

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FELIPE AQUINO DE CORDOVA

**A EFICÁCIA DA OBRA:
NATUREZA E IMITAÇÃO NA POÉTICA DOS *PHILOSOPHES***

CURITIBA

2017

FELIPE AQUINO DE CORDOVA

**A EFICÁCIA DA OBRA:
NATUREZA E IMITAÇÃO NA POÉTICA DOS *PHILOSOPHES***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientador: Vinicius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA

2017



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - PGFILOS

ATA Nº 178/2000/2017 DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TESE PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM FILOSOFIA No dia dezoito de Setembro de dois mil e dezessete as 14 30 horas, na sala sala 603, no Programa de Pos-Graduação em Filosofia da UFPR _ Rua Dr Faivre, 405 - Ed D Pedro II 6º andar , do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Parana, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando FELIPE AQUINO DE CORDOVA para a Defesa Publica de sua Dissertação intitulada "DIDEROT E OS PHILOSOPHES UMA POÉTICA MODERNA NA FRANÇA ABSOLUTISTA " A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pos-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Parana, foi constituída pelos seguintes Membros VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR), ANA MARIA PORTICH (UNESP/MAR), RODRIGO BRANDÃO (UFPR), WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UFPR-suplente) Dando inicio a sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições O aluno respondeu a cada um dos arguidores A presidência retomou a palavra para suas considerações finais A Banca Examinadora, então, e, apos a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação do aluno O mestrando foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, apos o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora A aprovação no rito de defesa devera ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa A outorga do titulo de mestre esta condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pos-Graduação Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora

Observações _____

Curitiba, 19 de Setembro de 2017


VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


RODRIGO BRANDÃO Avaliador Interno (UFPR)

WALTER ROMERO MENON JUNIOR Avaliador Interno (UFPR-suplente)


ANA MARIA PORTICH Avaliador Externo (UNESP/MAR)

Ao Pedro

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pos-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Parana foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de FELIPE AQUINO DE CORDOVA, intitulada "DIDEROT E OS PHILOSOPHES UMA POÉTICA MODERNA NA FRANÇA ABSOLUTISTA", após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre esta sujeita a homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pos-Graduação

Curitiba, 19 de Setembro de 2017

Integrantes da Banca Examinadora	Notas
VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR)	9,5
RODRIGO BRANDÃO (UFPR)	9,5
WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UFPR-suplente)	—
ANA MARIA PORTICH (UNESP/MAR)	9,5
Média Final	9,5
Conceito	A

Os examinadores atribuem nota em escala de zero a 10 (dez), sendo considerado aprovado o mestrando que obtiver como nota final, a media aritmetica superior a 7 (sete) No parecer emitido por ocasião da defesa, constara a nota e o criterio **CONCEITO**

Os examinadores devem registrar no corpo da dissertação/tese as correções sugeridas


VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


RODRIGO BRANDÃO Avaliador Interno (UFPR)

WALTER ROMERO MENON JUNIOR Avaliador Interno (UFPR-suplente)


ANA MARIA PORTICH Avaliador Externo (UNESP/MAR)

§ 1º - Sera considerado aprovado o aluno que lograr os conceitos A, B ou C

A = Excelente = 9,0 a 10,0

B = Bom = 8,0 a 8,9

C = Regular = 7,0 a 7,9

D = Insuficiente = zero a 6,9

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Vinicius Figueiredo, pela orientação e parceria ao longo desses anos.

Aos professores Rodrigo Brandão, Ericson Falabretti e Ana Portich, pelas observações pertinentes feitas na qualificação e na banca de defesa.

Ao Rafael Vianna, pelas conversas nos bares, das quais essa dissertação se beneficiou significativamente.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Aos *locos de la Loureiro*, moradores e passantes, meio hereges, meio santos, onde a loucura se fez – ou se fará – sabedoria.

Ao Jaguara FC, clube destinado a muitas glórias – futebolísticas ou não –, pela alegria da fraternidade.

Aos meus pais, pelo apoio em todas as horas.

RESUMO

O presente trabalho trata da poética que nasce do confronto de Diderot e Rousseau com o gosto clássico ainda vigente no século XVIII. Analisando os textos da teoria do drama burguês de Diderot e seu romance *A Religiosa*, bem como a *Carta sobre a música francesa* e o *Ensaio sobre a origem das línguas* de Rousseau, apontamos para alguns traços em comum: primeiro, a referência a uma ideia de natureza como apoio da crítica ao classicismo; em seguida, uma concepção da obra de arte e do fazer artístico em vista de sua eficácia sobre o público receptor; e, por fim, as consequências dessa concepção para a relação entre autor e público.

Palavras-chave: Diderot; Rousseau; estética; poética; Iluminismo.

ABSTRACT

This study deals with the poetics arising from Diderot's and Rousseau's clash against classicist aesthetics in the eighteenth century. Analysing Diderot's *drame bourgeois* and *La Religieuse*, as well as Rousseau's *Lettre sur la musique française* and *Essai sur l'origine des langues*, we point at some common features: first, the reference to the idea of nature as a background to the criticism towards classicists; then, a conception of the work of art and of the work of the artist in terms of its efficiency; finally, the consequences of this conception to the relations between author and public.

Keywords: Diderot; Rousseau; aesthetics; poetics; Enlightenment.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	05
2	ROUSSEAU E A EFICÁCIA DA MÚSICA.....	07
2.1	A ORDEM DA NATUREZA.....	08
2.2	A OBLIQUIDADE DA IMITAÇÃO.....	25
2.3	O ARMÊNIO E A POÉTICA MODERNA.....	38
3	DIDEROT E A EFICÁCIA DO TEATRO.....	41
3.1	A REFORMA TEATRAL DE DIDEROT.....	42
3.2	ENTRE O “GRITO DA NATUREZA” E AS “CIVILIZADAS LÁGRIMAS”.....	46
3.3	A “LEI DOS EFEITOS” E O CONCEITO DE IMITAÇÃO.....	51
3.4	O TEATRO COMO DISPOSITIVO.....	61
4	A EFICÁCIA DO ROMANCE EM <i>A RELIGIOSA</i>, DE DIDEROT.....	71
4.1	NA PELE DE SUZANNE SIMONIN.....	76
4.2	A DUALIDADE DO ROMANCE.....	80
5	CONCLUSÃO.....	89
	REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é a poética de Diderot e Rousseau. As concepções do primeiro, sobre o teatro e o romance, e do segundo, sobre a música, são tomadas como casos de uma poética moderna, a que chamamos, para poder referi-los por um único termo, poética dos *philosophes*. *Philosophes*, ou “partido dos filósofos”, como frequentemente se traduziu o termo entre nós, foi a alcunha dada a um grupo de pensadores de meados do século XVIII, que incluía nossos dois autores. A expressão do subtítulo, que poderá talvez gerar alguma objeção, nos pareceu preferível a outras possíveis, mais vagas, como “poética do iluminismo”, “poética do século XVIII”, “poética moderna”, etc., justamente por fazer remissão ao espírito polêmico e belicoso dos autores. Com ela pretendemos nos referir a uma poética que se forja no embate com a tradição clássica com a qual se defrontam, e é precisamente nesse sentido que se trata de uma poética moderna. Como tal, ela opera deslocamentos na maneira como se concebe o fazer artístico e na relação entre autor e público. Assim sendo, assumimos o ônus de uma certa imprecisão no uso do termo, uma vez que ele é por vezes utilizado incluindo, por exemplo, um autor como Voltaire, cuja adesão ao classicismo no campo estético é inegável.

Em seu ataque ao classicismo, como sua principal arma, nossos autores fazem recurso à ideia de natureza. Sendo a polêmica contra os clássicos, então, o terreno dessa referência à natureza, seu uso é antes de tudo crítico e, no limite, retórico. Se o tom polêmico insinua um flerte com um certo romantismo da natureza, em radical oposição à civilização, a análise mais profunda, pondo de lado a polêmica, nos mostra que não há na obra desses autores nenhuma teorização sobre a natureza nesses termos. Por vir à tona justamente no espaço aberto pela perspectiva crítica dos *philosophes*, operando como sua sustentação, a ideia de natureza permanece numa espécie de limbo teórico. Tem, na verdade, um caráter que talvez possamos chamar de operacional. Daí que tenha sido necessário explicitar o conceito de imitação em cada um desses autores para entendermos como opera, através dele, a ideia de natureza. Por fim, esse itinerário acaba por traçar o desenho do conceito de uma *eficácia* da obra, operando no campo da sensibilidade e incidindo sobre a maneira pela qual podem ser concebidas as relações entre autor, obra e público, reordenando-as.

Como é sabido, os autores do século XVIII, de um modo geral, não

elaboraram sistemas. Por isso, uma abordagem recomendável para seu estudo é a reconstituição dos debates em que se inseriram. Assim, nosso capítulo inicial principia com a “querela dos bufões”, na qual se esgrimiram defensores da música italiana e da francesa. É o ensejo para tratarmos da *Carta sobre a música francesa*, de Rousseau. Buscando aprofundar as questões que ela suscita, passamos ao *Ensaio sobre a origem das línguas* e, por fim, ao comentário de Bento Prado Jr., que nos permite esclarecer o conceito de imitação musical ali formulado, bem como o trabalho da linguagem – no caso, a música – sobre a alma humana: a eficácia da música.

No segundo capítulo, a “querela do teatro” – protagonizada, na verdade, por Rousseau e d'Alembert – nos fornece a ocasião de analisar a reforma teatral proposta por Diderot em dois textos que acompanham a publicação de seus dramas, e fazem a defesa e fundamentação do que se denominou posteriormente o drama burguês: as *Conversas sobre O filho natural* e o *Discurso sobre a poesia dramática*. A exemplo do capítulo anterior, a explicitação do conceito de imitação – aqui, apoiada na leitura de Yvon Belaval – nos permite entender a relação do fazer artístico com a natureza e chegar então a uma concepção do teatro como dispositivo, capaz de causar afecções num espectador concebido como homem abstrato. Eis a eficácia do teatro.

O terceiro capítulo toma o romance *A religiosa* de Diderot como mais um caso de aplicação dos princípios e mecanismos dessa poética. Recorrendo também ao *Elogio a Richardson*, uma espécie de poética do romance patético, veremos como há uma analogia entre escritor e poeta dramático ou músico, de um lado, e leitor de romances e público dos espetáculos, de outro. Em ambos os casos o autor toma seu público como um espécime da humanidade abstrata, sobre o qual o maquinário da obra trata de agir, sempre com um intuito moralizante.

2. ROUSSEAU E A EFICÁCIA DA MÚSICA

Quando, em 1753, Rousseau faz publicar sua *Carta sobre a música francesa*, toma parte numa “querela que permitiu que os filósofos levassem a cabo, no dizer de um estudioso, sua primeira campanha pública 'contra a convenção em nome da natureza e contra o constrangimento em nome da liberdade na arte’”.¹ A “querela dos bufões”, desde o ano anterior, agitava o meio artístico parisiense contrapondo os defensores da música francesa aos amantes da música italiana; em alguma medida, atualizava o embate entre antigos e modernos,² e a própria circunstância que está em sua origem já testemunha que estavam em questão o gosto clássico e mesmo certas instituições do Antigo Regime. A disputa tem início quando, em agosto de 1752, uma trupe italiana chega à *Académie Royale de Musique*, em Paris, para apresentar *La serva padrona*, de Pergolesi.³ Tudo leva a crer que foi o fato mesmo de se apresentar uma ópera cômica na *Académie*, que tradicionalmente dava pouco espaço à comédia, o que deflagrou a polêmica, já que a mesma obra foi apresentada na cidade em 1746 sem que levantasse objeções. A *tragédie lyrique*, que tinha em Rameau⁴ seu grande expoente, figurava na academia como a música francesa mais elevada, correspondendo de certa forma ao gosto musical instituído. Enquanto os franceses esforçavam-se por conservá-la estabelecendo convenções e regras, a música italiana passava por transformações ao longo do século XVIII. Paralelamente à *opera seria* – correspondente italiana da *tragédie lyrique* – aparece a *opera buffa*, que insere, como contraponto aos grandes temas históricos da primeira – e justamente como *intermezzi*, nos seus intervalos –, temas leves e triviais do cotidiano, ganhando uma feição mais popular.⁵ A tragédia lírica francesa

1 L. F. Franklin de Matos, *Filosofia e teatro em Diderot*, in: Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 13, nota 14.

2 A querela entre antigos e modernos, ou entre clássicos e modernos, opôs no fim do séc. XVII, de um lado, partidários do gosto clássico em literatura, liderados por Boileau (1636-1711), defendendo a perfeição dos autores antigos a serem tomados então como modelo para a arte, e, de outro, representados principalmente por Perrault (1628-1703), defensores da inovação e do mérito próprio dos autores contemporâneos. A querela tem um novo capítulo em 1714, com a *querelle d'Homère*, por ocasião de uma versão 'modernizante' feita por la Motte (1672-1731) – acompanhada de um discurso em defesa dos 'modernos' – da tradução da *Ilíada* de Homero feita por Anne Dacier (1645-1720), a qual replica defendendo a fidelidade ao original.

3 Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) foi um compositor, organista e violinista italiano de óperas e música sacra, considerado o pai da ópera cômica.

4 Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi um compositor e teórico da música, tido como a maior expressão do classicismo musical na França.

5 Pierre Frantz e Laura Naudeix, *Les formes en question – Les genres lyriques*, in: Pierre Frantz e Sophie Marchand (org.), *Le théâtre français du XVIII siècle*, pp. 403-405.

será criticada por “seus temas maravilhosos, sua pompa e seus códigos”;⁶ enquanto que

a ópera italiana e seus temas históricos no domínio sério, ou realistas no domínio cômico, oferece uma alternativa rica que contrasta cruelmente com os espetáculos mitológicos ou alegóricos da *Académie royale de musique*, santuário da música francesa (FRANTZ e NAUDEIX, p. 403).

A defesa da *opera buffa* pelos *philosophes*⁷ naquele momento tem, então, dimensão duplamente moderna. De um lado, pelo prisma ideológico, ela condena as convenções e regras estabelecidas pelas instituições classicistas e reivindica a liberdade para o artista; de outro, corresponde, de um ponto de vista sociológico, ao processo de surgimento de uma arte burguesa, tanto em sua matéria quanto em seu público. A possibilidade de um público burguês, para além da *sociedade* que compunha o público da arte palaciana,⁸ será preparada conceitualmente pela poética dos *philosophes* – mais especificamente, por uma concepção da *eficácia* da obra –, que nasce justamente de seu embate com os clássicos, travado sob a insígnia da natureza.

2.1. A ordem da natureza

A intervenção de Rousseau acontece tardiamente, quando a trupe italiana já deixava Paris e os ânimos se arrefeciam. Antes, porém, ainda no auge da querela, o próprio autor já havia tomado o partido da música italiana através de um panfleto anônimo. A *Carta* de 1753, contudo, pretende se afastar do tom polêmico da querela

6 Ibid., p. 403.

7 Essa maneira de referir-se aos enciclopedistas era então corrente e, por vezes, assumia conotação jocosa, como na peça *Les philosophes* (1760), de Palissot (1730-1814), que satiriza os filósofos e Diderot em especial. A expressão, contudo, pode ser um tanto equívoca, na medida em que sugere uma homogeneidade que nem sempre corresponde à realidade. Que se tenha em conta o caso de Voltaire, que chegou a ser associado ao grupo mas que, em relação à poética, que nos interessa mais diretamente aqui, se alinha entre as fileiras dos clássicos, que são atacados pelos demais *philosophes*. Referimo-nos, com o termo, especialmente à geração posterior, de Diderot e Rousseau, e mais precisamente àqueles que tomaram parte nos debates públicos contra o gosto clássico.

8 É Sartre quem se refere nesses termos ao público do escritor no século XVII francês: “Tomado em seu conjunto, esse público se chama *sociedade*, e este nome designa uma fração da corte, do clero, da magistratura e da burguesia rica. Considerado singularmente, o leitor se chama 'homem de bem' [*honnête homme*] e exerce certa função de censura denominada gosto” (Sartre, *Que é a literatura?*, p. 69).

e “não dizer senão razões”.⁹ Sua argumentação, tratando das músicas italiana e francesa, formulará uma reflexão que leva em conta a estrutura das línguas nacionais em questão. “Se perguntassem”, dirá o autor, “qual de todos os povos deve ter uma melhor música, eu diria que é aquele cuja língua é mais apropriada a isso”.¹⁰

Diante da polêmica que opõe a música francesa à italiana, no entanto, Rousseau crê que seja sensato perguntar-se antes de tudo se de fato existe uma música francesa, o que ele não dá por certo previamente. Para submeter a música francesa à prova, recorrerá à teoria musical. Dos elementos principais desta – melodia, harmonia e ritmo –, o autor crê que é apenas da melodia e do canto “que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional”, simplesmente porque, “sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente que deve sofrer mais sua influência”.¹¹ É, portanto, o canto ou a melodia, em sua estreita relação com a língua em que é composto, o objeto de uma reflexão da qual se deverá retirar o juízo sobre a existência ou não de uma música nacional francesa.¹²

Tendo, assim, delimitado o campo de sua reflexão, Rousseau aventa a possibilidade de se conceber línguas mais apropriadas à música que outras e, levando o raciocínio ao limite, considera também concebível que existam línguas que lhe sejam absolutamente inapropriadas. Fornece então as características de uma língua que tivesse essa inaptidão congênita para a música: “uma língua composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações”.¹³ A aplicação da música a uma língua como essa, supõe o autor, resultaria fatalmente em uma música “incapaz de qualquer melodia agradável”, e cujas imagens seriam “desprovidas de força e de energia”.¹⁴ Rousseau supõe ainda que essa língua hipotética tivesse

uma má prosódia, pouco marcada, inexata e imprecisa, e que as sílabas longas e breves não apresentassem entre si relações simples em duração e em número próprias para tornar o ritmo agradável, exato, regular; que suas sílabas longas fossem umas mais ou menos longas que outras; as breves, mais ou menos breves; que também tivesse sílabas que não são breves

9 Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 4.

