, com o que, assim como anuncia vinhos à venda, também deve preceder os condenados anunciando seus delitos e sentenças. Tem sucesso no ofício, e nele conhece um arcipreste cujos vinhos apregoa e que acaba por casá-lo com uma criada sua. No entanto, fica claro para o leitor que o casamento não é senão a maneira de encobrir as relações clandestinas do arcipreste com sua criada, embora Lázaro jure sobre a inocência desta. O relato termina em seguida, com Lázaro

explicitando que isto tudo sucedeu no ano em que o Imperador (Carlos V) entrou em Toledo, fez nela Cortes havendo assim grandes festas. E diz por último: “Pois a este tempo estava eu em minha prosperidade e no cume de toda boa ventura”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 7 - 9)

Há pequenos acontecimentos bons com Lázaro, por exemplo, a cada novo ano ele passa menos fome até o ponto de não mais passar necessidade. Entretanto cada ano é pior que o outro, seja em avareza ou em outros tipos de corrupção moral; e cada nova mudança faz com que Lázaro se torne mais corrupto. Ao longo da narrativa, Lázaro acaba perdendo seu caráter moral e crítico, ele aprende a roubar, enganar e acaba por se tornar exatamente igual aos anos que o oprimiram, como escreve González:

[...] na medida em que o protagonista se integra na sociedade que denuncia, reflete cada vez menos – e cada vez menos criticamente – ao ponto de não perceber que, quando ele se define como homem de bem pela roupa usada que agora veste, não faz senão reproduzir caricaturalmente a figura do escudeiro de cuja auto-estima apoiada na aparência pouco antes o pícaro se compadecia. (GONZÁLEZ, 1988, p. 14)

Ora, nos contos de Voltaire há semelhante estrutura. Podemos ver o caso de Scarmantado que segue o mesmo exemplo de Lázaro. Ambas as histórias começam pela origem medíocre do protagonista: Lázaro é filho de um moleiro ladrão e Scarmantado de um político que caiu em desgraça:

Nasci na cidade de Cândia, em 1600. Meu pai era governador, e eu me lembro de que um poeta medíocre, mas que não era mediocrementemente duro, chamado Iro, fez maus versos em meu louvor, segundo os quais eu descendia de Minos em linha direta; mas, tendo meu pai caído em desgraça, ele fez novos versos, nos quais eu descendia simplesmente de Pasífae e seu amante. (VOLTAIRE, 2007, p. 67)

Segue-se uma lista de desventuras causadas primeiramente pelas más companhias: Lázaro serve a um ano mais vil que outro e Scarmantado encontra em suas viagens pessoas que apenas o levam a desgraças; como por exemplo a seguinte passagem que faz referência à sua estadia em Roma:

Monsenhor Profundo, a quem fui recomendado, era um homem singular e um dos mais incríveis eruditos que já houve no mundo. Ele quis me ensinar as categorias de Aristóteles e chegou ao ponto de me colocar na categoria de seus queridinhos: escapei por um triz. (VOLTAIRE, 2007, p. 67)

Os outros acontecimentos desfavoráveis pelos quais passam os protagonistas se devem ao ambiente hostil em que vivem: Lázaro pertence a uma sociedade corrupta, avarenta e feita de aparências; enquanto Scarmentado tem que se livrar, por exemplo, da Inquisição, de inúmeras rixas políticas e religiosas e de corsários:

À noite, quando fui deitar-me, chegaram em meu quarto dois familiares da Inquisição com a Santa Irmandade: eles me abraçaram ternamente e me levaram, sem me dizer uma única palavra, a uma cela muito fria, mobiliada com uma esteira pra dormir e um belo crucifixo. Lá fiquei por seis semanas... (VOLTAIRE, 2007, p. 70)

e também:

Chegando a Ispã³¹, perguntaram-me se eu era pelo carneiro preto ou pelo branco. Respondi que dava no mesmo, contanto que fosse macio. É preciso que se saiba que as facções do Carneiro Branco e do Carneiro Preto ainda dividiam os persas. Acharam que eu zombava dos dois partidos, de sorte que mal atravessara as portas da cidade e já estava envolvido em um violento problema: custou-me ainda grande número de cequins para me livrar daqueles carneiros. (VOLTAIRE, 2007, p. 73)

Estes elementos são os que definem um protagonista picaresco, segundo assinala Arroyo sobre o *Lazarillo*: “Carácter picaresco del protagonista, *causado por la confluencia del linage vil, las malas compañías y el medio hostil*”³² (ARROYO, 2002, p. 25). Estes três aspectos: linhagem vil, más companhias e meio hostil; como mostrado pelos trechos selecionados, também estão presentes no *Scarmentado*.

³¹ Cidade dos persas de Montesquieu

³² Caráter picaresco do protagonista, causado pela confluência de linhagem vil, das más companhias e do meio hostil.

Ainda sobre este aspecto de desventuras e corrupção do protagonista podemos acrescentar uma análise dos nomes. “Lázaro”, como já comentado, é um nome que indica a condição de desgraçado do personagem. Nos contos de Voltaire também há esse uso simbólico dos nomes. Podemos citar, por exemplo, os opostos “Scarmentado” e “Cândido”. Scarmentado³³ é, como seu nome indica, alguém que passou por muitas desventuras e aprendeu com suas desgraças. Cândido³⁴, ao contrário, é alguém puro de coração, ingênuo. Ambos os personagens sofrem degeneração até o fim dos contos, nem que seja apenas a perda da inocência. Como o próprio Scarmentado afirma: “*Eu não disse uma palavra; as viagens me haviam ensinado, e eu sentia que não era da minha conta decidir entre esses augustos soberanos*” (VOLTAIRE, 2007, p. 75). Passagens semelhantes a esta se repetem nos contos, mostrando as mudanças no modo de pensar dos protagonistas.

d. Sátira social

³³ **escarmentado**

(particípio de *escarmentar*)

adj.

1. Que aprendeu à sua custa.
2. Que ficou sem vontade de repetir acto que não correu bem ou que não correspondeu a uma boa experiência.
3. Prevenido ou cauteloso em relação a algo.
4. Ensinado; experimentado.

(Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

³⁴ **cândido**

adj.

1. Alvo.
 2. [Figurado] Ingénuo, puro, inocente.
- s. m.*
3. Indivíduo ridiculamente ingénuo.

(Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

Outro aspecto marcante da picaresca é a crítica social através de situações cômicas. É importante notar que essas obras são cômicas apenas para o leitor, pois o personagem que vivencia os sofrimentos nada vê de cômico, entretanto quem lê não pode evitar o riso. Isto se deve à velocidade das cenas, que transformam o trágico em cômico. Ítalo Calvino percebe isto em seu comentário ao *Candide* de Voltaire:

Com velocidade e leveza, uma sucessão de desgraças, suplícios e massacres corre pela página, salta de capítulo em capítulo, se ramifica e multiplica sem provocar na emotividade do leitor outro efeito além de uma vitalidade alegre e primordial. (CALVINO, 2007, p. 110)

O mesmo se aplica a outras obras de Voltaire e também à picaresca. Nos textos do francês trabalhados neste capítulo a principal crítica é ao *otimismo filosófico*, entretanto, no *Scarmentado*, os costumes dos diferentes povos, as diferenças religiosas e os embates políticos também são alvo da sátira; e a França, por exemplo, não é exceção:

Viajei pela França; era o tempo do reinado de Luís, o Justo. A primeira coisa que me perguntaram foi se eu desejaria, para o almoço, um pedacinho do marechal d'Ancre, cuja carne o povo assara, e que vendiam por um bom preço a quem quisesse.

Esse Estado era continuamente atormentado por guerras civis, algumas vezes por causa de um lugar no conselho, outras por duas páginas de controvérsia. Havia mais de 60 anos que esse fogo, ora encoberto, ora soprado com violência, desolava aqueles belos climas. Eram as liberdades da igreja galiana. (VOLTAIRE, 2007, p. 68)

Nesta passagem são motivo de sátira a política e a igreja francesas. Marechal d'Ancre foi um ministro de Luis XIII assassinado em uma intriga política e o Galicanismo era um movimento separatista da igreja francesa na época de Luis XIV.

Já no *Lazarillo* o principal foco é na sociedade de aparência do século XVI espanhol, mas acima de tudo nos clérigos corruptos, como comenta González:

O *Lazarillo* acrescenta à crítica tradicional um sentido mais complexo, ao incorporá-la num quadro de rebeldia contra uma ordem social e econômica

num momento de crise religiosa. Os protagonistas desta, os clérigos, serão o alvo principal contra quem se dirige esta primeira sátira picaresca

Os clérigos, no *Lazarillo*, aparecem todos eles desvalorizados. Constituem a maioria dos amos. [...] Neste desfile de amos-clérigos – e não sem segundas intenções – temos ao mesmo tempo uma ascensão na escala da hierarquia eclesiástica e um crescendo no grau de corrupção de cada um deles.