10 *Ibid.*, p. 10.

11 *Ibid.*, pp. 5-6.

12 Quanto à harmonia, Rousseau afirma que, por ter “seu princípio na natureza, ela é a mesma para todas as nações; ou, se houver algumas diferenças, estas são introduzidas pelas diferenças da melodia” (Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 5).

13 Rousseau, *op. cit.*, p. 6.

14 *Ibidem.*

nem longas, e que as diferenças entre umas e outras fossem indeterminadas e quase incomensuráveis (ROUSSEAU, 2005, p. 7-8).

Tudo isso, sendo o ritmo determinado pela prosódia da língua,¹⁵ daria a essa música um compasso irregular e impreciso. Ao cabo, habituados a essa música, os instrumentistas executariam o acompanhamento com certa indiferença e negligência, até o ponto em que

não poderiam, mesmo executando boa música, imprimir-lhe força e energia. Executando-a à maneira da sua, eles a embotariam completamente, tocando *forte* o que deveria ser *doce*, e *doce* o que deveria ser *forte*, e não conheceriam uma única nuance desses dois termos. Estas outras palavras, *rinforzando*, *dolce*, *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, não teriam nem mesmo sinônimos em sua linguagem, e a palavra expressão não teria nenhum sentido (ROUSSEAU, 2005, p. 9).

Não é à toa que Rousseau recorre às expressões da música italiana para exemplificar as nuances desconhecidas pelos praticantes de uma música cuja matriz é uma língua imprópria para tanto. Abstendo-se de fazer uma suposição simétrica e enumerar as qualidades de uma língua que fosse absolutamente apropriada à música,¹⁶ o autor passa a tematizar a língua e a música italianas, a partir da afirmação de que, “se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana”.¹⁷ Descreve então algumas características dessa língua:

Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as frequentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase

15 “Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras” (Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 7).

16 Se, por um lado, a língua italiana não é apresentada como absolutamente própria para a música, mas, em relação às outras línguas europeias, como a mais própria, por outro, a língua francesa, não sendo equiparada à língua hipotética absolutamente inapropriada à música, é, no entanto, tomada como inapropriada em comparação à língua italiana, como se depreende da nota do autor ao trecho da *Carta* citado acima, em que se mencionavam os termos italianos da teoria musical: “não há talvez quatro músicos de orquestra franceses que saibam a diferença entre *piano* e *dolce*, e seria muito inútil se a soubessem; pois quem dentre eles saberia expressá-la com seu instrumento?” (Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 9, nota). Essas comparações, como ficará claro a seguir, estabelecem uma escala, cujas gradações interpõem-se entre os extremos fixados pelas línguas imaginadas pelo autor, uma absolutamente apropriada e outra absolutamente inapropriada à música.

17 Rousseau, op. cit., p. 10.

não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e mais cheio (ROUSSEAU, 2005, p. 10).

Além de doce e sonora, a língua italiana seria ainda mais “harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto”.¹⁸ Por conta dessas qualidades, e mais especificamente de seu caráter harmonioso, é que o autor atribui à língua e à música italianas a vantagem de conseguir expressar todo o gradiente das paixões humanas, uma vez que

o que torna uma língua harmoniosa e verdadeiramente pitoresca depende menos da força real de seus termos do que da distância que existe entre o doce e o forte nos sons que ela emprega, e da escolha que se pode fazer para os quadros que se tem a pintar (ROUSSEAU, 2005, p. 10).

Dito isso, é de se notar, entretanto, que o que mais agrada a Rousseau na música italiana é seu caráter “cheio de força e de expressão”; sua especial aptidão para expressar, dentre toda a gama de paixões de que é capaz, as “paixões impetuosas”.¹⁹ Os exemplos de cenas recolhidos para o elogio à ária italiana na *Carta* dão mostra disso:

Ora é um pai desesperado que acredita ver a sombra de um filho, que ele fez morrer injustamente, lançar-lhe ao rosto sua crueldade; ora é um príncipe indulgente que, forçado a dar um exemplo de severidade, pede aos deuses que lhe retirem o poder ou lhe deem um coração menos sensível. Aqui, é uma terna mãe que derrama lágrimas ao reencontrar o filho que acreditava morto; lá, é a linguagem do amor, mas não cheia dessas insossas e pueris verborragias de chamas e cadeias, mas trágico, vivo, fervente, entrecortado, tal como convém às paixões impetuosas (ROUSSEAU, 2005, pp. 26-27).

Nota-se um tom comum nas imagens evocadas para o elogio da música italiana: o trágico, o patético, a sentimentalidade. É precisamente no que se refere à expressão

¹⁸ Ibid., p. 10. Note-se que tal afirmação não implica na conclusão, mais radical, de que a língua italiana seja em si mesma musical. Para Rousseau, as modernas línguas europeias em geral perderam grande parte, senão toda sua musicalidade natural. No *Ensaio sobre a origem das línguas*, dirá: “As línguas modernas da Europa estão, todas, mais ou menos no mesmo caso. Não excetuo sequer a italiana. A língua italiana, tanto quanto a francesa, não é em si mesma musical. A diferença reside unicamente em que uma se presta à música e outra não” (Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 173).

¹⁹ Ibid., p. 27.

dessas paixões mais vivas e intensas que a música italiana levaria vantagem sobre a francesa. Ao longo de toda a *Carta*, não são as qualidades técnicas e o rebuscamento de uma música que recebem os elogios do autor, mas o efeito grandioso que é capaz de causar em termos de comoção da alma. A monotonia e frieza dos franceses, por sua vez, se deixaria ver já no fato de denominarem arietas [*ariettes*]

as grandes peças da música italiana que nos arrebatam, as obras-primas de gênio que arrancam lágrimas, que oferecem os quadros mais tocantes, que pintam as situações mais vivas e levam à alma todas as paixões que exprimem; e dão o nome de *árias* àquelas insípidas canções com as quais entremeiam as cenas de suas óperas (ROUSSEAU, 2005, p. 26).

Os termos dessa oposição, assim, não variam muito ao longo da *Carta*: à música italiana, de um lado, se associam as ideias de força, de grandiosidade, de uma alma inflamada e arrebatada; à música francesa, do outro lado, se vincula a pequenez, a frieza, a monotonia.

Todavia, estendendo ainda a análise dessa oposição, veremos que pululam no texto, de um lado, menções à “naturalidade e beleza” do canto italiano,²⁰ à energia contida na simplicidade de sua harmonia,²¹ às “belezas reais” que devem constituir a essência de uma boa música;²² e, de outro, críticas às “belezas factícias e pouco naturais” com que se pretenderá compensar a falta de um canto realmente belo, aos “adornos postiços”, às “belezas de convenção”,²³ aos movimentos “pouco naturais”,²⁴ aos “ornamento-zinhos frios e monótonos”,²⁵ à “enfadonha ornamentação” dos recitativos franceses,²⁶ enfim, a “todo esse tumulto, que não passa de um mau suplemento ao qual falta gênio”.²⁷ Desse modo, vemos se somarem àqueles termos outros dois: natureza e ornamento ou artifício. Com efeito, o elogio da força, da vivacidade e da energia da música italiana, no tom grandiloquente e declamatório característico do autor, se associará a um certo elogio da natureza, à qual ela se ligaria mais de perto. Rousseau faz referência ao juízo imparcial – porque não francês nem italiano – de Shaftesbury, o qual, segundo a paráfrase de nosso autor,

20 Ibid., p. 13.

21 Ibid., p. 23.

22 Ibid., p. 6.

23 Ibidem.

24 Ibid., p. 8.

25 Ibid., p. 9.

26 Ibid., p. 30.

27 Ibid., p. 17.

teria dito que

houve um tempo em que o costume de falar francês colocou em moda entre nós [ingleses] a música francesa; bem cedo, porém, a música italiana, ao mostrar-nos a Natureza mais de perto, levou-nos a desgostar da outra, fazendo-nos senti-la tão pesada, tão sem brilho e tão maçante quanto de fato ela é (ROUSSEAU, 2005, p. 12, nota).

Há, portanto, uma referência à natureza como aquilo que a música – a boa música, bem entendido – *mostra mais de perto*. A julgar por essa metáfora, o trabalho da música – quiçá da arte em geral – seria o de apontar uma natureza que, sendo objeto de indicação, deve de algum modo estar *presente*. Por outro lado, a música italiana possuiria uma *força* expressiva que a torna apta a causar afecções no ouvinte, chegar à sua alma e arrebatá-la, comovê-la. O próximo passo, quase intuitivo, seria associarmos um enunciado ao outro e assim esboçar a ideia de uma natureza substancializada, donde proviria a força da música, e que se poderia mostrar, apontar – justamente a façanha da música italiana. Vista desse modo, a referência de Rousseau à natureza bem poderia configurar aquilo que Peter Szondi chamou o “culto à natureza”,²⁸ e que o ligaria a (um certo) Diderot: a ideia de uma natureza como potência viva, como uma *presença* a assombrar e eventualmente chacoalhar a civilização e seus costumes insossos. Porque a natureza é *presença*, a verdadeira música pode *mostrá-la mais de perto*; porque é a seu lado que está a força, a vivacidade – e do lado dos costumes civilizados a atrofia, a morbidez –, “o que está fora da Natureza não nos toca”.²⁹ A natureza polêmica da *Carta*, de fato, dá margem a algumas ambiguidades e pode acidentalmente sugerir tal leitura. Não se deveria descartar, inclusive, a possibilidade de que a *Carta* conserve residualmente certos aspectos, por assim dizer “ideológicos” da luta dos *philosophes* e dos defensores da *opera buffa* em geral,³⁰ como uma referência um tanto vaga à natureza. Contudo, um olhar atento e, principalmente, o recurso aos textos teóricos de Rousseau, recomendarão uma leitura diferente. À luz desses textos, ademais, a própria *Carta* se tornará inteligível no que tem de conteúdo teórico. Façamos então recurso ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, texto de maior fôlego onde as questões relacionadas à música são abordadas com mais detimento e profundidade.

²⁸ Peter Szondi, *Teoria do drama burguês*, p. 110.

²⁹ Rousseau, op. cit., p. 22.

³⁰ Peter Szondi, ainda no mesmo ensaio sobre Diderot em que aproxima-o de Rousseau no “culto à natureza”, fala também numa “ideologia da natureza”. Cf. Peter Szondi, *Denis Diderot: teoria e práxis dramática*, in: *Teoria do drama burguês*, pp. 91-142.

Não há consenso entre os especialistas sobre a data de redação do *Ensaio sobre a origem das línguas*, mas existem indícios de sua proximidade com a data da *Carta sobre a música francesa*. A tendência natural é situá-lo em um dos períodos em que a música, tema central no texto, foi preocupação predominante na vida do autor. Eles são três: quando da elaboração de uma nova notação musical, resumida na *Dissertação sobre a música moderna*, de 1743; o período em que desempenha o papel de especialista em assuntos musicais da *Enciclopédia*, entre 1743 e 1748; e os anos em que se desenrola a disputa entre as músicas francesa e italiana em Paris, a partir de 1752. A opção por situar o *Ensaio* neste último período – e, portanto, aproximá-lo da *Carta* de 1753 – tem por base alguns aspectos do próprio texto. A oposição a Rameau, por exemplo, é feita em termos semelhantes aos que vogavam à época da querela, argumentando pela maior ou menor musicalidade natural das línguas. De resto, há nele um fundo de interpretações antropológicas e um recurso ao método genético ou histórico que seria celebrizado pelo *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, cuja redação é de 1754-55, o que nos fornece elementos para aproximá-lo desta data.³¹

O ponto de partida do *Ensaio* é o questionamento acerca de como se forma uma língua nacional. Trata-se, portanto, de uma investigação acerca da gênese da linguagem, que deverá necessariamente buscar uma causa natural para a forma da língua, pois a palavra é, segundo o autor, a primeira instituição social, não havendo costumes que a precedam e que portanto pudessem ser sua causa.³²

Vivendo ainda como selvagem, quando pela primeira vez um homem reconheceu outro como seu semelhante – ser sensível, pensante –, sentiu o desejo de comunicar-se com ele e buscou os meios para tanto. Só pôde buscá-lo nos sentidos, únicos instrumentos para agir sobre outro homem. “Aí está, pois, a instituição dos sinais sensíveis para exprimir o pensamento”.³³ São dois os meios de agir sobre os sentidos: o movimento e a voz. O movimento é transmitido pelo tato e pela vista, mas no primeiro caso limita-se em muito a distância requerida para a comunicação; restam portanto a vista e o ouvido como “órgãos passivos da linguagem entre homens dispersos”,³⁴ e o gesto e a voz, respectivamente, como suas contrapartes ativas.

31 Cf. Paul Arbousse-Bastide, *Introdução*. In: Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, pp. 149-152.

32 Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 159.

33 *Ibidem*.

34 *Ibid.*, p. 160.

É interessante notar, de passagem, que Rousseau faz aqui o elogio do gesto. A linguagem do gesto, diz ele, embora seja tão natural quanto a da voz, depende menos de convenções, uma vez que as figuras e imagens se mostram mais expressivas que os sons e dizem mais em menos tempo; “a linguagem mais expressiva é aquela em que o sinal diz tudo antes que se fale”.³⁵ Segue-se, então, quase uma dezena de exemplos em que a eloquência das imagens superaria a dos sons.

Assim se fala aos olhos muito melhor do que aos ouvidos. Não há uma só pessoa que não reconheça a verdade do juízo de Horácio a tal respeito. Compreende-se mesmo que os discursos mais eloquentes são aqueles em que se introduz o maior número de imagens e os sons nunca possuem maior energia do que quando fazem o efeito das cores (ROUSSEAU, 1983, p. 161).

A principal vantagem do gesto é sua eloquência, sua capacidade de dizer muito com pouco e claramente. A coisa muda de figura, entretanto, quando se trata de “comover o coração e inflamar as paixões”.³⁶ Rousseau crê que o discurso, pela impressão sucessiva que provoca, em que os golpes vão se somando, causa uma sensação diversa do golpe de vista sobre o objeto presente, dado de uma só vez.

As paixões possuem seus gestos, mas também suas inflexões, e essas inflexões que nos fazem tremer, essas inflexões a cuja voz não se pode fugir, penetram por seu intermédio até o fundo do coração, imprimindo-lhe, mesmo que não o queiramos, os movimentos que a despertam e fazendo-nos sentir o que ouvimos (ROUSSEAU, 1983, p. 161).

Essa breve comparação entre a linguagem do gesto e a da voz, então, leva à conclusão de que “os sinais visíveis tornam a imitação mais exata e que o interesse melhor se excita pelos sons”.³⁷ Especula o autor que, houvéssemos conhecido apenas as necessidades físicas, sem necessidades morais ou afetivas – as paixões –, poderíamos jamais ter falado, e os gestos seriam suficientes para a comunicação objetiva entre os homens. Levando o argumento ao limite, Rousseau afirma por fim que, independentemente dos órgãos de que se disponha, desde que haja entre dois homens meios para agir e sentir, poderão comunicar todas as ideias que possuírem. Portanto, a linguagem não tem origem fisiológica, mas social. Mesmo dentre os

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibid., p. 161.

³⁷ Ibidem.

animais, se tomarmos aqueles que vivem em grupos, é razoável crer, afirma o autor, que possuam uma linguagem própria. Tratar-se-ia aqui, porém, de uma linguagem natural, idêntica para todos da espécie, em todos os lugares. Com isso, torna-se possível precisar o que diferencia o homem dos animais: a posse de uma língua de convenção que, por sua vez, é indicativa da capacidade exclusivamente humana de progredir.³⁸

“Pode-se, pois, crer que as necessidades ditam os primeiros gestos e que as paixões arrancaram as primeiras vozes”.³⁹ Essa formulação conclusiva, que inicia o segundo capítulo do *Ensaio*, inverte uma concepção tradicional da origem das línguas, que afirma o seu aperfeiçoamento racional e calculado. Tal concepção pressupunha que as primeiras necessidades levaram os homens a inventar a palavra para exprimi-las, o que, do ponto de vista rousseauiano, seria um contrassenso, pois para ele as necessidades apartam os homens, e não poderiam ser a causa do meio que os une e pelo qual se comunicam. Essa causa é na verdade as paixões; “não se começou raciocinando, mas sentindo”.⁴⁰

Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas (ROUSSEAU, 1983, p. 164).