Os textos de Voltaire, porém, vão além da sátira social, apresentando uma sátira filosófica, o que o torna diferente de um mero romance picaresco; é principalmente sobre este aspecto que a parte 3 deste capítulo irá tratar.

e. Pluralidade de leituras

Diferente dos romances que eram publicados na época, o *Lazarillo* apresenta mais de um modo de ser lido. Podemos lê-lo como um texto para rir e nada mais que isso, uma simples história cômica. Entretanto, se temos conhecimento da sátira social que há por detrás da comédia, o texto se abre a outros níveis de interpretação, como ressalta Mario Gonzáles:

O autor deixa claro que há mais de uma leitura possível da obra, quando afirma – no “Prólogo” – que alguns poderão concordar com o texto, que deleitará apenas aos que não se aprofundarem nele. Tal necessidade de se aprofundar para chegar ao verdadeiro sentido da narrativa implica que o leitor deve assumir um papel ativo, diferente do de simples receptor da narrativa que até então lhe era reservado; cabe-lhe agora “ler”, isto é, optar por um sentido do texto dentro daqueles possíveis a partir dessa ambiguidade. Poder-se-á ler no *Lazarillo* apenas uma série de histórias engraçadas; mas também poder-se-á pensar que a obra é portadora de uma denúncia não explícita. (GONZÁLEZ, 1988, p. 10)

O mesmo acontece com as obras de Voltaire que são muito mais que a “superfície” de um conto, como nota Ítalo Calvino: “*Nesse ponto, nos damos conta de que a nossa leitura de Candide, que desejava ser totalmente externa, “superficial”, conduziu-nos ao centro da “filosofia”, da visão de mundo de Voltaire*”. (CALVINO, 2007, p.112 - 113)

Este aspecto plural é o que torna uma obra mais rica e é onde conteúdo e forma são indissociáveis.

* * *

Segundo a definição de Mário González, um romance picaresco é uma

pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZÁLEZ, 1988, p. 42)

Esta definição da picaresca pode ser aplicada com poucas mudanças a alguns dos contos de Voltaire, como o *Mênnon*, o *Scarmentado* ou o *Cândido*. A pergunta que pode ser feita é: Qual a utilidade de comparar as obras de Voltaire com romances picarescos?

Quanto a isto se pode responder tendo em vista o que foi trabalhado acima: Identificar elementos da picaresca nos textos de Voltaire tem como propósito apresentar estes elementos como fundamentais para o propósito de certas obras do autor, em outras palavras, delinear aspectos nos textos de Voltaire que enriquecem a leitura, desvelando mais facilmente questões estruturais das próprias obras.

3. OTIMISMO FILOSÓFICO

Apesar dos elementos básicos do *otimismo filosófico* já terem sido apresentados anteriormente, reintero seus pontos principais a partir de trechos das obras de Leibniz, uma vez que este capítulo tem como foco sua presença em alguns contos de Voltaire.

Leibniz defende a ordenação do mundo, sendo cada ser disposto de tal maneira que não haja vazio, como escreve o autor: “A lei da continuidade *implica que a natureza*

não deixa vazios na ordem que costuma seguir” (LEIBNIZ, 2004, p. 298); este mundo deve ser, ainda, perfeito na medida em que há simplicidade de meios e multiplicidade de fins, como escreve Leibniz:

Deus escolheu, porém, o mais perfeito, quer dizer, ao mesmo tempo o mais simples em hipóteses e o mais rico em fenômenos. (LEIBNIZ, *Discurso de Metafísica*, §6);

e fundado na bondade e sabedoria divina:

In truth God, in designing to create the world, purposed solely to manifest and communicate his perfections in the way that was most efficacious, and most worthy of his greatness, his wisdom and his goodness.³⁵ (LEIBNIZ, *Theodicy*, §78);

Podemos dizer que Leibniz insere a defesa de que este é o *melhor dos mundos possíveis* para atestar a justiça, bondade, sabedoria e poder de Deus, perante um problema já presente na formulação de Epicuro. Como escreve Rutherford:

Leibniz’s doctrine of theodicy is a modern response to an ancient problem: how to reconcile the existence of evil – particularly undeserved human suffering – with the assumption that the world has been created by a God who is both infinitely powerful and infinitely just³⁶. As Epicurus suggests in his classic formulation of the problem, the manifest presence of evil in the world appears to imply that any divine creator must be either lacking in power or lacking in goodness.³⁷ (RUTHERFORD, 1995, p. 7)

³⁵ Na verdade Deus, na elaboração para criar o mundo, se propôs a manifestar e comunicar suas perfeições unicamente na maneira que fosse mais eficaz, e mais digna de sua grandeza, sua sabedoria e sua bondade.

³⁶ “Although the problem is an ancient one, the term “theodicy” (*theos* = God; *dike* = justice) was coined by Leibniz himself”.* (RUTHERFORD, 1995, nota 1, p. 18)

* Apesar de o problema ser antigo, o termo “teodicéia” (*theos* = Deus; *dike* = justiça) foi cunhado pelo próprio Leibniz.

³⁷ A doutrina leibniziana da teodicéia é uma resposta moderna a um problema antigo: como reconciliar a existência do mal – particularmente o sofrimento humano não merecido – com a suposição de que o mundo foi criado por um Deus que é tanto infinitamente poderoso quanto infinitamente justo. Como Epicuro sugere na sua formulação clássica do problema, a presença manifesta do mal no mundo parece implicar que qualquer criador divino deve carecer ou de poder ou de bondade.

Em outras palavras, o que Epicuro argumenta é que a presença do mal no mundo atesta ou a incapacidade de Deus em criar um mundo livre do mal, ou a perversidade de Deus em, propositalmente, criar o mundo com mal, senão, qual seria a fonte desse mal? Reproduzindo Epicuro:

Ou deus quer extirpar o mal desse mundo e não pode, ou pode e não quer; ou nem pode nem quer; ou, enfim, quer e pode. Se quer e não pode é sinal de impotência, o que é contrário à natureza de Deus; se pode e não quer, é maldade, o que não é menos contrário à sua natureza; se não quer nem pode, é um tempo maldade e impotência; se quer e pode (a única dessas hipóteses que convém a Deus), qual é então a origem do mal sobre a terra? (como citado por Voltaire no *Dicionário Filosófico*, verbete “Bem (Tudo Está)”, p. 119)³⁸

É em resposta a este questionamento – se Deus é bom e onipotente de onde provém o mal? – que Leibniz lança mão do argumento de que este é o *melhor dos mundos possíveis*, criado por Deus em toda sua bondade e poder, e que o mal é inevitável ou é parte constituinte deste *melhor*.

Veremos como Voltaire trabalha estes elementos no conto intitulado *Mênnon ou A Sabedoria Humana*.

4. A PRESENÇA DE LEIBNIZ NO MÊNNON

As discussões sobre o *otimismo* ocorrem na parte final do *Mênnon*, logo, segue um breve resumo da primeira metade do texto, contido no próprio conto de Voltaire, sobre as aspirações e desgraças de Mênnon:

³⁸ Na tradução em inglês utilizada por Rutherford (com pequenas diferenças): “*God either wishes to take away evils and is unable; or he is able, and is unwilling; or he is neither willing nor able, or he is both willing and able. If he is willing and is unable, he is feeble, which is not in accordance with the character of God; if he is able and unwilling, he is malicious, which is equally at odds with God; if he is neither willing nor able, he is both malicious and feeble and therefore not God; if he is both willing and able, which alone is suitable to God, from what source then come evils? or why does he not remove them?*” (RUTHERFORD, 1995, p. 7)

A fonte original é o capítulo XIII do *De ira dei* de Lactantius.

Tendo pela manhã renunciado às mulheres, aos excessos da mesa, ao jogo, a todo tipo de querela e sobretudo à corte, Mênon conseguiu, antes que anoitecesse, ser enganado e roubado por uma bela mulher, embriagar-se, jogar, brigar, perder um olho e até passar pela corte, onde escarneceram dele. (VOLTAIRE, 2007, p. 63)

Fica aparente o caráter picaresco deste conto pelas desgraças acima narradas; apesar de não apresentar uma longa série de desventuras, como no *Scarmentado*, Mênon também sofre seu quinhão de reveses aos quais se segue o encontro com um espírito celeste:

A noite cai; Mênon se deita sobre a palha junto ao muro de sua casa. A febre o assalta e ele adormece, e um espírito celeste aparece-lhe em sonho.

[...]

- Quem é você? – perguntou Mênon.

- Seu gênio bom – respondeu-lhe o outro.