Tendo, assim, determinado o fator que supostamente originou a fala e a palavra, Rousseau trata de supor alguns dos caracteres distintivos do que teria sido a primeira língua a existir entre os homens, e é aqui que encontraremos uma primeira intersecção com a *Carta sobre a música francesa*. Com efeito, os equívocos que se insinuavam na *Carta* não estão de todo ausentes do *Ensaio*, e um olhar enviesado poderia mesmo encontrar aí seu complemento. Para conjecturar algumas das características dessa primeira língua, Rousseau se atém ao critério da proximidade com o estado de natureza, no sentido de abstrair as convenções que

³⁸ Ibid., pp. 162-163.

³⁹ Ibid., p. 163.

⁴⁰ Ibidem.

historicamente devem ter se acumulado na formação das línguas e ficar só com o que lhe parece mais espontâneo, mais natural. Assim, considera que os sons simples e inarticulados – isto é, sem a interposição de consoantes – deviam predominar, nessa língua, sobre os articulados, que seriam em número suficiente apenas para tornar as palavras “correntes e fáceis de pronunciar” ao destruir os hiatos das vogais.⁴¹

Em compensação, os sons seriam muito variados, a diversidade dos acentos multiplicaria as vozes; a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando às articulações, que são convenções, muito pouco a fazer, cantar-se-ia em lugar de falar (ROUSSEAU, 1983, p. 166).

Com efeito, o *Ensaio* atribui à música e à fala uma origem comum. Reencontramos aqui, então, o tema dos caracteres que tornam uma língua musical ou não, ou, ao menos, adequada à música ou não, tal como vimos na *Carta*. Todavia, a distinção que lá era espacial ou geográfica, entre a língua italiana e a francesa, parece ganhar aqui caráter temporal, já que numa das pontas do processo de formação das línguas modernas – em sua origem – vemos alguns dos caracteres que a *Carta* atribuía à língua italiana – ainda que numa certa medida, e não absolutamente: “suas articulações são pouco complexas”, “o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza”, “um grande número de sílabas é formado apenas por vogais”.⁴² Sigamos o desenvolvimento desse processo no *Ensaio*, a fim de verificarmos até que ponto é possível avançar nesse paralelo.

Se de início, quando surgiu, a fala confundia-se com a música e fazia falar as paixões, deixando em segundo plano a clareza, “na medida em que as necessidades crescem, os negócios se complicam, as luzes se expandem, a linguagem muda de caráter”.⁴³ Seguindo esse desenvolvimento, a língua se torna

mais justa e menos apaixonada, substitui os sentimentos pelas ideias, não fala mais ao coração, senão à razão. Por isso mesmo, o acento se extingue e a articulação progride; a língua fica mais exata, mais clara, porém mais morosa, mais surda e mais fria (ROUSSEAU, 1983, p. 167).

41 Ibid., p. 166.

42 Id., *Carta sobre a música francesa*, p. 10.

43 Id., *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 167.

O progresso da língua, portanto, retira-lhe algo de sua musicalidade e, assim, sua capacidade de falar ao coração. Ganha em clareza, e desse modo fala à razão. Se a primeira língua, muito próxima ainda do estado de natureza, possuía articulações simples e grande variedade de acentos, progride agora na direção contrária. Rousseau supõe ainda que,

quanto mais se tornam monótonas as vozes, mais se multiplicam as consoantes, e que as inflexões que desaparecem e as qualidades que se igualam são substituídas por combinações gramaticais e por novas articulações (ROUSSEAU, 1983, p. 166).

Como resultado desse progresso, as línguas europeias modernas não possuem mais acentos de verdade, e engana-se, afirma o autor, quem crê serem eles substituídos pela acentuação gráfica:

Cremos ter acentos e não os possuímos; nossos pretensos acentos não passam de vogais ou de sinais de quantidade, não assinalam nenhuma variedade de sons. A prova está em que todos esses acentos se revelam ou por tempos desiguais ou por modificações dos lábios, da língua, do palato, que determinam a diversidade das vozes; nenhum pelas modificações da glote, que é o que determina a diversidade de sons (ROUSSEAU, 1983, p. 171-172).

Especialmente no que se refere à língua francesa, Rousseau afirma haver aí apenas acentos gramaticais, que não exigem qualquer modulação ou inflexão da voz, e portanto não geram variações de tom ou criam novos sons; é uma língua que não possui acento musical. Isso confirma, de acordo com o autor, seu princípio segundo o qual devem “todas as línguas escritas, por um progresso natural, mudar de caráter e perder força, ganhando clareza”.⁴⁴ Ademais, é a presença de acentos musicais o que fornece a uma língua uma prosódia adequada à música, afetando suas variações de altura, duração, ritmo, tom. Recordemos que Rousseau atribuía, na *Carta*, à sua língua hipotética, absolutamente inapropriada à música, uma “má prosódia, pouco marcada, inexata e imprecisa”.⁴⁵ Ora, o que se atribui a essa língua hipotética em termos absolutos, pode-se atribuir à língua francesa em alguma medida, ou seja, em termos relativos. Com efeito, o expediente utilizado na *Carta* de imaginar uma língua absolutamente inapropriada à música acaba por estabelecer o

44 Id., *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 173.

45 Id., *Carta sobre a música francesa*, p. 7.

referencial de uma espécie de escala de musicalidade das línguas: nos dois extremos, teríamos línguas hipotéticas, uma absolutamente inapropriada e outra absolutamente apropriada à música; entre esses polos, estão a música francesa, mais próxima da primeira, e a música italiana, mais próxima da última.

É a necessidade de clareza e objetividade, então, o que leva à escrita, cuja arte “não se liga à de falar”.⁴⁶ A presença da escrita no interior de uma nação não indica, segundo Rousseau, sua maior ou menor antiguidade. O autor afirma que sua invenção se deveu provavelmente à busca por facilitar a comunicação com outros povos que falassem outras línguas, podendo estes ser mais antigos ou mais novos que os primeiros.⁴⁷ Dessa passagem à escrita derivam importantes consequências para uma língua: “a escrita, que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão”.⁴⁸ Isso ocorre porque

ao escrever, se é obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determinando-as como lhe apraz. Menos preocupado em ser claro, dá maior importância à força; não é possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escrevem-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem (ROUSSEAU, 1983, p. 170).

Força, vivacidade, energia. Os termos que, na *Carta*, caracterizavam a música italiana figuram aqui como caracteres da fala, especialmente em seus primeiros tempos, em oposição à frieza e monotonia da escrita. Será oportuno então lembrarmos que, atacando a música francesa, Rousseau refere-se a ela na *Carta* como uma música “sem gênio, sem invenção e sem gosto, que chamam, em Paris, *musique écrite* por excelência, e que, no máximo, é boa, com efeito, apenas para escrever, jamais para executar”.⁴⁹ Recordemos ainda que de nossa leitura da *Carta* retiramos algumas considerações sobre os caracteres que fazem da língua italiana uma língua mais apropriada à música: a rara utilização de consoantes, em benefício das vogais; as articulações simples; a boa prosódia, facilitando uma boa marcação

46 Id., *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 168.

47 Ibid., p. 167.

48 Ibid., p. 170.

49 Id., *Carta sobre a música francesa*, p. 21.

do ritmo; a variedade de acentos, tornando-a melodiosa. Ora, o *Ensaio* nos mostrou que esses mesmos caracteres – apenas em maior grau – devem ter constituído a primeira língua, trazida à luz pelas paixões, antes que se tornasse fria e racional ao longo de um processo que culmina com sua transformação em língua escrita, quando os sons não mais importam. Seguindo aquele viés de leitura que se insinuava na *Carta*, faríamos a superposição dos eixos de análise dos dois textos, realizando o encaixe dos polos aí opostos: a oposição entre as músicas italiana e francesa espelharia a oposição entre a fala e a escrita; entre melodia e harmonia; finalmente, entre natureza e civilização. Esse passo, se concretizado, reforçaria as impressões deixadas pela leitura da *Carta* acerca da ideia de natureza e da relação que o artista estabelece com a mesma, *mostrando-a mais de perto*; criaria a impressão de termos aqui uma espécie de romantismo da natureza, em que se alegria que a boa música – no caso, a italiana – é capaz de ressuscitar a força perdida de um estado de natureza soterrado pela civilização. Concedendo, assim, ao artista a possibilidade de beber diretamente dessa fonte de força e energia, a despeito da história e de todo o processo que separa o homem moderno do selvagem, Rousseau formularia uma ideia de natureza substancializada e imutável, cuja *presença* seria fonte de inspiração. No entanto, um olhar mais detido sobre a teoria do estado de natureza, formulada no próprio *Ensaio*, mas também no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, interditará qualquer afirmação nesse sentido.

Quando, no capítulo IX do *Ensaio*, Rousseau começa a reconstituir a formação das línguas meridionais, se refere aos “primeiros tempos”, e explicita em nota: “chamo de primeiros tempos os referentes à dispersão dos homens, seja qual for a idade do gênero humano na qual se queira fixar a época”.⁵⁰ O estado de natureza, anterior a qualquer instituição e à civilização, portanto, não parece ser um período histórico determinado. Nesse estado, os homens estariam ainda dispersos, não possuindo “outra sociedade que não a da família, outras leis que não as da natureza, e, por língua, apenas o gesto e alguns sons inarticulados”.⁵¹ O primeiro impulso desses homens selvagens leva-os a repelirem-se uns aos outros. A completa ignorância em que se encontram não lhes permite sequer ter noções como a de homem, requerida para que pudessem identificar-se com outros indivíduos e

50 Id., *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 174.

51 Ibidem.

buscar uma aproximação. “Suas necessidades, em lugar de aproximá-lo de seus semelhantes, distanciavam-no”.⁵² O homem, portanto, não é naturalmente sociável. Nesse estado selvagem, em que está ainda disperso sobre a superfície da Terra, se não possui a doçura com que às vezes se faz a caricatura do 'bom selvagem', o homem dispõe ao menos de sua “liberdade primitiva”. Os selvagens “atacavam-se quando se encontravam, mas encontravam-se muito raramente. Em todos os lugares dominava o estado de guerra e a terra toda estava em paz”.⁵³ É essa hipótese, então, que permite a Rousseau assumir um ponto de vista distanciado para mirar a civilização:

Suponde uma eterna primavera na terra; em todos os lugares, suponde água, gado, pastos; suponde os homens, saindo das mãos da natureza, e depois de dispersar-se num tal meio – não posso imaginar como um dia renunciariam à sua liberdade primitiva e deixariam a vida isolada e pastoril, tão conveniente à sua indolência natural, para desnecessariamente impor-se a escravidão, os trabalhos e as misérias inseparáveis do estado social (ROUSSEAU, 1983, p. 179).

Assim, trata-se antes de uma hipótese que permite ao autor desprender-se da facticidade da história para julgá-la. Esse método acaba por mostrar que a sociedade, pois, é que é estranha à natureza do homem; por suas inclinações naturais seria de se esperar que ele se mantivesse disperso. Com efeito, foi preciso a concorrência de fatores externos para que fosse gerado o estímulo à sociabilidade: “as associações dos homens são, em grande parte, obra dos acidentes da natureza”;⁵⁴ assim também, são gatilhos da agregação dos homens as mudanças de estações e a necessidade natural de fogo e água, que os induz a reunirem-se em torno das fogueiras e das fontes e rios. Esses fatores colocam em movimento potencialidades humanas, ao promoverem o encontro e a convivência dos homens com seus semelhantes. Dessa convivência nascerão não só as primeiras sociedades e nações, mas as primeiras línguas. O estado de natureza aparece então como hipótese chave nesse método genético que, mostrando a origem dos costumes civilizados, torna-os passíveis de crítica.

É no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre homens*, todavia, que a teoria do estado de natureza é desenvolvida de modo mais

⁵² Ibid., p. 176.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibid., p. 180.

acabado e, por conseguinte, onde se esclarece o estatuto dessa ideia de natureza. Na obra, redigida para concorrer ao prêmio da Academia de Dijon de 1753, que colocava a questão: “qual a origem da desigualdade entre os homens e será ela permitida pela lei natural?”, Rousseau, a fim de chegar a uma resposta para a questão, reconstitui com delonga a trajetória dos homens desde o estado selvagem até as civilizações modernas, “pois, como conhecer a fonte da desigualdade entre os homens, se não se começar a conhecer a eles mesmos?”.⁵⁵ No prefácio ao *Discurso*, o autor faz algumas observações metodológicas de especial interesse para a questão que aqui nos ocupa. Após referir-se às primeiras mudanças que retiraram a natureza humana de seu estado original, alerta:

que meus leitores não pensem que ousou iludir-me julgando ter visto o que me parece tão difícil de ser visto. Iniciei alguns raciocínios, arrisquei algumas conjeturas, antes com intenção de esclarecer e de reduzir a questão ao seu verdadeiro estado do que na esperança de resolvê-la (ROUSSEAU, 1983, p. 228).

Desse modo, parece não haver nada de experimental no método utilizado pelo autor no *Discurso* e no *Ensaio*; os eventos e estágios da evolução do homem que aí figuram não possuem correspondentes históricos. Por fim, Rousseau assinala a dificuldade intrínseca de um empreendimento que consiste em

separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e conhecer com exatidão um estado que não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente jamais existirá, e sobre o qual se tem, contudo, a necessidade de alcançar noções exatas para bem julgar de nosso estado presente (ROUSSEAU, 1983, p. 228-229).

Segundo Bento Prado, os grandes textos teóricos de Rousseau, onde se expõe a teoria do homem selvagem, bem como o “mito do mundo ideal” formulado nos *Diálogos*, estabelecem uma “dialética entre a hipótese e o real, entre a origem e a história”; muito embora se trate de um mundo ideal,

a 'idealidade' deste mundo, nós sabemos, não tem nada da substancialidade do mundo das ideias de Platão: antes é, como é sempre o caso em Rousseau, um modelo hipotético que permite, pelo próprio distanciamento do real que cria, opor a norma ao fato e a natureza à história. Este mundo *outro* não é um outro *mundo* – ele é o mesmo mundo

55 Id., *Discurso sobre a desigualdade*, p. 227.

comum no qual vivemos, mas purificado de todos os sedimentos que a história e uma má sociabilidade depositaram em sua superfície (PRADO JR., 2008, p. 139).

Assim, se permanecemos ainda sem uma definição positiva das noções que vimos despontar na *Carta sobre a música francesa* – força e natureza – e que desencadearam nossa reflexão, podemos já começar a desconfiar que isso se deve ao fato de que uma definição positiva nesse caso não seja possível. Vimos já interdita a possibilidade aventada de que a força da música, hoje como nos primeiros tempos, residisse na substância da natureza; em sua *presença*, junto à qual o músico buscaria a proximidade que o permitisse *mostrá-la mais de perto* e de onde retiraria a força que faz da música italiana capaz de expressar as “paixões impetuosas”. Há um distanciamento crítico que interdita essa substancialização e, por conseguinte, veta também a afirmação de uma relação imediata entre a música italiana e a natureza; fazê-lo seria afirmar a relação dessa música com uma não-coisa, um objeto ideal. A natureza a que se faz referência aqui não é um dado, como é para a ciência; não está posta de modo imediato. E no entanto, de alguma forma, se busca sua proximidade; *mostrá-la mais de perto*. A impressão de ambiguidade ou paradoxo não é fortuita. Como passaremos a ver agora, o paradoxo é, de fato, constitutivo da maneira como Rousseau concebe a participação da ideia de natureza no interior de uma teoria da imitação musical.

Para compreendermos o novo lugar concedido à ideia de natureza por Rousseau, no que concerne à música, é preciso ter em conta seu conceito de imitação musical, que, no entanto, só desenvolveremos plenamente mais adiante. Por ora, em todo caso, nos bastará saber que a imitação musical é concebida por ele de modo muito particular: ela não é representação de um objeto – mesmo porque, rejeitada a hipótese de uma natureza enquanto *presença*, está descartada também a possibilidade da representação, cuja sustentação se dá por oposição à *presença*; uma imitação, portanto, que “não passa pela relação vertical e direta do signo com o significado, mas pelo relacionamento oblíquo e moral da intersubjetividade”.⁵⁶ A imitação musical perfaz um caminho oblíquo; faz, por assim dizer, um desvio pela sensibilidade moral do ouvinte: “é no coração do homem, e não diante de seu olhar, que se anima o espetáculo da natureza”.⁵⁷ Essa afecção

⁵⁶ Bento Prado Jr., *A retórica de Rousseau*, p. 135.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 160.

causada sobre a sensibilidade dos homens indica a capacidade que tem a imitação musical de “pôr a alma em movimento, de colocá-la numa disposição que torne visível a ordem da natureza”.⁵⁸ Eis, então, que a ideia de natureza é reintroduzida, dessa vez porém mediada pela sensibilidade moral dos homens, ou seja, no seio da humanidade.

Assim, compreendemos agora no que consiste “mostrar a natureza mais de perto”, como alegava a *Carta*, acerca da música italiana. Não se trata de mostrar algo exterior, a natureza fora dos homens, mas fazê-los atinar para uma ordem da natureza em seus corações:

O movimento do dedo esconde, na verdade, um movimento mais profundo e de ordem moral pelo qual o espectador atravessa a paisagem sensível em direção à Ordem da Natureza, descobre seu lugar na cadeia dos seres, guiado apenas pela luz interior da boa disposição de seu coração, seu único e autêntico sol. É sempre no invisível que se torna possível a visão, é apenas além do representável que se torna possível a representação (PRADO Jr., 2008, p. 161).

Os movimentos da alma proporcionados pela imitação musical acabam por se tornar o próprio lastro da ideia de natureza, e é esse justamente o paradoxo a que nos referíamos anteriormente; o paradoxo de uma linguagem que “restitui, no interior da humanidade, a ordem que seu nascimento tinha contribuído para apagar”,⁵⁹ isto é, a ordem da natureza. Segundo a gênese ideal da linguagem – que é também a da música –, esta se constitui precisamente ao se desligar do estado de natureza; e ao efetivar sua força, realizar seu *trabalho*, a linguagem restitui a “ordem da natureza”. Esse aspecto paradoxal não passou despercebido por Derrida, que comenta a dialética entre as ideias de natureza e imitação em Rousseau nos seguintes termos:

Em diferentes níveis, a natureza é o solo, o grau inferior: é preciso transpô-lo, excedê-lo, mas também alcançá-lo. É preciso retornar a ele, mas sem anular a diferença. Esta deve ser *quase nula*: a que separa a imitação do que ela imita. É preciso pela voz transgredir a natureza animal, selvagem, muda, infante ou gritante; pelo canto transgredir ou modificar a voz. Mas o canto deve imitar os gritos e os lamentos. De onde uma segunda determinação polar da natureza: esta se torna a unidade – como limite ideal – da imitação e do que é imitado, da voz e do canto. Se essa unidade fosse completa, a imitação seria inútil: a unidade da unidade e da diferença seria

58 Ibid., p. 161.

59 Ibidem.

vivida na imediatez (DERRIDA, 1967, p. 282, apud PRADO JR., 2008, p. 159).

Bento Prado, entretanto, inverte a fórmula de Derrida ao afirmar que “a imitação não pode jamais tornar-se inútil pois, sem a obliquidade de seu trabalho, nenhum espetáculo pode acontecer e ser vivenciado no imediato”.⁶⁰ A imitação é, portanto, mediação necessária sem a qual a natureza não se mostra aos homens.

É a obliquidade da imitação que fornece a unidade destes dois movimentos contraditórios, na aparência, da linguagem que ultrapassa e excede a natureza, para alcançá-la. Se a imitação deve ultrapassar a natureza para alcançá-la – e aí acreditamos encontrar o “paradoxo” mais profundo da ideia de imitação –, é porque é apenas pela imitação que a natureza se mostra e se deixa ver (PRADO JR., 2008, p. 159).

A música, então, se revela como mediação necessária à manifestação da natureza no interior da humanidade. O sentido moral dessa ordem da natureza restituída no coração dos homens ficará mais claro depois de analisarmos com mais detimento os mecanismos com os quais a imitação musical realiza esse *trabalho*, isto é, os mecanismos que lhe conferem sua *eficácia*.

2.2. A obliquidade da imitação

Em seu ensaio sobre a linguística de Rousseau,⁶¹ primeiramente publicado como introdução a uma edição brasileira do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Bento Prado Jr. nos fornece uma leitura da teoria rousseuniana da linguagem que passa pela reconstituição, em seus vários estágios, do conceito de imitação musical do autor. Já em suas primeiras páginas, Bento Prado nos anuncia que essa teoria posiciona Rousseau em um “lugar excêntrico” em seu século, ao romper com o que se convencionou chamar de “linguística cartesiana”.⁶² A ruptura se daria pela recusa do pressuposto que mantém em pé essa linguística, qual seja, a adequação da estrutura das línguas à da razão ou do entendimento. As palavras não seriam senão

⁶⁰ Ibid., p. 159.

⁶¹ Cf. Bento Prado Jr., *A força da voz e a violência das coisas*. In: *A retórica de Rousseau*. Cosac Naify, 2008.

⁶² Bento Prado Jr., op. cit., pp. 109-110.

a “carne” do pensamento e, ainda que possam ser ocasião de erro em determinados momentos, sempre poderão, no limite, ser reduzidas à pureza do pensamento. Disso resulta, segundo nosso comentador, um “otimismo linguístico” que, restringindo-se ao campo da gramática e da lógica em Descartes e Leibniz, torna-se político na ideia de uma “Filosofia das Luzes” e no engajamento dos “Filósofos”.⁶³

A Gramática e a Política dos Filósofos amparam-se mutuamente: a livre circulação das palavras, este sopro muito leve da verdade, pode neutralizar a violência das coisas, instaurar o universo da liberdade (PRADO JR., 2008, p. 111).

É, portanto, em relação a esse otimismo e a esse “logocentrismo” que Bento Prado define o lugar de Rousseau como um “lugar excêntrico”. Essa leveza da verdade se converteria, em nosso autor, no peso de uma suspeita a rondar a linguagem. Em contraste com a “bela continuidade” na qual o uso comum das palavras se depura na linguagem límpida do entendimento, tornando a filosofia um ato quase natural e espontâneo, o autor genebrino, ante os perigos da linguagem, se vê forçado a filosofar. É aqui, porém, que o comentador identifica um paradoxo – mais um –, ao confrontar a teoria da gênese ideal da linguagem e das sociedades – a mesma que vimos, de passagem, no *Ensaio* e no *Segundo Discurso* –, que culmina na afirmação da esterilidade da escrita, com a ambição de transparência absoluta pela própria escrita, reconhecida nos textos autobiográficos e literários do autor:

Como, de fato, conciliar a imagem do teórico, que descobre um perigo intrínseco no próprio coração da linguagem, com a imagem do escritor que procura a transparência das almas através de uma linguagem que se quer pura e inocente? (PRADO JR., 2008, p. 112-113).

Cuidando de enfrentar esse paradoxo, o comentário de Bento Prado recupera brevemente uma tradição de leitura que vê, “para além da linguística de Rousseau, e como uma camada mais profunda, a experiência de um delírio, de uma contradição, de uma armadilha”,⁶⁴ e que procurará traduzir aquela excentricidade mencionada acima no fracasso de sua teoria da linguagem e até de sua expressão autobiográfica e literária. Jacques Derrida,⁶⁵ por exemplo, teria entrevisto em Rousseau um flerte inicial com uma “lógica do suplemento”, em que a negação da linguagem opera em

⁶³ Ibid., p. 111.

⁶⁴ Ibid., p. 113.

⁶⁵ Bento Prado se refere no texto à *Gramatologia*, de 1967.

seu próprio interior, ou seja, como seu suplemento. É o que estaria especialmente visível nas relações entre fala e escrita expressas no *Ensaio*. Se, por um lado, uma fala sem consoantes ou articulações, como a que deve ter existido entre os homens selvagens, não é ainda uma fala, mas uma espécie de grito da natureza, e, por outro, uma fala que chegue ao paroxismo da articulação e da consonância não seria mais uma fala, mas escrita pura, impronunciável, então a morte da fala é “o horizonte e a origem da linguagem”⁶⁶, mas não um horizonte e uma origem exteriores, e sim internos, determinados por limites intrínsecos. Segundo Derrida, Rousseau adivinha por um breve momento essa elogiável lógica do suplemento, mas termina por afirmar a exterioridade essencial da escrita e por recair nos dualismos clássicos, permanecendo no “campo da metafísica, (...) comandado pela clara divisão que opõe a vida à morte, o mal ao bem, a representação à presença, o significante ao significado”.⁶⁷ Com isso, a energia expressiva da fala estaria para sempre soterrada pelos escombros da escrita e da gramática, e não só a teoria da linguagem de Rousseau estaria eivada por essas contradições, mas também sua obra autobiográfica e literária, condenada ao fracasso pelo próprio meio pelo qual busca se expressar.

Também na leitura de Jean Starobinski,⁶⁸ segundo Bento Prado, os insucessos da fala em sua pretensão de transparência andam em paralelo aos percalços da teoria linguística, mas agora devido à utopia impossível de uma “comunicação mais que humana”, um desejo desmesurado de transparência absoluta nutrido por Rousseau, que acaba por recuar ante a menor dificuldade apresentada pelo uso dos signos:

O desejo insensato de colar no imediato, a vontade de transparência absoluta o obrigam, diante do menor obstáculo, a passar da euforia à depressão e a mergulhar na noite da interpretação delirante (PRADO Jr., 2008, p. 121).

A ambição absurda de dispensar qualquer mediação na comunicação acabaria por esbarrar no silêncio como obstáculo incontornável.

Por fim, completaria essa tradição a interpretação de Foucault,⁶⁹ para quem a

66 J. Derrida, *De la Grammatologie*, pp. 443-4, apud Bento Prado Jr., *A retórica de Rousseau*, p. 119.

67 J. Derrida, op. cit., p. 444, apud Bento Prado Jr., op. cit., p.120.

68 A obra referida por Bento Prado aqui é *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, de 1971.

69 Bento Prado se refere aqui à introdução escrita por Foucault para os *Diálogos*, em 1962, e ao

pretensão de inocência e pureza da linguagem inscreveria Rousseau no paradigma clássico da “discrição da linguagem”:

A utopia desta língua perfeita que diria, a partir de noções elementares, simples e primeiras, a verdade de toda experiência, seria o complemento de uma outra utopia, aquela que sonha com uma linguagem tão pouco refletida, tão pouco construída e tão natural, que poderia exprimir a interioridade da consciência tão imediatamente quanto o rosto trai, através de signos naturais, o curso da emoção (PRADO JR., 2008, p. 124).

Por outro lado, Foucault precisa explicar por que essa linguagem inocente não tem livre curso na comunicação entre os homens, ou, dito de outro modo, por que as *Confissões*⁷⁰ de Rousseau fracassam, como admite o próprio autor em seus *Diálogos*.⁷¹ Para o intérprete, a interferência é puramente exterior: é no momento da reprodução material do discurso que ele é deturpado, causando a angústia de seu autor.

Para Bento Prado, o que há de comum a todas essas leituras da linguística de Rousseau, a despeito das diferentes categorias mobilizadas, é a caracterização da linguagem numa necessária oscilação “entre o polo positivo da expressão perfeita e muda da subjetividade e o polo negativo da proliferação dos signos maléficos e indecifráveis”;⁷² a identificação da ameaça constante de uma descontinuidade, tornando a linguística de Rousseau inviável – chegar-se-ia ao contrassenso de uma linguística que consagra o silêncio. Nosso comentador criticará, portanto, nas leituras de Starobinski, Foucault e Derrida, o retrato de uma teoria da linguagem em constante hesitação entre o desejo da transparência absoluta e o retraimento ante a perniciosidade do signo, entre a justeza da representação e seu fatal fracasso comunicativo; tudo isso, argumentariam os intérpretes, devido a lacunas de que o próprio autor não teria consciência. Bento Prado, por sua vez, sugere uma outra leitura que aponte justamente para a originalidade da linguística de Rousseau ao encontrar o nexo interno entre linguagem e violência, ao invés de opô-las passando constantemente de uma a

livro *As palavras e as coisas*, de 1966.

70 Escritas entre 1765 e 1769, as *Confessions* só foram publicadas postumamente, a partir de 1782, ainda que o autor tenha lido publicamente algumas de suas passagens.

71 *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues*, comumente referido apenas como *Diálogos*, é a segunda obra autobiográfica do autor, escrita entre 1772 e 1776, com o intuito de responder à má recepção das leituras públicas feitas das *Confissões* nos anos anteriores.

72 Bento Prado Jr., op. cit., p. 123.

outra. Essa leitura verá, antes, uma continuidade entre a teoria da linguagem e seu uso, na experiência da fala ou nos textos autobiográficos. Ao invés de apontar as contradições decorrentes da inconsciência das lacunas de seu pensamento, seria o caso de reconhecer em Rousseau a descoberta de um “perigo intrínseco ao exercício da linguagem”. Temos então o anúncio de uma linguagem a tal ponto oblíqua, que rompe com a *epistème* clássica, à qual Foucault associava a linguística de Rousseau; significa a destruição da concepção lógico-gramatical da linguagem e a ruptura com a representação. Assim, ao invés da primazia da estrutura lógico-gramatical, veremos estabelecida a primazia da escolha moral, tornando a verdade passível de crítica, enquanto vontade de verdade.⁷³ Para o que nos interessa aqui, essa leitura, analisando a “força da linguagem”, nos trará o ganho de apresentar de modo preciso o conceito de imitação musical do autor, a partir do qual se poderá pensar a música em termos de *eficácia*.

A ideia que conduzirá inicialmente a leitura de Bento Prado é a de *força* da linguagem, e ele começa a explorá-la a partir de uma sutileza, “uma ruga quase imperceptível na superfície da primeira página dos *Diálogos*”.⁷⁴ Neste texto, Rousseau procura um novo caminho para defender-se do complô que crê existir contra si. Após o fracasso das *Confissões*, em que buscou apresentar os fatos, para que falassem por si mesmos, e reconhecendo agora toda a malícia de seus interlocutores e a suspeita que deverá pairar sobre qualquer testemunho, nos *Diálogos* “nenhum fato pode servir de apoio à demonstração e só resta mostrar a impossibilidade formal da acusação”.⁷⁵ Assim, a estratégia do autor será dar livre curso à palavra da acusação, que imputa ao autor, Jean-Jacques, os mais terríveis vícios e intenções perversas, até que o extremo da injúria se revele absurdo, justaposto a uma obra claramente inspirada pela virtude. Na ausência de fatos, com toda sinceridade sob a mais absoluta suspeita, “é apenas na natureza da linguagem, na qualidade da obra de Jean-Jacques, que a justificação da inocência se torna possível”.⁷⁶ Estabelecer-se-á, portanto, um nexos entre linguagem e moralidade que deverá garantir a redenção do autor.

O trecho a que o comentador se refere, em que se encontra a “ruga quase imperceptível”, é o início do primeiro diálogo – de um total de três – entre Rousseau

73 Ibid., p. 127.

74 Ibid., p. 132.

75 Ibid., p. 131.

76 Ibid., p. 132.

e um francês, a respeito de Jean-Jacques, autor de uma obra respeitável, mas sobre quem pairam acusações de cunho moral:

ROUSSEAU – Que coisas incríveis acabo de descobrir: não me conformo, não me conformarei jamais. Céus! que homem abominável! como ele me fez mal! como vou retalhá-lo! – UM FRANCÊS – Mas notai bem que é o mesmo homem cujas pomposas produções tanto vos encantaram, tanto vos entusiasmaram pelos belos preceitos de virtude que ele aí exhibe com tanto fausto. – ROUSSEAU – Dizei: tanta força. Sejamos justos mesmo com os perversos. O fausto excita no máximo uma admiração fria e estéril e, com certeza, jamais me encantaria. Escritos que elevam a alma e inflamam o coração merecem outro nome. – UM FRANCÊS – Fausto ou força, que importa a palavra se a ideia é sempre a mesma e se esse sublime jargão, disparado pela hipocrisia de uma cabeça exaltada, continua a ser ditado por uma alma de lama? – ROUSSEAU – Essa escolha da palavra parece-me menos indiferente que para vós (ROUSSEAU, 1959, p. 667, apud PRADO JR., 2008, p. 130).

A diferença, aparentemente sutil, entre o fausto e a força, que Rousseau faz questão de marcar no diálogo, é, segundo Bento Prado, o centro do texto e “é, de fato, em volta dela que gira não apenas este parágrafo inicial, mas o livro em sua totalidade”.⁷⁷ Essa simples diferença indica o liame entre linguagem e moral; impõe “uma concepção da linguagem como força moral”.⁷⁸ A conclusão, ao fim do processo movido contra Jean-Jacques, será a de que não é possível que a pessoa a quem se imputam os atos mais perversos seja o autor dos

únicos escritos deste século que levam à alma de seus leitores a persuasão que os ditou, e nos quais se sente, ao lê-los, que o amor pela virtude e o zelo pela verdade perfazem sua inimitável eloquência (ROUSSEAU, 1959, p. 755, apud PRADO JR., 2008, p. 134).

É isso o que torna absurda e estéril a tese da acusação; a força da linguagem, sua potencialidade para causar afecções, inferida de seu efeito sobre o leitor, seria prova da integridade moral de Rousseau. Esse efeito sobre o leitor, de resto, nos fornecerá o conceito de um *trabalho* exercido pela força da linguagem, que por ora guardaremos. Vejamos antes como se fundamenta esse nexos entre moralidade e linguagem que está na base da ideia de uma força da linguagem. Bento Prado

⁷⁷ Ibid., p. 132.