- Devolva-me então meu olho, minha saúde, meus bens, minha sabedoria – pediu Mênon. Em seguida, contou-lhe como havia perdido tudo aquilo em um dia.

- Estas são aventuras que não nos acontecem nunca no mundo que habitamos – disse o espírito. (VOLTAIRE, 2007, p. 63)

Então, a partir deste ponto do texto, podemos enumerar as críticas específicas às teses do *otimismo filosófico*.

a. Necessidade de variedade para a perfeição do mundo:

- Ora! Vocês não têm essas tratantes que enganam um pobre homem? Nada de amigos íntimos que tomam todo seu dinheiro e lhe arrebentam o olho, nada de bancarroteiros, nada de sátrapas que zombam de você, recusando-lhe justiça?

- Não – disse o habitante da estrela – nada disso. Nunca somos enganados por mulheres porque lá não há mulheres; não cometemos excessos à mesa porque não comemos; não temos bancarroteiros porque entre nós não há ouro nem prata; não podemos arrebentar nossos olhos porque não temos corpos como os seus; e os sátrapas nunca nos fazem injustiças porque em nossa pequena estrela todos são iguais. (VOLTAIRE, 2007, p. 64)

A passagem se refere diretamente ao conceito de variedade em Leibniz, que pode ser explicado da seguinte forma: o modo como este mundo é arranjado para que Deus o considere *o melhor* e para que haja a maior quantidade de perfeição e essência *possível* depende da harmonia entre diversos elementos. Escreve Leibniz:

It follows from the supreme perfection of God that in producing the universe he chose the best possible plan, containing the greatest variety together with the greatest order; the best arranged situation, place and time; the greatest effect produced by the simplest means; the most power, the most knowledge, the most happiness and goodness in created things of which the universe admitted.³⁹ (LEIBNIZ, *Principles of Nature and of Grace Founded on Reason*, §10 apud RUTHERFORD, 1995, p. 13)

Portanto, o mundo que o Deus de Leibniz considera o melhor é o que apresenta a maior variedade associada à maior ordem e a maior quantidade de fins a partir da maior simplicidade de meios.

A crítica feita no Mênon é a de que esse mundo rico em variedade traz diversos males com ele, que são suprimidos, por exemplo, no mundo do espírito celeste. O mal se apresenta como um elemento necessário em nosso mundo: é pela existência das mulheres que os homens podem se apaixonar por elas e serem enganados, é o prazer de degustar os alimentos que nos leva à gula, é a beleza da prata e do ouro que gera os ladrões; em resumo, as paixões que nos movem - que nada apresentam de mal em si mesmas - são a origem de muitos de nossos males por nos subjulgarem.

b. Condição de imperfeição humana, pois somente Deus é perfeito, os outros seres seguem por gradação de perfeição:

- Sua sorte mudará – disse o animal da estrela. – É verdade que você será caolho para sempre, mas, apesar disso, será bem feliz, desde que não faça nunca o tolo projeto de se tornar perfeitamente sábio.

³⁹ Segue-se da suprema perfeição de Deus que, na produção do universo, ele escolheu o melhor plano possível, contendo a maior variedade junto com a maior ordem; situação, espaço e tempo o melhor organizados; o maior efeito produzido pelos meios mais simples; o maior poder, o maior conhecimento, a maior felicidade e bondade nas coisas criadas que o universo pode admitir.

- Então é uma coisa impossível de se alcançar? – suspirou Mênon.

- Tão impossível quanto ser perfeitamente hábil, perfeitamente forte, perfeitamente poderoso, perfeitamente feliz – respondeu o outro. – [...] Nos cem milhões de mundos dispersos na imensidão tudo se segue por gradações. (VOLTAIRE, 2007, p. 65)

Voltaire, aqui, comenta a noção de que há perfeição divina e imperfeição gradual dos seres. Como Leibniz escreve na *Teodicéia*, à criatura não poderia ser dado tudo sem que dela se fizesse um Deus, portanto existem limitações e graus de perfeição nas coisas criadas; somente Deus é completamente perfeito. Entretanto, a perfeição nas coisas criadas depende da sua “receptividade” a tudo de positivo que Deus produz nelas, logo, a imperfeição não é obra de Deus, e sim uma espécie de distanciamento da criatura em relação a Deus⁴⁰:

[W]hen it is said that the creature depends upon God in so far as it exists and in so far as it acts, and even that conservation is a continual creation, this is true in that God gives ever to the creature and produces continually all that in it is positive, good and perfect, every perfect gift coming from the Father of lights. The imperfections, on the other hand, and the defects in operations spring from the original limitation that the creature could not but receive with the first beginning of its being, through the ideal reasons which restrict it. For God could not give the creature all without making of it a God; therefore there must needs be different degrees in the perfection of things, and limitations also of every kind.⁴¹ (LEIBNIZ, *Theodicy*, §31)

Entretanto, este argumento de distanciamento de Deus não é suficiente para Leibniz, fazendo-o recorrer às noções de *vontade antecedente* e *vontade consequente*. Para o autor da *Teodicéia*, a vontade antecedente de Deus quer o bem para cada parte em particular, inclusive o homem, porém existem razões para que esta vontade não se

⁴⁰ “Leibniz’s response to this question draws heavily on Augustine’s answer that evil arises from a lack or privation of being, and that consequently God is not responsible for its production”.* (RUTHERFORD, 1995, p. 7)

*A resposta de Leibniz para esta questão aproxima-se bastante da resposta de Agostinho de que todo mal surge da falta ou privação de ser, e consequentemente que Deus não é responsável por sua produção.

⁴¹ Quando é dito que a criatura depende de Deus na medida em que existe e na medida em que age, e ainda que a conservação é uma criação contínua, isto é verdade, em que Deus concede sempre à criatura e produz continuamente tudo que nela é positivo, bom e perfeito, cada dom perfeito vindo do Pai das luzes. As imperfeições, por outro lado, e os defeitos nas operações surgem da limitação original que a criatura necessariamente recebe com o começo de seu ser, através das razões ideais que a restringem. Pois Deus não pode conceder tudo à criatura sem torná-la um Deus; portanto é necessário que haja diferentes graus na perfeição das coisas, e também limitações de todo tipo.

realize. Então entra em ação a vontade consequente que é a ponderação de todas as vontades antecedentes e, uma vez que todas elas não são possíveis simultaneamente, Deus prefere o melhor. Os parágrafos 23 a 25 da *Teodicéia* apresentam este argumento:

Thence it follows that God wills *antecedently* the good and *consequently* the best. And as for evil, God wills moral evil not at all, and physical evil or suffering he does not will absolutely. Thus it is that there is no absolute predestination to damnation; and one may say of physical evil, that God wills it often as a penalty owing to guilt, and often also as a means to an end, that is, to prevent greater evils or to obtain greater good. The penalty serves also for amendment and example. Evil often serves to make us savour good the more; sometimes too it contributes to a greater perfection in him who suffers it, as the seed that one sows is subject to a kind of corruption before it can germinate: this is a beautiful similitude, which Jesus Christ himself used.⁴² (LEIBNIZ, *Theodicy*, §23)

Pelo trecho acima podemos ter uma ideia das razões que o entendimento – e não a vontade - de Deus vê para o mundo conter mal. O mal físico muitas vezes serve como punição para redimir a culpa, para evitar males maiores ou obter bens maiores, para nos fazer saborear mais o bem ou ainda para o aperfeiçoamento do indivíduo que sofre. Quanto ao mal moral, Deus jamais o quer e ele é permitido apenas na medida em que salvaguarda a liberdade humana. O exemplo que Leibniz usa no parágrafo 25 é o da rainha que para proteger o Estado cometesse ou permitisse um crime. O “crime” aqui permitido é a liberdade humana, o que coopera para o melhor, pois é um bem maior.

O que Voltaire assinala, através das palavras do espírito celeste, é que esta estrutura gradativa dos seres e essa busca pelo melhor geral em detrimento do particular gera um enorme sofrimento para todos esses seres, assim como ocorreu com Mênon, uma vez que, retomando as palavras do gênio, “é impossível ser perfeitamente feliz”.

⁴² Por consequência se segue que Deus deseja *antecedentemente* o bem e *consequentemente* o melhor. E quanto ao mal, Deus não deseja o mal moral de forma alguma, e o mal físico ou o sofrimento ele não deseja absolutamente. Deste modo não há predestinação a danação; e pode-se dizer do mal físico, que Deus o deseja frequentemente como punição por uma culpa, e também como meio para um fim, ou seja, para prevenir maiores males ou para obter maiores bens. A punição serve também para aperfeiçoamento e exemplo. O mal comumente serve para nos fazer apreciar mais o bem; algumas vezes também contribui para uma maior perfeição naquele que o sofre, assim como as sementes que alguém semeia estão sujeitas à corrupção antes que possa germinar: esta é uma bela similitude que o próprio Jesus Cristo utilizou.

c. Pope, Leibniz, a ordenação do mundo e de que só se pode julgar a perfeição pelo todo e não pela parte:

- [...] É preciso que cada coisa esteja em seu lugar.