⁷⁸ Ibid., p. 134.

encontra essa fundamentação na exposição do mito do mundo ideal feita nos *Diálogos*, onde, através de uma metáfora balística, Rousseau chegará à formulação da diferença de constituição dos homens. Como vimos anteriormente, Bento Prado inclui o mito na categoria dos textos que, como o *Segundo Discurso* e outros textos teóricos, buscando chegar aos atributos essenciais do homem, depuram-no dos sedimentos aí depositados pela história. É assim que em sua exposição Rousseau imagina um mundo em que, como no nosso, as paixões são “o móvel de toda ação, mas são ali mais vivas, mais ardentes, ou talvez apenas mais simples e mais puras”.⁷⁹ O mito funcionará então através de analogias mecânicas: o movimento natural das paixões, inicialmente nos conduzindo diretamente à nossa conservação e felicidade, em determinado momento passa a encontrar resistência e a perder força, assumindo eventualmente uma trajetória oblíqua. “O erro de julgamento, a força dos preconceitos, ajudam muito a nos fazer tomar esse desvio, mas esse efeito provém principalmente da fraqueza de alma” que segue “frouxamente o impulso da natureza”.⁸⁰ As almas que, todavia, seguem mais vigorosamente sua trajetória, ao encontrarem um obstáculo, ao invés de se desviarem por um caminho oblíquo, vencem-no ou tombam diante dele.

A verdadeira oposição não é aquela que opõe a obliquidade à retidão do movimento: a divisão essencial é aquela que opõe o *movimento forçado ou violento* ao movimento ou repouso *natural* (PRADO Jr., 2008, p. 141).

Entre os homens, há portanto os que mantêm a força e espontaneidade do curso natural de suas paixões, seja no movimento ou no repouso, e há os que tomam um caminho oblíquo, conduzido pela “violência das coisas”, devido à falta de força empregada na manutenção da trajetória inicial. Essa diferença na constituição dos homens, por sua vez, determinaria diferenças de expressão e estilos de linguagem:

Seres tão singularmente constituídos devem, necessariamente, exprimir-se de maneira diferente da dos homens ordinários. É impossível que, com almas tão diferentemente modificadas, não tragam na expressão de seus sentimentos e de suas ideias a marca dessas modificações (ROUSSEAU, 1959, p. 672, apud PRADO JR., 2008, p. 142).

O mito do mundo ideal estabelece então esse paralelo entre uma diferença na constituição das almas dos homens, a partir de uma dinâmica das paixões, e a

⁷⁹ Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, pp. 668-9, apud Bento Prado Jr, op. cit., p. 140.

⁸⁰ Ibidem.

correspondente diferença na linguagem – aquela mesma diferença entre a *força* e o *fausto* que abre os *Diálogos*.

O fundamento do conceito de força, porém, Bento Prado busca-o na *Profissão de fé do vigário saboiano*.⁸¹ “é na axiomática do Vigário (...) que esse conceito é construído de maneira sistemática”.⁸² “É nessa axiomática”, ademais, “que se opera, de maneira radical, a crítica da 'materialização' das operações da alma”.⁸³ O fio condutor aqui é a oposição entre as ideias de atividade e passividade. A primeira verdade metafísica é dada pela passividade da sensação: “Eu existo e tenho sentidos pelos quais sou afetado”.⁸⁴ Da reflexão sobre essa primeira verdade, desdobra-se uma segunda: se não temos controle sobre essas sensações, que nos afetam independentemente de nossa vontade, há algo fora de mim, que não sou eu, que é sua causa. No entanto, se somos capazes de *comparar* sensações, há uma “força ativa” em nossa alma. Então, além da divisão entre um eu e o mundo fora dele, onde está a causa das sensações que compõem esse eu, há uma divisão no interior do próprio eu, entre uma faculdade ativa e uma faculdade passiva: “sem ser livre para sentir ou não sentir, sou-o para examinar em maior ou menor grau o que sinto”.⁸⁵ Esses primeiros gestos determinam a natureza do eu, e passa-se então ao exame do mundo exterior. Analisando a ideia de matéria, o vigário observa que suas qualidades essenciais são o movimento e o repouso e que, no entanto, existem dois tipos de movimento, o comunicado e o espontâneo. O movimento que atravessa a matéria é sempre o comunicado, sendo ela então essencialmente passiva. Isso indicaria a existência de uma instância não-material que põe a matéria em movimento: “os corpos inanimados agem apenas por meio do movimento e não há verdadeira ação sem vontade”.⁸⁶ O vigário reconhece a obscuridade de sua tese ao não conseguir explicar a ação da vontade sobre o mundo físico, mas embora a intersecção entre essas duas instâncias permaneça obscura, ele crê que a tese em

81 A *Profissão de fé* aparece no quarto livro do *Emílio* (1762), quando, após algumas considerações acerca da educação religiosa que eventualmente se poderia ensinar ao jovem que se quer educar sem preconceitos e sem recorrer à autoridade, Rousseau dá voz a um relato anônimo. Escrito de início em terceira pessoa, e em seguida passando à primeira, o relato conta as desventuras de um jovem a quem “a incredulidade e a miséria, sufocando pouco a pouco o natural, conduziam-no rapidamente à sua perda, e preparavam-lhe os costumes de um vagabundo e a moral de um ateu” (Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, p. 341). Socorrido por um vigário saboiano, que lhe restitui a fé, o jovem tem a oportunidade de ouvir sua *Profissão de fé*.

82 Bento Prado Jr., op. cit., p. 144.

83 Ibidem.

84 Ibidem.

85 Ibid., p. 145.

86 Ibid., p. 146.

si não contradiz a razão nem a observação, enquanto que do materialismo, ao qual busca se opor, não se poderia dizer o mesmo.

Mesmo se este dogma implica uma indubitável obscuridade, não implica qualquer inverossimilhança, como a que afeta o dogma do materialismo: como dar conta, sem se perder na conversa fiada da metafísica e das ideias gerais e abstratas, da “harmonia do universo” pela “confluência fortuita dos elementos”? (PRADO JR., 2008, p. 147).

Tendo pois reconhecido, no mundo exterior, o movimento da matéria, é preciso ir além e reconhecer ainda que ela se move com uma certa ordem, segundo leis. Isso, associado à ideia da necessidade de uma causa imaterial, obriga a reconhecer a existência de um entendimento ordenador: “se a matéria movida me mostra uma vontade, a matéria movida segundo certas leis mostra-me uma inteligência”.⁸⁷ Com isso, percorrendo o trajeto que sai da passividade do eu e chega, regressivamente, até a atividade de Deus, Rousseau, através do vigário, “abre o domínio da autonomia do mundo *moral*, dá os fundamentos de uma teoria da *força* do espírito”.⁸⁸

Por fim, é pela leitura do *Ensaio sobre a origem das línguas* que Bento Prado buscará “definir o campo propriamente linguístico da ideia de força e sua articulação no interior de uma teoria da *imitação*”.⁸⁹ Seguindo, pois, a trilha de seu comentário, partimos com ele da noção de força da linguagem, conferindo inicialmente como ela se manifesta, nos *Diálogos*, num nexos entre moralidade e linguagem, que permitiria a Jean-Jacques isentar-se das acusações que lhe são feitas, já que a constituição distinta dos homens, uns seguindo com mais firmeza que outros o curso natural das paixões, deverá se refletir em sua expressão. A axiomática do Vigário recua a um nível mais abstrato para demonstrar a autonomia da escolha moral; reduz a seus princípios a ideia de uma força do espírito, manifesta tanto na linguagem quanto na

87 Rousseau, *Emile*, p. 578, apud Prado Jr., op. cit., p. 147.

88 Bento Prado Jr., op. cit., p. 148. Como não é difícil perceber, a axiomática do vigário se apropria da argumentação cartesiana das *Meditações*. Há, porém, um “deslizamento” dos conceitos para fora do domínio cartesiano, como aponta Bento Prado Jr.: “Nesse deslocamento da conceitualidade cartesiana, é toda a filosofia que muda de base e de sentido: o *cogito* não é mais a condição formal, ou transcendental, de todo conhecimento e desliza em direção a um espaço em que a questão essencial não é mais a do Saber mas a do Poder. Mas este deslocamento também abre (...) o horizonte último do deslocamento das categorias da concepção gramatical da linguagem. Se o *cogito* não é mais condição de conhecimento, mas questão sobre a liberdade, o mesmo pode ser dito da teoria rousseauiana da linguagem; com a ideia de *força*, com a divisão entre linguagens qualitativamente diferentes, é o próprio ser da linguagem que se afasta do paradigma da análise da representação, passando a ser decifrado como momento do jogo histórico do Poder. A 'linguística' de Rousseau se trama ao redor de uma questão nova: qual é o lugar da liberdade na linguagem?” (Bento Prado Jr., *A retórica de Rousseau*, p. 149).

89 Ibid., p. 151.

moral. Trazendo agora a ideia de força para o interior de uma teoria da imitação, a análise de Bento Prado nos fornecerá um conceito de imitação musical que reintroduz a ideia de natureza.

Semelhantemente à argumentação feita na *Profissão de fé* – inclusive no que se refere ao jogo entre atividade e passividade –, no *Ensaio* o objetivo inicial é demonstrar a impossibilidade de uma causalidade puramente física.

O grande preconceito, que proibia aos Filósofos o acesso aos princípios da Ordem da Natureza, era a crença em uma causalidade material eficiente, o grande preconceito, que impede o conhecimento dos “verdadeiros princípios da Música”, é a crença numa causalidade física dos sons (PRADO JR., 2008, p. 152).

Não se deve estranhar o fato de que, na tentativa de definir o campo linguístico da ideia de força, Bento Prado adentre o domínio teórico da música. Com efeito, a língua e a música são, segundo a reconstituição hipotética da gênese da linguagem e da sociedade feita no *Ensaio*, uma coisa só:

Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aquelas. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a um som. Sucede, apenas, que os acentos são nela mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum. À volta das fontes de que falei, os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melódicas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música, ou melhor: tudo isso não passava da própria língua naqueles felizes climas e encantadores tempos em que as únicas necessidades urgentes que exigiam o concurso de outrem eram as que o coração despertava (ROUSSEAU, 1983, p. 186).

É a partir disso que se pode afirmar que a fala e o canto “tiveram a mesma fonte e a princípio foram uma única coisa”.⁹⁰ Assim, a música é, no *Ensaio*, o paradigma da linguagem; “o laço que une a genealogia da música à genealogia das línguas é,

90 Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 187.

essencialmente, interior”.⁹¹ É, pois, pelo exame da música, entendida como imitação, que Bento Prado chegará à linguística de Rousseau e a uma definição da ideia de *força* no interior dela.

A teoria da imitação musical fornece o quadro de referência de uma concepção da linguagem como *imitação*. A perda da força, a degenerescência e a alteração do canto como a da fala é, também, o produto do esvanecimento da imitação (PRADO JR., 2008, p. 153).

Vejamos então no que consiste essa teoria. A imitação musical é definida, a princípio, por oposição à imitação pictórica, relacionando a uma e outra, respectivamente, o animado e o inanimado, a “espontaneidade do movimento” e a “inércia da matéria 'morta’”.⁹² Essa distinção, por sua vez, tem seu fundamento na natureza distinta da cor e do som e, por conseguinte, dos domínios sensoriais de cada um: “a cor se espalha na simultaneidade do espaço e o som se desenrola no tempo”,⁹³ de modo que a percepção das cores se dá isoladamente, sem que uma seja modificada pela existência da outra; os sons, por sua vez, só se constituem na relação com outros sons, formando um sistema. A música é comparável à pintura no sentido de que ambas podem evocar imagens de coisas ausentes à percepção, porém, a música – e só ela – vai além dessa função representativa:

Uma das maiores vantagens do músico consiste em poder pintar as coisas que não se poderia ouvir, enquanto o pintor não pode representar aquelas que não se pode ver, e o maior prodígio de uma arte, que só age pelo movimento, consiste em poder formar até a imagem do repouso (ROUSSEAU, 1983, p. 194).

A música possui, portanto, uma universalidade que não é dada à pintura, e pode chegar mesmo a ultrapassar “a diferença entre os campos sensoriais”.⁹⁴

Entretanto, contra uma visão materialista, Rousseau afirma não serem os aspectos físicos de uma arte o que a tornam agradável aos homens, e é aqui que desponta então o caráter oblíquo da imitação musical. Uma pintura baseada apenas nas cores, uma música baseada apenas na harmonia não seriam arte, mas ciência. É a imitação que a eleva ao grau de arte. “Ora, o que faz da pintura uma arte de

91 Bento Prado Jr., op. cit., p. 152.

92 Ibid., p. 153.

93 Ibid., p. 155.

94 Ibid., p. 158.

imitação? – o desenho. E da música? – a melodia”.⁹⁵ Para o autor, a impressão causada pela imitação musical não provém das propriedades físicas dos sons. São as impressões morais que a arte imitativa causa nos corações, a despeito das sensações, que nos agradam. “Não é tanto o ouvido que leva o prazer ao coração quanto este que o conduz até ao ouvido”.⁹⁶ Daí que a música, ao contrário da pintura, remeta imediatamente a outro ser humano: “a pintura representa a natureza e se fecha na natureza; a música abre, ao contrário, o universo da humanidade”.⁹⁷

A harmonia possui apenas belezas de convenção. Ao manipular a harmonia na música, os homens tomam a beleza natural dos sons e combinam-nas de tal modo que, “desejando fazer melhor do que a natureza”, fazem pior.⁹⁸ Assim, a harmonia por si só não pode ser considerada uma arte de imitação, pois se desgarrada da natureza e de nossas paixões, o que equivale a dizer: é fria, não toca. Se a música é arte imitativa, deve-o à melodia.

A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. (...) Não só imita como fala, e sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. Disso provém a força das imitações musicais e nisso reside o império do canto sobre corações sensíveis (ROUSSEAU, 1983, p. 190).

Contudo, a música, pela melodia, imita de um modo bastante peculiar. Conforme já foi antecipado, a linguística de Rousseau rompe com o paradigma da representação, e isso ocorre porque a imitação se dá de modo oblíquo, indireto. Com efeito, ao falar da insuficiência da harmonia para imitar a natureza, Rousseau argumenta que isso se deve ao fato de que, para imitar um ruído da natureza, mesmo um em que a consonância parece ser o aspecto essencial – “a tempestade, o murmúrio das águas, os ventos, as borrascas”⁹⁹ –, não se necessita do concurso da imitação direta pela simultaneidade dos sons, que seria próprio da harmonia, mas daquela que, por uma via às vezes mais tortuosa, consegue chegar aos corações dos homens,

sendo sempre necessário, em qualquer imitação, que uma espécie de discurso substitua a voz da natureza. Engana-se o músico que quer reproduzir o ruído pelo próprio ruído (...).

⁹⁵ Rousseau, op. cit., p. 189.

⁹⁶ Ibid., p. 192.

⁹⁷ Bento Prado Jr., op. cit., p. 156.

⁹⁸ Rousseau, op. cit., p. 190.

⁹⁹ Ibid., p. 191.

Ensinai-lhe que precisa produzir o ruído pelo canto; que, se quisesse fazer as rãs coaxarem, seria preciso fazê-las cantar, pois não lhe basta imitar: impõe-se emocionar e agradar. Sem isso, sua imitação enfadonha nada será e, não despertando interesse em ninguém, não causa qualquer impressão (ROUSSEAU, 1983, p. 191).

Portanto, a imitação não trata de buscar uma proximidade com a natureza, que seria então concebida como presença imediata. Uma imitação assim direta, imediata, não produziria efeito algum; não “desperta interesse”, não “causa qualquer impressão”, numa palavra, não possui *eficácia*. Na verdadeira imitação, ao contrário, uma “espécie de discurso” substitui a “voz da natureza”. Esse discurso indireto da arte imitativa, que, na música, é o canto ou a melodia, produz então um efeito sobre o ouvinte, de onde se poderá retirar a noção de um *trabalho* exercido pela força da linguagem. Com efeito, é nesses termos que, tratando da articulação entre as ideias de força e moralidade nos *Diálogos*, Bento Prado nos fornece uma formulação preciosa da *eficácia* da linguagem e da música em Rousseau:

A diferença entre as duas formas de linguagem [“a diferença entre Rousseau e o Francês, entre a força e o fausto, entre o grito e o murmúrio”] é determinada menos pela luz da representação do que pela ação de um tipo de causalidade que escapa ao poder da reflexão. É nesses efeitos que se manifesta a diferença da linguagem: é na alma do leitor, nas afecções que sofre ou que se torna capaz de sofrer, na disposição que nela produz, que se manifesta a primeira oposição. É, de fato, no movimento da alma do leitor que se mostra a força: como a força física, a força dos signos é medida pelo “trabalho” de que é capaz, pela mudança que é capaz de produzir. Existe aí uma metáfora mecânica, mas que não é a única a intervir no texto. Podemos também descobrir, nele, uma metáfora, por assim dizer, “biológica”: se a alma se transforma, quando é comovida pela força da linguagem, é porque é levada a atualizar potencialidades de que foi privada, porque foi “fertilizada” e pode “frutificar” (PRADO JR., 2008, p. 134).

Se Rousseau vê na melodia, em detrimento da harmonia, a chave da verdadeira imitação, isso se deve não à justeza da imitação enquanto representação; à cópia exata de um objeto da natureza; a vantagem da melodia, na verdade, está em sua efetividade, sua *eficácia*: ela toma um desvio pela sensibilidade moral, vai ao coração, enquanto que a representação não conseguiria dar o passo para além de uma “linguagem faustosa”, que “produz apenas uma admiração fria e estéril, deixa a

alma intacta, seus signos podem indicar-nos o mundo mas não podem jamais mudar a alma”.¹⁰⁰

Assim, em posse agora do conceito de um “tipo de causalidade” que “escapa ao poder da reflexão” e que constitui precisamente o que vimos chamando a *eficácia da obra*, poderemos retornar à *Carta sobre a música francesa* e ver que já ali é dessa causalidade que se trata. Será possível então estimar as consequências que essa maneira de conceber o fazer artístico trará para as concepções da figura do artista e do público receptor, bem como da relação entre os dois.

2.3. O armênio e a poética moderna

Ao falarmos de uma *eficácia da obra* de arte implicitamente estabelecemos, numa ponta do sistema formado em torno dela, um elemento ativo, a saber, o artista produtor da obra e, na outra, um elemento passivo, que é o público receptor. Se há um efeito produzido sobre o público, é porque este se oferece passivamente a essa causalidade, e o artista, por sua vez, concebe sua obra tendo em vista essa eficácia. A *Carta sobre a música francesa*, com efeito, estabelece essa oposição. Ali, a fim de comparar a música italiana à francesa, em dado passo Rousseau propõe três experimentos, dos quais o terceiro é especialmente significativo de uma concepção da percepção e da recepção da música, isto é, do público ouvinte. O autor narra uma ocasião em que, estando em Veneza, presenciou um armênio “que jamais havia ouvido música” atendendo a um concerto em que se executou um monólogo francês e uma ária italiana.¹⁰¹ O armênio, portanto, desconhecia a música italiana e a francesa, bem como os conceitos da música em geral. Rousseau observou

no armênio, durante todo o canto francês, mais surpresa que prazer; mas todo mundo constatou, desde os primeiros compassos da ária italiana, que seu rosto e seus olhos se suavizaram: ele estava encantado, ele entregava sua alma às impressões da música, e embora entendesse pouco a língua, os simples sons lhe causavam um visível arrebatamento (ROUSSEAU, 2005, p. 14).

A música italiana – ou outra qualquer, desde que possua força semelhante –

¹⁰⁰ Bento Prado Jr., op. cit., p. 134.

¹⁰¹ Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 14.

interpela a sensibilidade do ouvinte, ainda que ele não domine nenhum dos conceitos da música nem esteja familiarizado com seus sons, como o armênio descrito na *Carta*.

Sobre o compositor, por outro lado, recai todo o aspecto ativo do processo: “cabe a ele ser dotado do gênio e do gosto para descobrir o que faz efeito; cabe ao teórico buscar as causas e dizer por que essas são as coisas que fazem efeito”.¹⁰² O artista domina uma certa arte dos efeitos. Nesse sentido é que, quanto aos duetos, por exemplo, Rousseau afirma que

é preciso poupar a dureza das dissonâncias, os sons penetrantes e reforçados, o fortíssimo da orquestra para os momentos de desordem e de transtorno, em que os atores, parecendo esquecer-se de si mesmos, levam seu desregramento para dentro da alma de todo espectador sensível, e o fazem experimentar o poder da orquestração sobriamente manejada. Mas esses instantes devem ser raros e conduzidos com arte. É preciso já ter disposto, por uma música doce e afetuosa, o ouvido e o coração à emoção, para que um e outro se prestem a essas comoções violentas, e é preciso que passem com a rapidez que convém à nossa fraqueza, pois quando a agitação é muito forte, ela não poderia durar, e o que está fora da Natureza não nos toca (ROUSSEAU, 2005, p. 22).

Tal como um maestro conduz sua orquestra, o músico parece conduzir aqui o movimento da alma do ouvinte, que, por sua vez, não oferece resistência. O compositor dispõe, “por uma música doce e afetuosa, o ouvido e o coração à emoção”, para depois lançá-los em comoções violentas. Essa configuração, opondo um elemento ativo a um outro passivo, inverte o modelo clássico do circuito de produção-recepção da arte. No século XVII, o público é extremamente limitado e selecionado; é praticamente tão capacitado quanto o artista cuja arte consome, e desse modo está apto a exercer uma função de censura; é, assim, um elemento ativo no processo artístico. Pensemos aqui no que diz Sartre a respeito da literatura nesse período:

No século XVII, saber escrever já é saber escrever bem. Não que a Providência tenha repartido o dom do estilo igualmente entre todos os homens; é que o leitor, mesmo que não mais se identifique rigorosamente com o escritor, permanece um escritor em potencial. Faz parte de uma elite parasitária para a qual a arte de escrever, se não é um ofício, é ao menos a marca da sua superioridade. Lê-se porque se sabe escrever; com um pouco

102 Ibid., p. 25.

de sorte, teria sido possível escrever o que se lê. O público é ativo: a ele são realmente *submetidas* as produções do espírito; ele as julga em nome de um conjunto de valores que ele mesmo ajuda a manter (SARTRE, 2004, p. 70).

É através do gênero, principalmente, que esse público exerce seu controle sobre o artista: “a hierarquia dos gêneros e o ideal de se adequar a eles atesta a existência de um circuito ligando autor e público *de maneira recíproca*”.¹⁰³ Em meados do século XVIII, as academias procuram conservar esse sistema pela formulação e adesão a regras que fixem os gêneros. Lembremo-nos de que a própria “querela dos bufões”, além da questão nacional, é desencadeada também pelo desagrado causado pela presença da *opera buffa*, gênero cômico, entremeando a pomposa *tragédie lyrique*. Entretanto, a sociedade francesa não permanece a mesma nesse intervalo de aproximadamente um século, e se agudiza o processo frequentemente referido como a “ascensão burguesa”. Nesse sentido, “a tragédia e a epopeia”, por exemplo, “eram os frutos deliciosos de uma sociedade integrada; numa coletividade dividida, só podem subsistir como resquícios e pastiches”.¹⁰⁴ Daí que seja recorrente entre os *philosophes* uma refração às regras que só fará crescer até o romantismo. Rousseau, explicando “como degenerou a música”, afirma no *Ensaio* que

quando os teatros se apresentaram mais regularmente, só se cantou de modo prescrito e, à medida que se multiplicavam as regras da imitação, a língua imitativa se enfraquecia (ROUSSEAU, 1983, p. 196).

O que se reivindica então é a liberdade do artista; que o músico, assim, não fique preso ao sistema de expectativas do público conhecedor de música. Por conseguinte, o público da música elogiada por Rousseau não precisa estar familiarizado com as convenções e regras estabelecidas pelos artistas e pelas academias, como estava o público da *tragédie lyrique*. A boa música, ao contrário, cria seu público ao invés de pressupô-lo pronto; causa no ouvinte, mesmo o mais ignorante a respeito da música, aquelas afecções que interessam ao artista, bastando que ele se disponha a ouvi-la.

103 Vinicius de Figueiredo, *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento*, p. 205.

104 Sartre, *Que é a literatura?*, p. 82.

3. DIDEROT E A EFICÁCIA DO TEATRO

Conforme recordávamos já de saída, em nosso primeiro capítulo, a “querela dos bufões” não foi uma investida solitária de Rousseau, mas uma campanha pública movida pelos *philosophes*, ou o “partido dos filósofos”, grupo que reunia filósofos, cientistas e artistas orbitando em torno do empreendimento enciclopédico de Diderot e d'Alembert. Além de Rousseau, também Grimm,¹⁰⁵ d'Holbach,¹⁰⁶ d'Alembert¹⁰⁷ e o próprio Diderot escreveram panfletos tomando o partido da ópera italiana. A “querela dos bufões” não foi porém a única frente em que combateram os *philosophes*. Uma outra querela, aliás, mostra que o “partido” não era tão homogêneo e previsível em suas posições como a designação desses autores por um único termo dá a entender. Com efeito, a “querela do teatro” opõe Rousseau a d'Alembert e, por trás deste, a Voltaire. O conteúdo da polêmica remonta ao século XVII, quando da “condenação dos espetáculos como contrários à vida cristã por certos padres da Igreja”.¹⁰⁸ A condenação moral do teatro, visto como corruptor dos costumes, se mantém ao longo do século XVIII, ainda que um pouco arrefecida: não se recomenda mais sua supressão, mas uma reforma moralizante. Voltaire, incansável defensor do papel civilizatório do teatro, mas tendo também um interesse particular na questão – passara a residir próximo a Genebra havia pouco tempo –, teria influenciado d'Alembert que, no artigo *Genebra*, publicado em fevereiro de 1758, no sétimo tomo da *Enciclopédia*, propõe a reintrodução do teatro na cidade, onde era proibido desde 1617.¹⁰⁹ Rousseau, genebrino de nascimento, responde com a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, publicada alguns meses depois do artigo. Nela defenderá a singularidade histórica de cada nação e, por conseguinte, a relatividade do caráter civilizatório ou corruptor do teatro: “bom para um povo

105 Friedrich Melchior von Grimm (1723-1807) foi um diplomata e escritor bávaro de expressão francesa. Grimm é quem inicia a controvérsia a respeito da música francesa, antes mesmo da chegada da trupe italiana, com sua *Carta sobre Omphale*, em que critica uma ópera de Destouches. Já no auge da querela escreve uma parábola satírica, *Pequeno profeta de Boehmischbroda*, de tom bastante polêmico.

106 Paul-Henri Thiry, barão d'Holbach (1723-1789), colaborou com a *Enciclopédia* em artigos científicos e foi figura bastante conhecida pelo acentuado materialismo e ateísmo, exposto principalmente na obra *Sistema da natureza* (1770). Fez suas críticas à música francesa na *Lettre a une dame d'un certain age sur l'etat présent de l'opéra*, de 1752.

107 Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) foi um filósofo, matemático e físico francês e esteve diretamente envolvido na edição da *Enciclopédia* ao lado de Diderot.

108 Marc Buffat, *Théâtre et lumières*, in: Pierre Frantz e Sophie Marchand (org.), *Le théâtre français du XVIII siècle*, p. 265.

109 Ibidem.

corrompido, ele é mau para um povo virtuoso, por exemplo o povo genebrino”.¹¹⁰ Rousseau aparece aqui, então, como adversário dos *philosophes*.

3.1. A reforma teatral de Diderot

Diderot, ainda que não tenha tomado parte diretamente na disputa entre Rousseau e d'Alembert, que constitui propriamente o que se convencionou chamar a “querela do teatro”, não deixa de participar desse debate. Suas posições a esse respeito, que registrou em apêndices teóricos acompanhando a publicação de suas peças, o situam nesse momento no campo ideológico e estético que vimos tentando delinear, o dos *philosophes*. Os dramas *O filho natural*, acompanhado das *Conversas sobre O filho natural*, de 1757, e *O pai de família*, seguido do *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1758, compõem um pequeno *corpus* que pode ser considerado a mais vigorosa defesa e fundamentação do drama burguês já escrita, embora não seja a primeira.¹¹¹ Trata-se também de uma proposta de reforma não só da dramaturgia, mas do teatro francês como um todo, acompanhada, como seria de se esperar, de críticas à cena teatral então vigente, tributária do teatro clássico francês.¹¹² Ao mesmo tempo que propõe um novo gênero, portanto, Diderot acerta contas com o teatro clássico. A relação dos homens de teatro setecentistas com o classicismo, aliás, é variada:

Voltaire, o maior dramaturgo francês do tempo, permaneceu nos limites da poética e do teatro clássicos, cujas grandes referências eram a tragédia e a comédia do século anterior. Diderot ultrapassou tais modelos e contribuiu

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Peter Szondi, em seu ensaio sobre Diderot, faz remontar a Corneille (1606-1684), numa *épître dédicatoire* de 1660, a primeira tentativa teórica de legitimação do drama burguês na França, embora não tenha ele mesmo escrito uma peça no gênero. Cf. Szondi, *Denis Diderot: teoria e praxis dramática*, in: *Teoria do drama burguês*, pp. 91-99. Aproximadamente um século antes, porém, a possibilidade do gênero já havia sido aventada na Itália. René Bray menciona a recomendação de Castelvetro (1505-1571) de “uma espécie de drama burguês, que apresentaria as paixões trágicas em personagens populares, isto é, cômicos” (R. Bray, *Formation de la doctrine classique em France*, p. 305).

¹¹² O cânone do teatro clássico francês tradicionalmente inclui os tragediógrafos Corneille e Racine (1639-1699), e o comediógrafo Molière (1622-1673). Em meados do século XVIII, quando ocorre a intervenção dos *philosophes*, a cena francesa, para além de cultuar esses autores, tem já sedimentada uma série de regras e convenções estabelecidas pelas instituições que guiam a vida teatral no país, especialmente a Comédie-Française, sediada em Paris, que havia sido fundada em 1680 e “que detinha o monopólio do teatro declamado”. Nas *Conversas*, Diderot se refere à Comédie pelas expressões “palco francês”, “espetáculo francês” e “nossos franceses”, dando a dimensão da hegemonia dessa instituição à época (Diderot, *Conversas sobre O filho natural*, in: *O filho natural*, pp. 128-129, 135).

para fundar um novo gênero, o drama. Rousseau desqualificou tanto a tragédia quanto o drama, considerando-os como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, separa os homens, ao invés de os reunir, como na Antiguidade (MATOS, 2009, p. 8).

Entre o repúdio rousseauísta e a continuidade voltairiana, Diderot é quem estabelece uma relação mais rica com a herança clássica, na medida em que não a rejeita *in totum*, mas também não deixa de criticá-la, propondo novas soluções para os problemas apontados. Para Franklin de Matos, por trás da posição de Diderot quanto à “querela do teatro” – cujo nervo “era sem dúvida a questão do poder que teria a cena teatral de aperfeiçoar moralmente os homens” –,¹¹³ há uma concepção geral do processo histórico: “Diderot ordenava os acontecimentos segundo o progresso linear da razão”.¹¹⁴ Por isso via o teatro de seu tempo inserido numa linha de progresso, de modo que não desprezava o teatro clássico, reconhecendo-lhe algum mérito. Considerava-o, porém, insuficiente para os novos tempos. É por essa razão que empreenderá uma “reforma teatral”, que visa desenvolver o teatro para que siga seu curso linear de evolução. Trata-se de aperfeiçoar o que foi conquistado pelo teatro clássico para garantir, enfim, que a arte dramática continue capaz de cumprir sua função, qual seja, auxiliar no progresso moral dos homens. Afinal,

em uma obra, seja qual for, o espírito do século deve fazer-se notar. Se a moral se depura, se o preconceito se atenua, se os espíritos tendem à benevolência geral, se o gosto pelas coisas úteis se difunde, se o povo se interessa pelos atos do ministro, é preciso que isso seja percebido, até numa peça de teatro (DIDEROT, 2008, p. 143).

Em 1757, estando à frente da edição da *Enciclopédia* já havia quase uma década, Diderot faz publicar sua primeira peça teatral, *O filho natural*. O texto da peça é seguido por uma reflexão em forma de diálogo sobre a elaboração da

113 Franklin de Matos, *A querela do teatro no séc. XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau*, p. 8.

114 Ibidem. Franklin de Matos esclarece essa concepção da seguinte maneira: “Quando propõe uma reforma do teatro francês, Diderot tem no horizonte uma concepção linear e progressiva de história – a mesma que já se esboçara em Voltaire e, no futuro, será formulada de modo cristalino por Condorcet. Essa concepção aparece, por exemplo, no *Discurso Preliminar* da *Enciclopédia*, redigido por d’Alembert em 1750, em que a história, ao menos desde o Renascimento, é vista como o triunfo da civilização, que por sua vez é o “o trabalho dos homens de letras”. Bacon, Descartes, Newton e Locke estabeleceram as fronteiras do conhecimento, cujas lacunas foram preenchidas por Galileu, Harvey, Huyghens, Pascal, Fontenelle, Voltaire, Buffon, Condillac, Montesquieu e Rousseau. Essa jornada progressiva da razão contra a superstição “carregara triunfalmente o Iluminismo até o presente – ou seja, até a própria *Encyclopédie*”, que não por acaso Voltaire chamou de “monumento dos progressos do espírito humano” em *O século de Luís XIV*” (Franklin de Matos, op. cit., pp. 17-18).

mesma, as *Conversas sobre O filho natural*. No ano seguinte, é publicada outra peça, *O pai de família*, novamente seguida de uma reflexão, uma espécie de poética do drama burguês, o *Discurso sobre a poesia dramática*. A proposta de reforma da cena teatral francesa materializada nesses textos forçosamente deverá pressupor um certo diagnóstico dessa mesma cena e de seu contexto. Com efeito, são várias as objeções formais levantadas pelo autor ao espetáculo francês, e as veremos em detalhe adiante. Por ora, nos interessa observar que há também um diagnóstico moral e, por extensão, político que anima esse projeto de reforma. De pronto já se vê que a percepção que Diderot tinha de seu tempo é distinta da de Rousseau; longe da visão de uma 'terra arrasada' como a do autor genebrino, o enciclopedista mira a história como um todo e vê nela uma linha de progresso. Certamente tem suas críticas ao estado de coisas com que se depara, mas elas fornecem antes um impulso reformador que a urgência de uma refundação da sociedade sobre os pilares da moralidade; ainda que esbraveje contra “as miseráveis convenções” que pervertem a natureza humana,¹¹⁵ não inclui nesse rol as ciências e as artes enquanto tais, não lhes atribuindo a função alienante conferida por Rousseau.¹¹⁶ Pelo contrário, chega a assumir por vezes a perspectiva oposta, positivando a utilização dos espetáculos para o exercício do poder: “que instrumento para o governo, se souber utilizá-lo quando for preciso preparar a mudança de uma lei ou revogar um costume!”¹¹⁷ Aos seus olhos, Rousseau estaria, por assim dizer, jogando fora a criança com a água do banho; não veria o potencial positivo e reformador dos espetáculos porque, em sua crítica ao teatro, se atém “ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser”.¹¹⁸ Em sentido inverso, Diderot crê que, “tendo preconceitos a destruir, vícios a perseguir e ridículos a desprezar, todo povo precisa de espetáculos”.¹¹⁹

115 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 43.