- Mas então – disse Mênon -, certos poetas, certos filósofos cometem sério erro ao dizer que tudo está bem?

- Eles têm muita razão, se considerarmos o arranjo do universo inteiro – disse o filósofo das alturas. (VOLTAIRE, 2007, p. 65)

Naturalmente, quando Voltaire escreve “certos poetas” está se referindo a Alexander Pope e seu poema *Essay on Man*, e quando escreve “certos filósofos” se refere principalmente à Leibniz.

Este trecho trata sobre a ordenação do mundo. Leibniz defende que a criatura, ou seja, o mundo, é limitado, finito; portanto não pode conter infinitos elementos. Em vista disto, faz-se necessário uma exímia organização deste mundo para que, no seu espaço limitado, caiba o maior número de coisas, ou seja, a maior quantidade de essência e realidade. O meio para alcançar isto é a simplicidade e produtividade das leis, ou seja, uma perfeita ordenação para que haja a maior variedade. Isto caracteriza o que Leibniz chama de a construção “mais adequada” do mundo (*plus convenable*⁴³):

We must also say that God makes as many things as possible, and what obliges him to seek simple laws is precisely the necessity to find place for as many things as can be put together; if he made use of other laws, it would be like trying to make a building with round stones, which makes us lose more space than they occupy.⁴⁴ (LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz* I, 331 apud RUTHERFORD, 1995, p. 26)

[O]f all the possible ways of making the world, that one must be preferred to all the others which brings about the most things, which contains as it were a great deal of essence or variety in a small volume, and which is, in a word, the

⁴³ O termo é usado por Leibniz. Rutherford traduz por *most fitting*.

⁴⁴ Nós também podemos dizer que Deus faz o maior número de coisas possíveis, e o que o obriga a procurar leis simples é precisamente a necessidade de encontrar espaço para o maior número de coisas que possam ser colocadas juntas; se ele fizesse uso de outras leis, seria como tentar construir um edifício com pedras redondas, o que nos faz perder mais espaço do que ocupar.

simplest and the richest.⁴⁵ (LEIBNIZ, *Textes inédits d'après les manuscrits de la bibliothèque provinciale de Hanovre*, 285 apud RUTHERFORD, 1995, nota 21, p. 42)

Fica explícito, através destas passagens, a importância fundamental de “leis simples” para o projeto “arquitetônico” do mundo leibniziano. Além disso, outra questão deve ser notada: a negação de espaços vazios ou de lacunas na criação, uma vez que isto levaria a um maior nível de imperfeição – e, portanto, maior mal metafísico –, já que menos existências seriam possíveis devido a estas lacunas.

A chave para compreender melhor o que Leibniz entende por *ordem* e de como esta ordem pode efetivar a *maior variedade possível* e a *maior bondade metafísica* é a *lei da continuidade*, que Leibniz define da seguinte maneira - como já citado - nos *Novos Ensaios*: “A lei da continuidade implica que a natureza não deixa vazios na ordem que costuma seguir” (LEIBNIZ, 2004, p. 298). Ora, esta lei pode ser compreendida como o exemplo máximo do que Leibniz entende por uma *lei simples e produtiva*, gerando a maior ordem e a maior quantidade de variedades possíveis, logo, tornando o mundo que seja regido por essa lei, *o melhor dos mundos possíveis*:

By observing the principle of continuity in his creation of the world [“*nature leaves no gaps in the orderings which she follows*” (LEIBNIZ, *New Essays on Human Understanding*, 307)], God is able to realize the most complete series of beings possible: one in which there are no gaps between successive degrees of perfection. As a result, God is able to create both the greatest variety of beings and the greatest total perfection or “quantity of essence”. The principle of continuity thus functions in a transparent way as a principle of optimal order: It suggests how to order created beings relative to one another such that the greatest total variety can be realized in a world. The design solution God favors is to actualize as many beings as can be accommodated according to a continuous ordering of degrees of perfection – an ordering to which nothing further can be added.⁴⁶ (RUTHERFORD, 1995, p. 30)

⁴⁵ De todas as maneiras possíveis de se fazer o mundo, a que deve ser preferida entre todas as outras é a que produz o maior número de coisas, a que contém a maior quantidade de essência ou variedade no menor volume, e que, em suma, é a mais simples e mais rica.

⁴⁶ Ao observar o princípio de continuidade na sua criação do mundo [“*a natureza não deixa lacunas na ordenação que segue*”], Deus é capaz de realizar a mais completa série de seres possível: na qual não há lacunas entre os sucessivos graus de perfeição. Como resultado, Deus é capaz de criar tanto a maior variedade de seres quanto a maior perfeição total ou “quantidade de essência”. O princípio de continuidade, deste modo, funciona, de modo transparente, como um princípio ideal de ordem: sugerindo como ordenar relativamente uns com os outros os seres criados de tal modo que a maior variedade total possa ser realizada em um mundo. A solução de design que Deus favorece é atualizar a maior quantidade

Quanto ao julgamento de bem e mal no mundo, Leibniz afirma que o grau de perfeição (ou de bem) do mundo não deve ser avaliado de acordo com esta ou aquela perspectiva, ou seja, não deve ser mensurado a partir das partes e sim a partir do todo; cada parte, se considerada isoladamente, não reflete o que de melhor o mundo tem, pois, na ordenação do mundo, Deus avaliou o balanço de todas as partes em relação ao todo, pretendendo o melhor todo e não o melhor de cada parte. Escreve Rutherford:

If the perfection of the created world is not immediately apparent to us, the problem lies not with the world but with us. The mistake that critics of the divine justice commonly make, Leibniz argues, is to suppose that any part of a whole, taken in isolation, must be as perfect as the whole itself. But this is not so: “[T]he part of the best whole is not necessarily the best that could have been made of that part” (LEIBNIZ, *Theodicy*, §213). Wisdom demands that the perfection of the part always be evaluated in relation to the perfection of the whole. Thus, although an isolated circumstance may appear to offer a counterexample to the superior perfection of the universe, when returned to its proper context it can be seen to contribute in an essential way to that perfection. [...] Leibniz does not attempt to premise a proof of divine justice solely on our everyday experience of the created world. Instead, he is inclined to grant the point that to the untutored senses the world often seem a chaotic and unintelligible place...: “We cannot see such an order so long as we do not enjoy the correct point of view, just as a picture in perspective is best appreciated only from certain standpoints and cannot be seen properly from another angle” (LEIBNIZ, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*: II, 131).⁴⁷ (RUTHERFORD, 1995, p. 8-9)

Isso não significa que Deus não se preocupe com cada parte: cada perspectiva é avaliada e o mundo é elaborado de tal modo que todas estejam em harmonia e que o resultado seja o melhor possível para cada uma. Como afirma Leibniz no *Causa Dei*:

de seres que possam ser acomodados de acordo com uma ordenação contínua de graus de perfeição – uma ordem na qual nada poderá ser adicionado depois.

⁴⁷ Se a perfeição do mundo criado não é imediatamente aparente para nós, o problema se encontra não no mundo, mas em nós. O equívoco que os críticos da justiça divina comumente cometem, argumenta Leibniz, é supor que qualquer parte do todo, tomada isoladamente, deve ser tão perfeita quanto o todo ele mesmo. Mas insto não é assim: “A parte do melhor todo não é necessariamente o melhor que poderia ter sido feito daquela parte”. A sabedoria exige que a perfeição da parte sempre seja avaliada em relação à perfeição do todo. Deste modo, mesmo que uma circunstância isolada possa aparentar oferecer um contraexemplo da perfeição superior do universo, quando tomada em seu próprio contexto pode ser vista contribuindo de forma essencial àquela perfeição. [...] Leibniz não tenta pressupor a prova da justiça divina somente na nossa experiência cotidiana do mundo criado. Em vez disso, ele tende a conceder o ponto de que para os sentidos ignorantes o mundo geralmente parece um lugar caótico e ininteligível...: “Nós não conseguiremos ver tal ordem enquanto nós não desfrutarmos do ponto de vista correto, assim como uma imagem em perspectiva é melhor apreciada apenas de certos pontos de vista e não pode ser vista apropriadamente de outro ângulo”.

For all things in the universe are in mutual harmony, and the supremely wise will never decide without having taken all points of view into consideration, nor therefore will his judgment bear on anything but the whole.⁴⁸ (LEIBNIZ, *Causa Dei*, §41 apud RUTHERFORD, 1995, nota 8, p. 19)

Mas é claro que isso de nada serve para o indivíduo que, de seu ponto de vista necessariamente particular, sofre e sente todo o fardo do bem geral.

5. CONCLUSÃO

Apesar de toda a argumentação do espírito, no final, há o inconformismo de Mênon diante da sua condição como indivíduo, mostrando como não é consoladora a perspectiva do *otimismo filosófico* de que “tudo está bem”, ou melhor dito, de que *o todo está bem*. Na última frase do texto, após as explicações do gênio, escreve Voltaire:

- Ah! Só acreditarei nisso quando eu não for mais caolho – replicou o pobre Mênon. (VOLTAIRE, 2007, p. 65)

Ao contrário de Scarmentado, que, após sofrer igualmente inúmeras desventuras, aceita sua – péssima - condição sem reclamar:

Eu havia visto tudo que há de belo, de bom e admirável sobre a terra: resolvi não ver mais nada além de meus penates [*minha família, meu lar*]. Casei-me em minha terra, ganhei um par de cornos e vi que este era o estado mais tranquilo da vida. (VOLTAIRE, 2007, p. 76)

⁴⁸ Visto que todas as coisas no universo estão em harmonia mútua, e o supremamente sábio nunca teria decidido sem ter levado todos os pontos de vista em consideração, nem, portanto, seu julgamento se basearia em algo que não o todo.

Mênon, por sua vez, se aproxima da ironia de Cândido, no famoso *Cândido ou O Otimismo*:

- Todos os acontecimentos – dizia às vezes Pangloss⁴⁹ a Cândido – estão devidamente encadeados no melhor dos mundos possíveis; pois, afinal, se não tivesses sido expulso de um lindo castelo, a pontapés no traseiro, por amor da Srta. Cunegundes, se a Inquisição não te houvesse apanhado, se não tivesses percorrido a América a pé, se não tivesses mergulhado a espada no barão, se não tivesses perdido todos os teus carneiros da boa terra de Eldorado, não estarias aqui agora comendo doce de cidra e pistache.

- Tudo isso está muito bem dito – respondeu Cândido -, mas devemos cultivar nosso jardim. (VOLTAIRE, 1972, p. 238)

Tanto para Mênon quanto para Cândido a falação a respeito da perfeição do mundo e de como “tudo está bem” de nada serve para os indivíduos que habitam e sofrem neste mundo. Deus deveria ter uma relação especial com o homem, uma vez que somos seus filhos, seres morais e racionais.

* * *

Nestes dois contos, *Mênon* e *Scarmentado*, Voltaire se vale da estrutura dos romances picarescos para colocar em xeque as teses do *otimismo filosófico*, principalmente dos argumentos contidos na *Teodicéia* de Leibniz. Os personagens sofrem diversas desventuras que servem de contraponto ao *otimismo*, pois como este pode ser *o melhor dos mundos possíveis* ou como Deus pode ser onipotente e querer o bem se Scarmentado é preso, chicoteado e extorquido, e Mênon é ridicularizado, perde tudo o que tinha e ainda tem um olho vazado? Voltaire mostra como da parte física do mundo não é possível inferir a bondade moral de Deus.

Outro aspecto relevante do *História das Viagens de Scarmentado* é o *procedimento do dépaysement* que, como apresentado no **Capítulo I**, estará presente em vários contos de Voltaire. Em suas viagens Scarmentado se depara com diversas

⁴⁹ Vale ressaltar que Pangloss é a incorporação de Leibniz no texto do Cândido.

situações políticas, religiosas e de costumes em geral nas quais não sabe como agir por ser estrangeiro, ou seja, estranho a todas estas circunstâncias; isto faz com que o protagonista sofra inúmeras desgraças, como vimos, mas também serve para mostrar a arbitrariedade dos costumes dos povos. Ao modelo dos persas de Montesquieu, o viajante de Voltaire desvela as superstições e hábitos dos povos por onde passa, inclusive a França, um dos primeiros lugares a serem visitados. Fica assim apresentado mais um elemento marcante dos contos de Voltaire.

CAPÍTULO IV: AVENTURA DA MEMÓRIA – A DEFESA DO SENSUALISMO A PARTIR DE UM MITO GREGO

1. INTRODUÇÃO

No conto *Aventura da Memória* (1775), Voltaire, a partir do mito grego sobre a Memória e as Musas narrado na *Teogonia* de Hesíodo, desenvolve uma apologia do sensualismo defendido por Locke e principalmente por Condillac. Voltaire não menciona Hesíodo no conto, mas sabe-se que teve acesso ao texto – provavelmente não a obra original, uma vez que utiliza os nomes romanos dos deuses – por outros escritos, como o verbete “Fábulas” do *Dicionário Filosófico*, onde escreve: “A antiga fábula de Vênus, tal como é relatada por Hesíodo, não é uma alegoria da natureza inteira?” (VOLTAIRE, 2008, p. 256); desse modo, não é arbitrária a escolha da *Teogonia* nesta dissertação.

2. A UTILIZAÇÃO DO MITO GREGO

Logo no início do texto de Voltaire temos a introdução do mito grego:

Eis por que Júpiter, símbolo da natureza, se enamorou, à primeira vista, de Mnemosine, deusa da memória; e desse casamento nasceram as nove Musas, que inventaram todas as artes. (VOLTAIRE, 1972, p. 633)

O trecho da *Teogonia* que contém o mito do qual Voltaire se apropria é o seguinte:

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida⁵⁰,
Memória rainha das colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
longe dos imortais subindo ao sagrado leito.
Quando girou o ano e retornaram as estações
com as minguas das luas e muitos dias findaram,
ela pariu nove moças concordes que dos cantares
têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,
perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo,
aí os seus coros luzentes e belo palácio.
Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada
nas festas, pelas bocas amável voz lançando
dançam e gloriam a partilha e hábitos nobres
de todos os imortais, voz bem amável lançando.
Elas iam ao Olimpo exultantes com a bela voz,
imperecível dança. Em torno gritava a terra negra
ao hinearem, dos pés amável ruído erguia-se
ao irem a seu pai. Ele reina no céu
tendo consigo o trovão e o raio flamante,
venceu no poder o pai Crono, e aos imortais
bem distribuiu e indicou cada honra;
isto as Musas cantavam, tendo o palácio Olímpio,
nove filhas nascidas do grande Zeus:

⁵⁰ “Da estirpe de Cronos”, no caso se trata de Zeus.

Glória, Alegria, Festa, Dançarina,
Alegre-coro, Amorosa, Hinária, Celeste
e Belavoz, que dentre todas vem à frente.

(HESÍODO, vv. 53 a 79)

Através de seus versos, Hesíodo nos conta o encontro de Memória com Zeus e o nascimento de suas nove filhas, as Musas, patronas das artes. Voltaire, em seu conto, adota o nome romano de Zeus: Júpiter; e hora chama Memória de Mnemosine, seu nome em grego. O mito serve, na pena do francês, para formular uma narrativa em defesa do sensualismo, usando como artifício a intervenção dos deuses na vida dos mortais, assim como as narrativas míticas gregas. No conto, Memória pune os mortais por terem perdido a crença nela e nos cinco sentidos – de certa forma nas Musas, pois, representando as Artes, são a beleza, conhecimento e fruição através dos sentidos - como formadores do entendimento:

Ordenou [*a Nonsobre*]⁵¹ por conseguinte ao gênero humano que acreditasse dali por diante nas ideias inatas, e perdesse toda e qualquer crença nos cinco sentidos e na memória. [...] E todos eles [...] baniram unanimemente a memória e os cinco sentidos... (VOLTAIRE, 1972, 9. 634)

O conto prossegue e estando presente um cavalo “*que tanto possuía senso como sentidos*”, ao ouvir o banimento conta o fato à Pégaso⁵², na mitologia grega o cavalo das Musas:

⁵¹ Como nota Mário Quintana: “*não sóbria*”; *anagrama de Sorbone* (VOLTAIRE, 1972, p. 633, primeira nota).