116 Em uma célebre passagem do *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau afirma que, “enquanto o Governo e as leis atendem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados. A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram” (ROUSSEAU, 1983, p. 335).

117 Diderot, op. cit., p. 106.

118 Ibidem.

119 Ibidem. Ainda que não nomeie seu interlocutor, o passo do texto parece de fato referir-se ao autor da *Carta a d'Alembert*. Diderot, contudo, ignora ou finge ignorar uma nuance da argumentação da *Carta*: Rousseau desaprova a instalação de um teatro, com tudo o que implica de bom e mau, numa cidade como Genebra, que crê virtuosa e para a qual os comediantes parisienses trariam seus maus costumes. O enciclopedista, no entanto, parece querer reforçar o

Justamente para restituir ao teatro seu poder pedagógico é que o autor irá propor um novo gênero dramático, que tenha por objeto os deveres do homem, a virtude e as desgraças domésticas. Dos gêneros dramáticos então instituídos, a comédia jocosa tem por objeto o ridículo e o vício; a tragédia clássica, as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes.¹²⁰ O primeiro ponto de atrito com a poética clássica, portanto, é a partir de sua teoria dos gêneros.¹²¹ Enquanto esta reconhece como gêneros legítimos a tragédia e a comédia, Diderot pretende inaugurar um gênero intermediário, que, por sua vez, poderá ser uma comédia séria ou uma tragédia doméstica. Se aqueles provocam ou o “perigo que faça estremecer”, ou o “ridículo que faça rir”,¹²² o novo gênero propõe ao público o “prazer de se enternecer e derramar lágrimas”.¹²³ Sua justificação, aliás, se aproxima da formulação da *Poética* de Aristóteles, reconhecendo a natureza moral da ação dramática e distinguindo os gêneros segundo o objeto dessa ação:

Em todo objeto moral distinguem-se um meio e dois extremos. Decorre daí que, sendo a ação dramática um objeto moral, deveria haver um gênero médio e dois gêneros extremos. Temos os extremos, que são a comédia e a tragédia: mas o homem não está sempre ou na dor ou na alegria. Há, portanto, um ponto intermediário entre o gênero cômico e o gênero trágico (DIDEROT, 2008, p. 150).

papel moralizante universal do teatro, no que está em acordo com Voltaire. Segundo Franklin de Matos, “Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, mas é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento” (Matos, op. cit., p. 8); “o enciclopedista contesta com veemência que a cena francesa moderna, dominada pela tragédia e pela comédia clássica, e tão repleta de regras e convenções, ainda tenha poder para tanto” (Ibid., p. 12).

120 Ibid., p. 37.

121 A teoria dos gêneros foi fixada primeiramente por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua *Poética*. Ele estabelece ali que as artes de imitação, entre as quais está o teatro, se distinguem segundo três tipos de diferença: meios, objetos e maneira. As diferenças de objeto se referem à imitação de pessoas em ação, quando são representadas boas ou más, virtuosas ou viciosas. “Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade” (Aristóteles, *Poética*, in: *A poética clássica*, p. 21). A doutrina clássica na França, entretanto, não é herdeira direta da poética aristotélica; os franceses dos séculos XVI e XVII pouco leram a *Poética*, ainda que seja “em nome de Aristóteles”, afirma René Bray, “que se instaura o classicismo francês. Se nos ativermos às aparências, sua *Poética* é a verdadeira fonte da doutrina clássica. Na realidade, é uma ilusão. (...) O século XVII não pôde remontar até a pura teoria peripatética, ele não a conhece senão deformada por todo o trabalho dos comentadores italianos” (René Bray, *Formation de la doctrine classique en France*, p. 49). Quanto aos gêneros da poesia dramática, entretanto, o séc. XVII francês passa a adotar uma rigidez que nem os italianos praticavam: “os assuntos trágicos não podem se conciliar com os cômicos, não se pode fazer nascer ao mesmo tempo o choro e o riso. (...) Os gêneros mistos, aliás, desaparecem em torno de 1640” (R. Bray, op. cit., p. 305).

122 Diderot, *Conversas sobre O filho natural*, p. 150.

123 Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 36.

Esse ponto intermediário, está claro, é o novo gênero proposto. Por ora, deixemos, porém, suspensa a análise formal do gênero sério e nos detenhamos ainda um pouco na consideração de seus pressupostos. Retornaremos depois a ele para adentrarmos os meandros de sua formalização.

3.2. Entre o “grito da natureza” e as “civilizadas lágrimas”

Como se pôde já entrever, a crítica de Diderot às regras e convenções clássicas faz, assim como a de Rousseau, recurso a uma ideia de natureza, não livre, porém, de certa ambiguidade. Como vimos, o empreendimento da reforma teatral de Diderot se explica por seu progressismo, que o coloca, por assim dizer, a favor da civilização; do lado da história. Para fazê-la avançar, contudo, a crítica, paradoxalmente, se fiará numa ideia a-histórica de natureza; por vezes, acabará por condenar a própria civilização: “não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem”.¹²⁴

As *Conversas sobre O filho natural* são travadas entre o filósofo, identificado no texto como “Eu”, e Dorval, uma espécie de alter ego do autor, acerca de um drama, escrito pelo segundo, que inauguraria um novo gênero teatral. À parte as discussões sobre quem encarnaria de fato as opiniões de Diderot, o que sabemos é que Dorval é quem defende o novo gênero, e o diálogo se desenrola com o personagem “Eu” figurando como um homem culto e conhecedor do teatro e de suas regras, mas que se mostra curioso com as formulações de Dorval, e aos poucos parece dar-lhe razão. De início, no entanto, mostra-se um pouco reticente quanto ao objeto do drama, a saber, a virtude, e indaga: “essa moral não é um pouco forte para o gênero dramático?”. Dorval, todavia, não faz concessões. Embora admita praticar pouco a virtude, afirma:

ninguém a tem em mais alta conta do que eu. Vejo a verdade e a virtude como duas grandes estátuas erigidas na superfície da terra e imóveis em meio à devastação e às ruínas de tudo o que as cerca. Essas grandes figuras ficam, às vezes, encobertas pelas nuvens. Então os homens se movem em meio às trevas. São os tempos da ignorância e do crime, do fanatismo e das conquistas. Mas chega um momento em que a nuvem se entreabre; então os homens prosternados reconhecem a verdade e rendem

124 Ibid., p. 43.

homenagem à virtude. Tudo passa, mas a virtude e a verdade permanecem (DIDEROT, 2008, p. 142).

A virtude, portanto, permanecendo apesar das idas e vindas da história, parece ser, nas palavras de Peter Szondi, “plantada pelo filósofo na natureza do homem”.¹²⁵ Sendo ela, então, o objeto do gênero sério que está sendo fundamentado, esse gênero deve ser o mais natural, ou o mais próximo da natureza humana, enquanto oposta aos costumes, à história, à civilização. A esse propósito, a *terceira conversa* oferece uma metáfora bastante significativa. Ali, Dorval, defendendo que o gênero sério é o ideal para que o iniciante na cena se exercite, traça um paralelo com a pintura. Aos jovens pintores se ensina por primeiro o nu e, uma vez bem exercitados nesse fundamento, escolhem seus temas, sob os quais, todavia, sempre se perceberá o nu. Do mesmo modo,

que aquele que tiver feito um longo estudo do homem no exercício do gênero sério calce, segundo seu gênio, o coturno ou o soco; que ele jogue sobre os ombros de seu personagem o manto real ou a toga, mas que o homem jamais desapareça sob a vestimenta (DIDEROT, 2008, p. 152).

A pretensão do novo gênero é, portanto, se situar aquém da comédia e da tragédia, associadas na época à burguesia ou plebe e à nobreza, respectivamente.¹²⁶ Elas cuidam dos extremos, “são os limites reais da composição dramática”.¹²⁷ O gênero sério, por seu turno, cuidaria do “homem”, que subjaz a essas distinções; é o nu sob as vestes do nobre ou do plebeu; mostra “a espécie humana tal qual é”, de modo que os povos corrompidos, indo ao teatro, se reconciliarão com ela.¹²⁸ Fica clara, portanto, a defesa de um universalismo ou humanismo, como uma espécie de fundo para o esteio do gênero médio.

A ideia de uma natureza humana abstrata e vinculada à virtude, contudo, ganha sentidos diversos ao longo dos textos teóricos e, sobretudo – como bem nota Peter Szondi –, na comparação destes com os dramas que pretendem fundamentar. É na crítica aos costumes corrompidos que começa a despontar o que Szondi

¹²⁵ Szondi, op. cit., p. 142.

¹²⁶ Referimo-nos à “cláusula dos estados”, vigente desde a Antiguidade, e segundo a qual somente heróis, príncipes e reis deveriam ser protagonistas de uma intriga dramática séria. Por isso, o periodista Fréron, adversário dos filósofos, ao criticar o gênero em que Diderot escrevera *O pai de família*, cuida de recorrer à autoridade desta cláusula” (Franklin de Matos, *Introdução*, in: *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 21).

¹²⁷ Diderot, *Conversas sobre O filho natural*, p. 152.

¹²⁸ Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 39.

chama uma “ideologia da natureza”.¹²⁹ A retórica de Diderot aí é quase tão inflamada quanto a rousseauísta, ainda que sem atacar diretamente os franceses. A referência a eles, todavia, parece estar implícita quando, por exemplo, o autor introduz a ideia de que, “em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos os seus costumes”.¹³⁰ Na sequência, a crítica à polidez e à civilidade dos costumes ganha contornos muito parecidos com os da crítica à música francesa na *Carta de Rousseau*:

Que recursos terá, pois, um poeta num povo cujos costumes são fracos, pequenos e amaneirados; em que a imitação rigorosa das conversas daria apenas num emaranhado de expressões falsas, insensatas e baixas; em que já não há franqueza e bonomia; em que o pai chama o filho de senhor e a mãe chama a filha de senhorita; em que as cerimônias públicas nada têm de venerandas; o comportamento doméstico, nada de comovente e honesto; os atos solenes, nada de verdadeiros? Ele tentará embelezá-los, escolherá circunstâncias que melhor se prestem à sua arte: desprezará aquelas e se atreverá a imaginar outras.

Mas que delicadeza de gosto não deverá ter para sentir até que ponto os costumes públicos e particulares podem ser embelezados? Se ultrapassar as medidas, será falso e romanesco (DIDEROT, 1986, p. 110).

Assim como os músicos franceses, para Rousseau, se viram forçados a ornamentar sua música com uma harmonia complexa e sem vida para compensar a falta de uma beleza natural, que deveria estar no canto, Diderot reconhece o mesmo perigo rondando o poeta dramático entre costumes “fracos, pequenos e amaneirados”; tentará compensar essa deficiência e correrá o risco da artificialidade, da frivolidade. Agravando ainda mais a situação, os “povos civilizados”, mesmo quando conservam ainda em seus costumes alguma “simplicidade, beleza e verdade”, frequentemente proíbem-na nos palcos por delicadeza. “Infeliz do homem de gênio”, proclama o autor, “que tentar um espetáculo conforme à natureza, mas contrário aos vossos preconceitos”.¹³¹

A contrapartida dessa crítica aos costumes civilizados e apequenados, como já foi antecipado, é o elogio do grandioso, do elevado, projetado na natureza. Embora Diderot declare que nada das ações mais comuns na vida escapa ao campo

129 Szondi, op. cit., p. 108.

130 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 107.

131 Ibid., p. 111.

aberto para o gênero sério, que seria assim o mais vasto dos gêneros dramáticos,¹³² a poética estabelecida nas *Conversas* e no *Discurso* apela muito mais a certos tons encontrados na natureza; interessa-lhe especialmente um certo matiz das paixões: “a poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem”.¹³³ Alguns dos exemplos que, nas *Conversas*, ilustram o conceito de quadro cênico vão nesse sentido:

A amante de Barnevelt entra desgrenhada na prisão onde ele está. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filoteto, outrora, contorcia-se na entrada de sua caverna. Ali fazia ressoarem os gritos inarticulados da dor. Esses gritos formavam um verso curto, mas que dilacerava as entranhas do espectador. Será que temos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Qual o quê! O que poderia ser considerado excessivamente violento na ação da mãe cuja filha é imolada? Ela pode correr em cena como uma mulher furiosa ou perturbada; pode encher de gritos seu palácio; deixar transparecer a desordem em suas vestes – tudo isso condiz com seu desespero (DIDEROT, 2008, p. 108).

As três cenas – a de *O mercador de Londres*, de Lillo, de *Filocteto*, e da *Ifigênia*, de Racine – sugerem que se coloque sobre o palco a natureza em um estado de crueza, quase sem mediação. O fato de uma cena de Racine figurar entre os exemplos serve, aliás, de alerta para que se possa precisar melhor o alvo de Diderot. Com efeito, não é do século da *grande manière* e do *grand genre* que o autor reclama “algo enorme”; é a seu tempo que ele se dirige, ao rococó,¹³⁴ e também

contra a *tragédie classique* petrificada em norma, contra a *tragédie classique* vazia e matraqueadora, como a que estava ainda em vigor na França da época, nos meados do século XVIII, em Crébillon e até em Voltaire (SZONDI, 2004, p. 105).

Entretanto, cabe notar aqui que, com essa “nova ideologia da natureza”, a “teoria do novo drama não se afasta somente da *tragédie classique*, ela se afasta na mesma

132 Id., *Conversas sobre O filho natural*, p. 150.

133 Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 109.

134 Nesse sentido, é bastante significativa uma passagem dos *Ensaio sobre a pintura*, de 1765, que passamos a reproduzir: “uma outra coisa que não choca menos são os pequenos hábitos dos povos civilizados. A polidez, esta qualidade tão amável, tão doce, tão estimável no mundo, é maçante nas artes de imitação. (...) Sei muito bem que me objetarão com os quadros de Watteau; mas eu não faço caso disso e persisto. Tirei de Watteau suas paisagens, sua cor, a graça de suas figuras, de suas vestimentas; vede apenas a cena e julgai. É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme” (Diderot, *Ensaio sobre a pintura*, in: *Obras II – Estética, poética, contos*, p. 194).

medida da *tragédie domestique* que, contudo, ela quer fundamentar”.¹³⁵ Isso porque, embora os textos teóricos recomendem que se coloque sobre o palco o “grito da natureza”, os dramas mantêm-se em um estilo sentimental em que substitui-se

a pompa de outrora com o brilho das lágrimas (...). Elas escorrem sempre que o conflito não pode ser decidido. Seu lugar social é a pequena família, estabelecida nos séculos XVII e XVIII como forma de organização social da burguesia ascendente (SZONDI, 2004, p. 108).

Dessa maneira, a “ideologia da natureza” encontrada na teoria do drama sugere ao teatro um acento tão forte e grandiloquente que ultrapassa o tom íntimo e apequenado das próprias peças do autor. É a essa contradição que se refere Peter Szondi quando nota:

Eis o aspecto humano universal, a crença decisiva da ideologia burguesa revolucionária do século XVIII. Mas eis, ao mesmo tempo, a natureza, a cujo culto se dedicaram Diderot e Rousseau (...). Não se deve abstrair essa contradição do ideário de Diderot; ela aparece nele de múltiplas formas, por exemplo, quando confessa, em uma carta à sua amante Sophie Volland, ter enveredado numa filosofia (a do Iluminismo e da *Encyclopédie*) que seu espírito aprova, mas o coração rejeita (SZONDI, 2004, p. 110).

Para as pretensões da sociologia literária de Szondi essa contradição tem o interesse especial de projetar “a questão sobre até que ponto a nova ideologia da natureza, um culto ao bárbaro, já não é uma reação ao derramar de burguesas e civilizadas lágrimas”.¹³⁶

Desse modo, veremos Diderot ora tentando apequenar o *grand genre*, levando-o do palco ao salão e à intimidade familiar, ora fazendo o movimento contrário, criticando o apequenamento dos costumes, lamentando o acanhamento dos espetáculos e receitando que se leve ao palco o “grito da natureza”. Em todo caso, há sempre um tom edificante, e tanto as “provações da virtude” – subtítulo d’*O filho natural* – e o derramar de “civilizadas lágrimas”, quanto o “grito da natureza, que a arte não está autorizada a harmonizar”¹³⁷ apontam para uma atitude heroica ante

¹³⁵ Szondi, op. cit., p. 108.