⁵² Cujá origem narra Hesíodo na *Teogonia*:

Esteno, Euríale e Medusa que sofreu o funesto,
era mortal, as outras imortais e sem velhice
ambas, mas com ela deitou-se o Crina-preta*
no macio prado entre flores de primavera.
Dela, quando Perseu lhe decapitou o pescoço,
surgiram o grande Aurigládio e o cavalo Pégaso;
tem este nome porque ao pé das águas do Oceano
nasceu, o outro com o gládio de ouro nas mãos.
Voando ele abandonou a terra mãe de rebanhos
e foi aos imortais e habita o palácio de Zeus,

Pegasus was regarded as the horse of the Muses. When the nine Muses engaged in a contest with the nine daughters of Pierus on Mount Helicon, all became darkness when the daughters of Pierus began to sing; whereas during the song of the Muses, heaven, the sea, and all the rivers stood still to listen, and Helicon rose heavenward with delight, until Pegasus, on the advice of Poseidon, stopped its rising by kicking it with his hoof; and from this kick there arose Hippocrene, the inspiring well of the Muses, on Mount Helicon. (SMITH, 1870, Vol III, p. 166)⁵³

Pégaso então repete às Musas, que furiosas com o desrespeito punem os homens e a punição é exatamente o argumento de Voltaire contra as ideias inatas:

Elas [*as Musas*] imaginaram um meio de esclarecê-los, punindo-os. Os homens haviam blasfemado contra a memória; as Musas lhes tiraram esse dom dos deuses, a fim de que aprendessem, de uma vez por todas, a que se fica reduzido sem o seu auxílio. (VOLTAIRE, 1972, p. 634-635)

Sem a memória os homens passam a agir de modo errático e todos os conhecimentos e estruturas sociais desaparecem: maridos não reconhecem esposas e vice versa, as necessidades básicas de higiene, o vestuário e o pudor são ignorados, a noções de propriedade, delito e punição são esquecidas, a linguagem desaparece e todos passam fome por não saberem mais comprar alimentos ou cozinhar. Por fim, as Musas, apiedadas, pedem à mãe que os perdoe, e Mnemosine lhes devolve a memória falando: “*Perdôo-vos, imbecis; mas lembrai-vos de que sem sentido não há memória e sem memória não há senso*” (VOLTAIRE, 1972, p. 636).

Para compreender contra quem e a favor de quem Voltaire utiliza suas palavras podemos começar pelo *Dicionário Filosófico*.

portador de trovão e relâmpago de Zeus sábio.

(HESÍODO, vv. 276 a 286)

* forma equina de Poseidon

⁵³ Pégaso era considerado o cavalo das Musas. Quando as nove Musas entraram em uma competição com as nove filhas de Piero no Monte Hélicon, tudo se tornou escuridão quando as filhas de Piero começaram a cantar; ao passo que durante o canto das Musas, céu, o mar, e todos os rios pararam para ouvir, e Hélicon levantou-se ao céu com deleite, até que Pégaso, sob o conselho de Poseidon, interrompeu sua ascensão com uma patada de seus cascos; e deste coice surgiu Hipocrene, a fonte inspiradora das Musas, no Monte Hélicon.

3. VOLTAIRE CONTRA AS IDEIAS INATAS DE DESCARTES E A FAVOR DO SENSUALISMO DE LOCKE E CONDILLAC

Analisando o verbete “Sensação” do *Dicionário Filosófico* podemos perceber claramente contra quem Voltaire fala – Descartes – e quem ele defende – Locke e Condillac:

Sensação - As outras têm, segundo se diz, dois sentidos; as toupeiras, quatro; os outros animais, como os homens, cinco: algumas pessoas admitem um sexto, mas é evidente que a sensação voluptuosa de que querem falar se reduz à sensação do tato e que cinco sentidos constituem nossa partilha. É impossível para nós imaginar e desejar mais que isso.

Pode ser que em outros globos existam sentidos de que não temos sequer ideia; pode ser que o número de sentidos aumente de globo em globo⁵⁴ e que o ser que tem sentidos inumeráveis e perfeitos seja o termo de todos os seres.

Mas nós, com nossos cinco órgãos, qual é nosso poder? Sentimos sempre contra nossa vontade e nunca porque o queremos; é impossível para nós não ter a sensação que nossa natureza nos destina, quando o objeto nos atinge. A sensação está em nós, mas não pode depender de nós. Nós a recebemos; e como a recebemos? Sabe-se muito bem que não há nenhuma relação entre o ar atingido e as palavras que me cantam e a impressão que essas palavras gravam em meu cérebro.

[...]

Toda a antiguidade sustentou que nada existe em nosso entendimento que não tenha estado em nossos sentidos. Descartes defendeu, sem seus romances, que nós tínhamos ideias metafísicas antes de conhecer os seios de nossa alma; uma faculdade de teologia proscreeu esse dogma, não porque fosse um erro, mas porque era uma novidade; em seguida ela adotou esse erro, porque fora destruído por Locke, filósofo inglês, e era realmente necessário que um inglês não tivesse razão. Enfim,

⁵⁴ Argumento utilizado no *Micrômegas*:

- Eu não quero que me agradem – retrucou o viajante [*da estrela Sírio*]. – Quero que me instruam. Comece por me dizer quantos sentidos têm os homens do seu globo.

- Temos setenta e dois – disse o acadêmico [*de Saturno*]. – E todos os dias nos queixamos de tão pouco. A nossa imaginação vai além de nossas necessidades; achamos que, com os nossos setenta e dois sentidos, o nosso anel, as nossas cinco luas, somos muito limitados; e, apesar de toda a nossa curiosidade e do considerável número de paixões que resultam dos nossos setenta e dois sentidos, ainda temos tempo de sobra para nos aborrecermos. [*aqui também surge o sensualismo de Voltaire, quando diz das “paixões que resultam dos sentidos”*]

- Não duvido – disse Micrômegas -, pois no nosso globo temos cerca de mil sentidos, e resta-nos ainda não sei que vago desejo, não sei que inquietação, que incessantemente nos adverte do pouco que nós somos e de que existem seres muito mais perfeitos.

depois de haver mudado tantas vezes de parecer, ela tornou a proscrever essa antiga verdade, ou seja, que os sentidos são as portas do entendimento. Fez como os governos sobrecarregados de dívidas que ora dão livre curso a certas cédulas, ora as depreciam; mas há muito tempo que ninguém quer cédulas dessa faculdade.

Todas as faculdades do mundo nunca vão impedir os filósofos de ver que nós começamos por sentir e que nossa memória não é senão uma sensação continuada. Um homem que nascesse privado de seus cinco sentidos seria privado de toda ideia, se pudesse viver. As noções metafísicas não nos chegam senão pelos sentidos, pois, como poderíamos medir um círculo ou um triângulo, se não tivéssemos visto ou tocado um círculo e um triângulo? Como poderíamos conceber uma ideia imperfeita do infinito, sem estabelecer limites? E como poderíamos estabelecer limites, sem tê-los visto ou sentido?

A sensação envolve todas as nossas faculdades, disse um grande filósofo⁵⁵.

Que concluir de tudo isso? Quem ler e pensar, que conclua.

[...]

(VOLTAIRE, 2008, p. 459-461)

No verbete, Voltaire defende uma concepção, segundo ele, universal para os antigos, a de que o nosso entendimento é fruto dos sentidos; concepção esta defendida em seu tempo por Locke – no *Ensaio sobre o entendimento humano* - e contraposta por Descartes, defensor do inatismo, ou seja, de que já nascemos com certas ideias. Para isso Voltaire utiliza os argumentos de Condillac, como a tese de que um homem que não possuísse os cinco sentidos não apresentaria ideia alguma, exatamente a hipótese que Condillac explora no *Tratado das Sensações*, quando analisa sua estátua que apresenta constituição idêntica a do ser humano, mas que é coberta de mármore, impedindo que possua os cinco sentidos.

* * *

A crítica desferida nominalmente no *Dicionário* é assim colocada no conto:

⁵⁵ Nota do tradutor do *Dicionário*: Condillac, filósofo francês; a ideia exposta no texto acima se encontra no livro *Tratado das sensações*, tomo II, publicado em 1754.

Algum tempo depois surgiu um argumentador, metade geômetra, metade lunático, o qual se pôs a argumentar contra os cinco sentidos e contra a memória. E disse ao reduzido grupo do gênero humano pensante:

- Até agora estivestes enganados, porque os vossos sentidos são inúteis, porque as ideias são inatas em vós, antes de que qualquer dos vossos sentidos possa ter operado; porque já tínheis todas as noções necessárias quando viestes ao mundo; porque já sabíeis tudo sem nunca haver sentido nada; todas as vossas ideias, nascidas convosco, achavam-se presentes em vossa inteligência, chamada “alma”, e sem auxílio da memória. Esta memória não serve pra coisa alguma. (VOLTAIRE, 1972, p. 633-634)

Naturalmente o embate é contra as ideias inatas de Descartes e sua negação de que todo conhecimento provém dos sentidos. O ponto de vista de Descartes se encontra em passagens como as seguintes, presentes no final da segunda e terceira meditações:

Só concebemos os corpos pela faculdade de entender em nós existente e não pela imaginação nem pelos sentidos, e que não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas somente por os conceber pelo pensamento. (DESCARTES, 1973, p. 106)

* * *

Resta-me apenas examinar de que maneira adquiri esta ideia [*ideia de Deus*]. Pois não a recebi dos sentidos e nunca ela se ofereceu a mim contra a minha expectativa, como o fazem as ideias das coisas sensíveis quando essas coisas se apresentam ou parecem apresentar-se aos órgãos exteriores de meus sentidos. Não é também uma pura produção ou ficção de meu espírito; pois não está em meu poder diminuir-lhe ou acrescentar-lhe coisa alguma. E, por conseguinte, não resta outra coisa a dizer senão que, como a ideia de mim mesmo, ela nasceu e foi produzida comigo desde o momento em que fui criado.

E certamente não se deve achar estranho que Deus, ao me criar, haja posto em mim esta ideia para ser como que a marca do operário impressa em sua obra. (DESCARTES, 1973, p. 120)

Nos trechos acima percebemos como Descartes despreza o conhecimento sensorial e deposita todo o saber humano no espírito e nas ideias nos concedidas no momento de nossa criação por Deus. É contra esta concepção que Voltaire utiliza o argumento do conto: se tudo nos foi concedido por Deus e podemos desenvolver

raciocínios somente com o espírito, nada aconteceria se nos fosse tirada a memória. E é exatamente o oposto que ocorre no *Aventura*.

* * *

Quanto ao sensualismo que Voltaire defende, uma de suas bases está nas ideias de Locke, como percebemos pelo *Dicionário* e pela passagem do conto:

...Quando em seguida um inglês começou a provar, e a provar longamente, que não havia ideias inatas, que nada era tão necessário como os cinco sentidos, que a memória muito servia para reter as coisas recebidas pelos cinco sentidos... (VOLTAIRE, 1972, p. 634)

Podemos ver essa concepção de Locke a partir do Capítulo II do primeiro livro do *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* intitulado “No innate principles in the mind”, onde o filósofo inglês critica e intenta apresentar contra-argumentos acerca da “*opinião estabelecida entre alguns homens que o entendimento comporta certos princípios inatos*”:

1. *The way shown how we come by any knowledge, sufficient to prove it not innate.* – It is an established opinion among some men, that there are in the understanding certain innate principles; some primary notions, *koinai énoiai*, characters, as it were, stamped upon the mind of man, which the soul receives in its very first being, and brings into the world with it. It would be sufficient to convince unprejudiced readers of the falseness of this supposition, if I should only show (as I hope I shall in the following parts of this discourse) how men, barely by the use of their natural faculties, may attain to all the knowledge they have, without the help of any innate impressions, and may arrive at certainty without any such original notions or principles. For I imagine, any one will easily grant, that it would be impertinent to suppose the ideas of colours innate in a creature to whom God hath given sight, and a power to receive them by the eyes from external objects: and no less unreasonable would it be to attribute several truths to the impressions of nature and innate characters, when we may observe in ourselves faculties fit to attain as easy and certain knowledge of them as if they were originally imprinted on the mind. (LOCKE, 19--., p. 12)

O inglês compreende que a tese da existência de ideias inatas é “impertinente”, uma vez que todo o conhecimento que supostamente estaria presente nos seres humanos por inatismo pode ser adquirido através da experiência. Neste capítulo, Locke, após a crítica exposta acima, reúne vários argumentos contra as ideias inatas, concluindo da seguinte maneira:

26. *And so not innate.* – Though therefore there be several general propositions that meet with constant and ready assent as soon as proposed to men grown up, who have attained the use of more general and abstract ideas, and names standing for them; yet they not being to be found in those of tender years, who nevertheless know other things, they cannot pretend to universal assents of intelligent persons, and so by no means can be supposed innate; it being impossible that any truth which is innate (if there were any such) should be unknown, at least to any one who knows anything else: since, if they are innate truths, they must be innate thoughts; there being nothing a truth in the mind that it has never thoughts on. Whereby it is evident if there be any innate truths, they must necessarily be the first of any thought on, the first that appear there.

27. *Not innate, because they appear least where what is innate shows itself clearest.* – That the general maxims we are discoursing of are not know to children, idiots, and a great part of mankind, we have already sufficiently proved; whereby it is evident, they have not an universal assent, nor are general impressions. (LOCKE, 19--, p. 24)

Essa passagem resume os argumentos contidos nos parágrafos anteriores do *Ensaio*: se algo é inato deve ser imediatamente percebido na consciência e isto desde que nascemos e independente da localização geográfica e temporal ou condição física; logo, se uma ideia é inata deve estar presente nas crianças, nos idiotas, nos índios, nos árabes, nos gregos, etc.; como não há um único exemplo de ideia que esteja presente em todas as condições em que um ser humano possa se encontrar, ou seja, não há uma ideia que seja universal de fato; então não existem ideias inatas, nem mesmo a ideia de Deus⁵⁶.

Ou seja, para Locke, todos nascemos como um “papel branco” e nossas ideias provém da experiência, como a seguinte passagem atesta:

2. *All ideas come from sensation or reflection.* – Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any

⁵⁶ Sobre a ideia de Deus não ser inata ver o Livro I, capítulo IV, a partir do parágrafo 8.

ideas; how comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store, which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, From experience: in that all our knowledge is founded, and from that it ultimately derives itself. Our observation, employed either about external sensible objects, or about the internal operations of our minds, perceived and reflected on by ourselves, is that which supplies our understandings with all the materials of thinking. These two are the fountains of knowledge, from whence all the ideas we have, or can naturally have, do spring. (LOCKE, 19--, p. 59)

Portanto, o autor do *Ensaio* concebe que todo nosso conhecimento tem origem nas sensações, sejam elas as percepções externas ou as reflexões internas, que tudo advém da experiência – ou seja, dos cinco sentidos, como coloca Voltaire no conto: “*que nada era tão necessário como os cinco sentidos*”.

Por fim, o francês comenta da importância da memória: “*que a memória muito servia para reter as coisas recebidas pelos cinco sentidos*”. Esta passagem encontra respaldo na seguinte passagem do Capítulo X do *Ensaio*:

2. *Memory*. – The other way of retention is the power to revive again in our minds those ideas which after imprinting have disappeared, or have been as it were laid aside out of sight; and thus we do, when we conceive heat or light, yellow or sweet, the object being removed. This is memory, which is, as it were, the storehouse of our ideas. For the narrow mind of man, not being capable of having many ideas under view and consideration at once, it was necessary to have a repository to lay up those ideas, which at another time it might have use of. (LOCKE, 19--, p. 97)

Logo, o que Locke nos afirma é que não possuímos ideias inatas, que todo nosso conhecimento e nossas ideias surgem através da experiência, seja pelos cinco sentidos ou por reflexões internas; e que a memória cumpre papel fundamental nesta estrutura mental, uma vez que o ser humano é limitado e não consegue manter muitas ideias simultaneamente nos seus raciocínios, sendo ela, a memória, uma espécie de banco de dados do nosso espírito.

* * *

Também Condillac e suas teses são fundamento para Voltaire quando diz no *Dicionário* que “*Todas as faculdades do mundo nunca vão impedir os filósofos de ver que nós começamos por sentir e que nossa memória não é senão uma sensação continuada [...] A sensação envolve todas as nossas faculdades...*”; o “*grande filósofo*” é Condillac, como podemos perceber pelos seguintes trechos do *Tratado das Sensações* – obra onde o autor, através da ficção de uma estátua que possui a mesma constituição humana, mas é privada de todos os sentidos, os quais vão sendo acrescentados um a um, explora a gênese das faculdades humanas através das sensações -, o primeiro do *Sumário Analítico*:

O principal objetivo desta obra é mostrar como todos os nossos conhecimentos e todas as nossas faculdades vêm dos sentidos, ou, para falar mais exatamente, das sensações [...], é das sensações que a modificam que [*a alma*] extrai todos os seus conhecimentos e todas as suas faculdades. (CONDILLAC, 1993, p. 31)

Outro trecho da *Conclusão*:

§1. Não saberíamos aplicar a nós todas as suposições que fiz; mas pelo menos elas provam que todos os nossos conhecimentos vêm dos sentidos e particularmente do tato, por ser ele que instrui os outros. Se, supondo apenas as sensações em nossa estátua, ela adquiriu ideias particulares e gerais e se tornou capaz de todas as operações do entendimento; se formou desejos e paixões a que obedece ou resiste; enfim, se o prazer e a dor são o único princípio do desenvolvimento de suas faculdades, é razoável concluir que, a princípio, tivemos apenas sensações, e que nossos conhecimentos e nossas paixões são o efeito dos prazeres e das dores que acompanham as impressões dos sentidos. (CONDILLAC, 1993, p. 240)

E sobre a memória:

Nascimento da memória.

§6. Mas o odor que ela [*a estátua*] sente não lhe escapa inteiramente tão logo o corpo odorífero cessa de agir sobre seu órgão. A atenção que ela lhe deu ainda a retém; e resta uma impressão mais ou menos forte, conforme a própria atenção tenha sido mais ou menos viva. Eis aí a memória. (CONDILLAC, 1993, p. 65-66)

Percebemos pelas citações acima – e mais detalhadamente, pelo Capítulo II da Primeira Parte do *Tratado* que se intitula “*Das operações do entendimento num homem limitado ao sentido do olfato, e como os diferentes graus de prazer e de dor são o princípio dessas operações*” - que Condillac fundamenta todas nossas faculdades nas sensações: atenção, recordação, comparação, julgamento, imaginação e reconhecimento nada mais são que efeitos das diferentes sensações em nossa alma; atenção é estar “*inteiramente concentrado na impressão que se exerceu sobre seu órgão*” (CONDILLAC, 1993, p.64, §1), recordar é ter “*uma sensação que não existe mais, mas cuja impressão ainda perdura*” (idem, p. 66, §8), comparar é “*conceder sua atenção a duas ideias ao mesmo tempo [e as ideias aqui são ‘o odor presente da rosa’ e ‘a lembrança que resta dos odores de rosa e de cravo’, ou seja, sensações]*” (idem, p. 67, §14), julgar é “*a percepção de uma relação entre duas ideias comparadas [as ideias acima citadas: odor e lembrança do odor]*” (idem, p. 68, §15) e reconhecer é comparar, julgar e ligar uma sensação à memória de outras sensações (idem, p. 75, §35 e 36).

Todo o conhecimento humano, para Condillac, tem sua origem nas sensações e fica aparente o uso disso por Voltaire na passagem dita por Mnemosine no conto: “*Perdôo-vos, imbecis; mas lembrai-vos de que sem sentido não há memória e sem memória não há senso*” (VOLTAIRE, 1972, p. 636).

Condillac, que conhecia a obra de Locke, amplia as teses do inglês, propondo um sensualismo ainda mais radical, como ele mesmo diz: “*Esse inglês sem dúvida lançou muita luz sobre o assunto, mas ainda deixou obscuridades*” (CONDILLAC, 1993, p. 32). Locke afirma que o conhecimento provém dos sentidos, mas não duvida das faculdades humanas, as tem como naturais; enquanto Condillac fundamenta toda a estrutura mental humana nas sensações a que somos expostos e não somente nossos conhecimentos.

4. CONCLUSÃO

Voltaire, tendo por base esses dois grandes pensadores – Locke e Condillac -, formula uma sátira aos que defendem as teses contrárias – o inatismo e o papel secundário da memória, principalmente Descartes -, para isso se vale da mesma estrutura que os mitos gregos, onde os homens afrontam os deuses e em contrapartida sofrem algum tipo de retaliação. A punição no *Aventura da Memória* é a perda disso que parece não ter valor para estes teóricos contrários ao sensualismo: a memória. Assim que os homens se veem sem ela o argumento de Voltaire se apresenta com a mesma força que uma narrativa mítica: sem a memória a raça humana se degenera rapidamente e fica a beira de sua destruição – uma destruição cômica. O ponto a ser provado é que não existem ideias inatas – ou se existem de nada servem - e que sem a experiência de nada somos capazes, sequer da sobrevivência mais básica.

Vemos presente novamente nesse conto a escolha de Voltaire em abordar um tema filosófico - o inatismo em oposição ao sensualismo - pelo viés da sátira literária. Sua eficácia é inegável, pois através do exemplo da perda memória vemos uma situação real – ainda que fictícia - de como as teorias se aplicariam, sendo completamente rejeitada a hipótese de viés cartesiano.

CONCLUSÃO FINAL

Como se pretendeu expor nesta dissertação, Voltaire trabalha habilmente com diversos estilos, autores e teorias filosóficas em seus contos, utilizando histórias e personagens fictícios para contrapor, defender ou refutar estas teorias. Suas histórias se baseiam em várias obras, desde mitos gregos até histórias das Mil e Uma Noites; o contexto das histórias abarca meros eventos cotidianos como no *Menon* ou um longo itinerário de viagens como *Scarmentado* ou *Cândido*, ou viagens mais distantes ainda, de outros mundos, como no *Micrômegas* ou no *Menon*; podem falar da criação do mundo e dos homens como no *Sonho de Platão* ou da interferência divina nos assuntos terrenos como em *Zadig* ou *Aventura da Memória*. Entretanto, este grande leque de artifícios não é o mérito central destas obras de Voltaire, e sim as experiências pelas quais os personagens passam dentro de seus contos, as quais exemplificam *a posteriori* as consequências de teses tomadas *a priori*. A tese de que o mundo é bom *a priori* é muito bela e coerente, não é simples contrapor Leibniz no plano teórico, porém como ela se sustenta no mundo dos fatos, *a posteriori*? Mênon e Scarmentado colocam em xeque o *otimismo filosófico* através dos sofrimentos que o mundo lhes impõe, mundo este que pouco parece ter de bom. Também a tese de que nosso conhecimento e faculdades são inatos se apresenta muito plausível em um âmbito teórico, porém contraposta com suas consequências no âmbito prático torna-se motivo de riso.

O embate teórico das teses filosóficas não causa tanto impacto quanto sua dramatização através da literatura. Os efeitos reais – por mais que representados em histórias fictícias - que as teorias apresentariam no mundo são explicitados e muitas

vezes não condizem com ele, ou seja, teorias que pretendiam explicar o mundo acabam tornando-se simples quimeras ou devaneios. Este é um dos grandes méritos das histórias de Voltaire.

Entretanto, não podemos deixar de lado outro importante valor dos contos filosóficos voltairianos que é a popularização das teses e querelas filosóficas. Desde sua época de publicação até hoje seus contos atingem mais pessoas que as obras dos filósofos que são os motivos dos contos.

Voltaire escreve no prefácio do *Dicionário Filosófico* que:

Os livros mais úteis são aqueles dos quais os próprios leitores compõem a metade; ampliam os pensamentos dos quais lhes é apresentado o germe; corrigem o que lhes parece defeituoso e fortalecem por suas reflexões o que lhes parece fraco. (VOLTAIRE, 2008, p. 17)

Podemos afirmar que seus contos fazem parte destes “livros mais úteis”, uma vez que apresentam o germe de diversas teorias, contrapondo-as e apresentando ao leitor um leque de interpretações e exemplos, a partir dos quais o leitor pode seguir seu próprio caminho, esmiuçando as teorias e autores apresentados, como pretendemos nessa dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Florencio Sevilla. “Introducción”. In: *Lazarillo de Tormes*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Debolsillo, 2002.

BITAR, Hildeberto. “Introdução ao Timeu”. In: *Platão Diálogos*. Belém: UFPA, 2001.

BORGES, Jorge Luis. “As Mil e Uma Noites”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. Vol. III.

_____. “Voltaire: Contos”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001. Vol. IV.

BRANDÃO, Rodrigo. “Voltaire e o conto filosófico”. In: *Micromegas e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *A ordem do mundo e o homem: estudos sobre metafísica e moral em Voltaire*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CALVINO, Italo. “Candide ou a velocidade”. In: *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CONDILLAC, Étienne de. *Tratado das Sensações*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

DESCARTES. “Meditações”. In: *Coleção Os Pensadores XV*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Acesso em 04/04/2013.
Disponível em: <http://www.priberam.pt>

GONZÁLES, Mario. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Lazarillo de Tormes. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Debolsillo, 2002.

LEIBNIZ, G. W. *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*. Charleston: BiblioBazaar, 2007.

_____. *Novos Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

_____. “Discurso de Metafísica”. In: *Col. Os Pensadores, Newton Leibniz*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LOCKE, John. *An essay concerning human understanding*. London: Ward, Lock & CO., [19--].

LOVEJOY, Arthur O. *A Grande Cadeia do Ser*. São Paulo: Editora Palíndromo, 2005.

MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLIET, Sérgio. Notas introdutivas. In: VOLTAIRE. *Contos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MONTESQUIEU. *Cartas Persas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

PLATÃO. “Timeu”. In: *Diálogos de Platão*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

_____. “O Banquete”. In: *Coleção Os Pensadores III*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. “Fédon”. In: *Coleção Os Pensadores III*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. “Protagoras”. In: *Plato II*. Trad. W. R. M. Lamb. Harvard University Press, 2006.

POPE, Alexander. “Essay on man”. In: *The Works of Alexander Pope*. Philadelphia: Jas. B. Smith & Co., 1859.

RUTHERFORD, Donald. *Leibniz and the rational order of nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: Little, Brown, and company, 1870.

STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo: UNESP, 1994.

_____. “Prefácio”. In: *Cartas Persas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VAN DEN HEUVEL, Jacques. *Voltaire dans ses contes*. Paris: Armand Colin, 1967.

VOLTAIRE. “Cartas Inglesas”. In: *Coleção Os Pensadores XXIII*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Contos*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Micromegas e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Editora Escala, 2008.