¹³⁶ Ibid., pp. 108-9. Para Szondi, essa questão reenvia ainda a uma outra: “a questão sobre até que ponto esse dualismo não corresponde à contradição interna que caracteriza o heterogêneo Iluminismo do século XVIII e que se manifesta com especial evidência nos dois polos representados por Rousseau e Voltaire” (Ibid., p. 109). Se, por um lado, o “derramar de burguesas e civilizadas lágrimas” nos dramas alinha Diderot a Voltaire, por outro, com a teoria do drama, temos “a natureza, a cujo culto se dedicaram Diderot e Rousseau” (Ibid., p. 110).

¹³⁷ Ibid., p. 108.

os obstáculos levantados pela história e pelos costumes. Eis que essa intenção edificante, por sua vez, sub-repticiamente se liga ao tema que vínhamos preparando: o da *eficácia do teatro*. O efeito patético do teatro de Diderot – seja ele buscado pela via do sentimentalismo, como os dramas de fato o fazem, ou pelo culto primitivista do bárbaro e do selvagem, como a teoria dramática imagina –, ao qual se vincula esse intuito moral, só é alcançado por uma causalidade, por assim dizer, material. Como na imitação musical tal como concebida por Rousseau, trata-se aqui também de causar afecções no espectador de uma forma indireta, e não pelo discurso que apela ao entendimento; falar à alma ou ao coração, e não à razão. É disso que passamos a tratar agora, examinando primeiramente o conceito de imitação que permitirá a Diderot pensar o teatro como um dispositivo, em vista de sua eficácia.

3.3. A “lei dos efeitos” e o conceito de imitação

Vimos surgir da crítica de Diderot à civilidade e polidez de costumes, e como sua contrapartida, aquilo que Szondi chamou uma “ideologia da natureza”. Tomemos uma passagem mais longa do *Discurso*, que nos dá a exata medida do *pathos* evocado por essa poética:

Em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos os seus costumes; ao abrandar-se, tudo se enfraquece. Quando a natureza prepara modelos à arte? É quando os filhos se arrancam os cabelos ao redor do leito do pai moribundo; quando a mãe descobre o seio e conjura o filho pelas mamas que o nutriram; quando alguém corta a cabeleira e a espalha sobre o cadáver do amigo ou sustenta a cabeça deste amigo e o conduz à fogueira, recolhe suas cinzas e as encerra numa urna que, de tempos em tempos, deixa banhada de lágrimas; quando as viúvas descabeladas, a morte lhes arrebatando um esposo, se dilaceram o rosto com as unhas; quando os condutores do povo, nas calamidades públicas, trazem até o chão a fronte humilhada e, tomados de dor, abrem as vestes e batem no peito; quando o pai apanha nos braços o filho recém-nascido, eleva-o aos céus e sobre ele faz uma prece aos deuses; quando o primeiro movimento do filho, tendo abandonado os pais e voltando a vê-los após uma longa ausência, é abraçar-lhes os joelhos e esperar, prosternado, a bênção; quando os repastos são sacrifícios que principiam e terminam com o ato de

derramar por terra taças cheias de vinho; quando o povo fala aos seus senhores e estes o compreendem e respondem; quando se vê um homem com a testa enfaixada diante do altar, e uma sacerdotisa estendendo a mão sobre ele, invocando os céus e celebrando as cerimônias expiatórias e lustrais; quando as pítiás, enfurecidas pela presença de um demônio que as atormenta, estão sentadas sobre tripés, os olhos extraviados, fazendo rugir com gritos proféticos o fundo obscuro dos antros; quando os deuses, sedentos de sangue humano, só se pacificam pela sua efusão; quando bacantes, armadas de tirsos, se perdem nas florestas e infundem pavor ao profano que se acha em seu caminho; quando mulheres se despem sem pudor e, abrindo os braços ao primeiro passante, se prostituem, etc. (DIDEROT, 1986, p. 108).

Para além do conteúdo descrito – a “natureza bruta”, que seria a matéria do poeta –,¹³⁸ chama a atenção a própria forma como Diderot escreve o parágrafo, narrando uma profusão de cenas fortes em sequência. Poderíamos talvez dizer que nosso autor aqui se deixa tomar pelo entusiasmo, tal como, nas *Conversas*, a mesma situação é vivida por Dorval, que fala do êxtase que surpreende o poeta quando tomado pela Natureza; ali também “Dorval experimentava naquele instante o estado que estava descrevendo”.¹³⁹ Assim como Rousseau recomendava, para melhor trilhar o caminho da virtude, “voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões”,¹⁴⁰ Diderot põe em seu alter ego Dorval a mesma tendência em recolher-se “mais nas dobras do seu coração do que no sentimento do mundo”.¹⁴¹ Não significa outra coisa seu gosto em apreciar o “espetáculo da natureza”. É em seus passeios, isolado do convívio dos homens, que Dorval parece travar com ela um contato imediato. O autor nos narra como, ao longo das conversas, Dorval lhe causa a impressão de fundir-se à natureza, à qual não se cansa de contemplar. Ainda ao fim da peça, quando anuncia as *Conversas* que virão a seguir, ele nos fala da “impressão que o espetáculo da natureza e a presença de Dorval [me] causavam”.¹⁴² No primeiro dia de conversa, Diderot encontra um Dorval pesaroso, cujo ânimo confere ao diálogo “uma tonalidade sombria”.¹⁴³ Ao fim desse primeiro encontro, Dorval decide acompanhar o filósofo até uma colina que se situa

138 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 109.

139 Id., *Conversas sobre O filho natural*, p. 116-117.

140 Rousseau, *Discurso sobre as ciências e as artes*, p. 352.

141 Paulo Arantes, *Ressentimento da dialética*, p. 81.

142 Diderot, op. cit., p. 95.

143 Ibid., p. 99.

a meio caminho entre suas casas, e onde acordam de encontrar-se no dia seguinte. Essa colina, especialmente, simbolizará o ímpeto da natureza e o gênio de Dorval. Já no caminho até ela

Dorval observava os fenômenos da natureza que acompanham o pôr do sol; e dizia: “Veja como as sombras particulares se enfraquecem à medida que a sombra universal se fortalece... Essas largas faixas de púrpura nos prometem um dia bonito... E olhe a região do céu oposta ao sol poente, que começa a se tingir de violeta... Não se ouve nada no bosque além de alguns pássaros cujo canto tardio alegra ainda o crepúsculo... O rumor das águas que correm, que começa a se separar do ruído geral, anuncia que os trabalhos cessaram em muitos lugares, e que está ficando tarde” (DIDEROT, 2008, p. 113).

No dia seguinte, os dois se encontram no sopé da colina, um lugar “solitário e selvagem”.¹⁴⁴ A descrição do local, com suas cadeias de montanhas, carvalhos e ruído de água logo dá lugar à do êxtase de Dorval, “entregue ao espetáculo da natureza”. Flagrado nesse momento íntimo, ele explica:

É aqui que se vê a natureza. Esta é a morada sagrada do entusiasmo. Um homem é dotado de gênio? Ele deixa a cidade e seus habitantes. Segundo o pendor de seu coração, agrada-lhe misturar suas lágrimas ao cristal de uma fonte (DIDEROT, 2008, pp. 115-116).

Finalmente, no terceiro e último dia de conversa, Diderot tem de sua janela a visão de uma tempestade sobre a colina, o que se confunde, em sua imaginação, com a lembrança de Dorval tomado pelo entusiasmo no dia anterior. Dorval se mescla, se funde à natureza; é, naquele momento, nas percepções turvas do filósofo, a própria natureza:

No dia seguinte, o céu se toldou. Uma nuvem, que trazia a tempestade e arrastava o trovão, parou sobre a colina e cobriu-a de trevas. À distância em que eu estava, os raios pareciam alumiar-se e extinguir-se nessas trevas. O cimo dos carvalhos estava agitado. O rumor dos ventos se misturava ao murmúrio das águas; o trovão, ribombando, passeava entre as árvores; minha imaginação, dominada por relações secretas, mostrava-me, em meio a essa cena sombria, Dorval tal e qual eu o havia visto na véspera nos arroubos de seu entusiasmo; e eu acreditava ouvir sua voz harmoniosa elevar-se acima dos ventos e do trovão (DIDEROT, 2008, p. 149).

144 Ibid., p. 115.

Tomado pelo entusiasmo, Dorval ganha uma eloquência que até então não se mostrara, e comenta aquilo que experimenta naquele momento, isto é, a maneira como a natureza inspira o poeta:

O entusiasmo nasce de um objeto da natureza. Se o espírito o viu sob aspectos tocantes e diversos, está pleno dele, agitado, atormentado. A imaginação se aquece. A paixão se exalta. Passa-se sucessivamente do espanto ao enternecimento, à indignação, à zanga. Sem o entusiasmo, ou a ideia verdadeira não se apresenta ou se, por acaso, é encontrada, não se consegue segui-la (DIDEROT, 2008, p. 116).

À primeira vista, portanto, parece se esboçar aqui uma “concepção da arte como imitação daquilo que é por si mesmo, ou seja, da espontaneidade da natureza”.¹⁴⁵ Seria o caso então de nada acrescentar ao objeto natural, pois “a natureza é bela, tão bela que é quase desnecessário nela tocar”.¹⁴⁶ Assim, bastaria imitá-la, e imitação aqui não é senão a cópia fiel, que não interpõe mediação artificial à expressividade própria da natureza. A arte deveria então se livrar dos formalismos e reproduzir a espontaneidade da natureza, assumir “uma concepção de arte fundada num ideal de expressão imediata e direta das paixões”.¹⁴⁷

Essa maneira de conceber a imitação é, de fato, reconhecida por alguns dos comentadores da estética de Diderot, que concordam em classificá-la como “naturalista”, e não está presente só nos escritos sobre o drama burguês, nem tampouco é restrita à época marcada por eles. Ela reaparece nos *Salões*,¹⁴⁸ escritos entre 1759 e 1781. No *Salão de 1763*, Diderot comenta sobre os quadros de Chardin:¹⁴⁹

É a própria natureza; os objetos saem da tela e possuem uma veracidade que engana os olhos. (...) Esse vaso de porcelana é de porcelana; essas azeitonas estão realmente separadas de nossos olhos pela água na qual estão submersas; não se pode evitar querer tomar esses biscoitos e comê-los, tomar essa laranja, cortá-la e espremê-la, esse jarro de vinho e bebê-lo, essas frutas e descascá-las, esse patê e passar-lhe a faca (DIDEROT, 1968, p. 483).

145 Matos, *O filósofo e o comediante*, p. 117.

146 Diderot, *Resposta a Madame de Riccoboni*, in: *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 167.

147 Matos, op. cit., p. 117.

148 Série de críticas, escritas entre 1759 e 1781, de exposições organizadas pela *Académie royale de peinture et de sculpture*. Foram escritas por encomenda de Melchior Grimm, para publicação na *Correspondance littéraire, philosophique et critique*.

149 Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), pintor de gênero e de naturezas-mortas.

Os objetos do quadro de Chardin, segundo Diderot, saem da tela e enganam os olhos. A ilusão, portanto, é o efeito provocado pela grande obra de arte, e esse efeito é obtido quando o artista é capaz de “sujeitar-se a uma imitação rigorosa da natureza”.¹⁵⁰ Em carta à Madame de Riccoboni, cujo assunto é o *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot dirá: “esquecei vossas regras, deixai de lado o técnico. É a morte do gênio”.¹⁵¹ Por oposição à frieza da técnica e da regra, o que guiaria o homem de gênio seria a sensibilidade, o entusiasmo. Com efeito, Szondi observa que

a estética do gênio do século XVIII – em oposição ao surrealismo do XX, por exemplo – ancora o poeta na natureza ao compará-lo com o criador. Embora ele seja superior às regras e à matéria tradicional não o é em relação à natureza, à qual sua própria criação deve se assimilar (SZONDI, 2002, p. 132).

Menos, porém, que a totalidade do processo criativo, poderíamos ver no entusiasmo um de seus momentos, o que mudaria a perspectiva quanto ao conceito de imitação com que se opera. Nesse caso, poderíamos supor que a contemplação do “espetáculo da natureza” de um Dorval nada mais é que a oportunidade de um distanciamento do convívio social, a fim de que, frequentando sua própria subjetividade e suas paixões, o indivíduo conheça não só a natureza enquanto fenômeno, mas a sua própria natureza e a de todos os homens, isto é, *a natureza do homem*. Clairville, com efeito, não fez senão “escutar a si mesmo” para reescrever a cena de seu desespero, que Dorval havia escrito mal, e assim dar a ela “o tom da natureza”.¹⁵² Do mesmo modo, o autor pergunta no *Discurso* “quem nos pintará com vigor os deveres do homem? Quais serão as qualidades do poeta a se propor essa tarefa?”, ao que ele mesmo responde: “que ele seja filósofo, que tenha mergulhado em si mesmo, vendo desse modo a natureza humana”.¹⁵³ Por fim, recomenda que se trilhe o mesmo caminho para se chegar, a um só tempo, à virtude e à grandeza artística:

Se fordes bem-nascido, se a natureza vos tiver dado um espírito reto e um coração sensível, abandonai por um tempo a sociedade dos homens; ide

150 Diderot, *Ensaio sobre a pintura*, p. 162.

151 Id., *Resposta a Madame de Riccoboni*, in: *Discurso Sobre a Poesia Dramática*, p. 166.

152 Id., *Conversas sobre O filho natural*, p. 113.

153 Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 38.

estudar-vos a vós mesmo. Estando desafinado, como proporcionará o instrumento uma doce harmonia? Formulai noções exatas sobre as coisas; comparai vossa conduta e vossos deveres; tornai-vos homem de bem, e não acrediteis que este trabalho e este tempo, tão bem empregados para o homem, nada valham para o autor. Da perfeição moral que estabelecerdes em vosso caráter e vossos costumes, brotará uma nuance de grandeza que se derramará sobre tudo o que escreverdes (DIDEROT, 1986, pp. 128-129).

É nessa frequentação de si mesmo, portanto, que o artista, além de se tornar virtuoso, conhece a sensibilidade humana, a natureza e, assim, torna-se grande autor. O instrumento a ser afinado pelo poeta dramático – a quem se dirigem mais imediatamente as reflexões das *Conversas* e do *Discurso* – é sua própria sensibilidade; ao estudar a si mesmo ele adquire a “noção exata sobre as coisas” que ali se passam, suas dinâmicas, relações de causa e efeito, a economia de suas paixões. Ora, o que vale para ele, valerá para o seu próximo, “homem” como ele. Conhecendo a si mesmo, ao movimento interior de suas paixões, o poeta conhecerá também esse movimento em qualquer indivíduo, pois a natureza humana é uma só, e saberá então como comover. Note-se, de passagem, que essa vinculação da moral e da virtude à qualidade da escrita do poeta aproxima Diderot de Rousseau. Se nos *Diálogos* Rousseau afirmava “a impossibilidade, para uma ‘alma de lama’, de falar uma linguagem ‘forte’”,¹⁵⁴ Diderot vai ao seu encontro ao afirmar no capítulo final do *Discurso sobre a poesia dramática*, intitulado “Dos autores e dos críticos”, que se lhe asseguram

que um homem é avaro, será difícil acreditar que produza alguma coisa grande. Este vício amesquinha o espírito e estreita o coração. (...) Como se elevará a algo sublime, se está continuamente curvado sobre um cofre-forte? (...) Se pretendesse pintar a comiseração, a liberdade, a hospitalidade, o amor da pátria e do gênero humano, onde encontraria as cores? (DIDEROT, 1986, p. 128).

Franklin de Matos nota uma evolução no conceito de imitação com que Diderot trabalha, especificamente em sua crítica de arte, que o levaria a abandonar progressivamente a concepção naturalista. Para ele,

seus *Salões*, escritos para a *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica*, entre 1759 e 1781, são um testemunho da lenta conversão do homem de

154 Bento Prado Jr., *A retórica de Rousseau*, p. 40.

letras, a princípio absorvido pela “moral” das telas, em crítico, que se demora no “fazer” dos artistas; mas, igualmente, da laboriosa explicitação de um ideal crítico neoclássico, que procura demarcar-se tanto das tendências acadêmicas quanto naturalistas da pintura francesa (MATOS, 2001, p. 120).

Um breve apanhado de passagens desses textos nos dará alguma ideia dessa evolução. Em carta a Grimm, de 15 de janeiro de 1763, Diderot distingue “duas partes importantes na arte, a imitativa e a ideal”, e continua:

Quando me recordo de certos quadros de Rembrandt e outros, fico convencido que há aí, na distribuição da luz, tanto ou mais entusiasmo que em qualquer outra parte da arte... A pintura ideal tem, em sua luz e sombra, qualquer coisa além da natureza e, por conseguinte, tanto de imitação rigorosa quanto de gênio, e tanto de gênio quanto de imitação rigorosa (DIDEROT apud BELAVAL, 1950, p. 96).

Já se pode notar, portanto, o reconhecimento de uma certa complexidade do trabalho criativo; não há nele só entusiasmo, nem tampouco só técnica. Os *Ensaio sobre a pintura*, que acompanham o Salão de 1765, deslocando o entusiasmo para o público ao invés do artista, afirmam que

os homens frios, severos, e tranquilos observadores da natureza, conhecem com frequência melhor as cordas delicadas que é preciso dedilhar: eles fazem entusiastas sem o serem (DIDEROT, 2000, p. 213).

Trata-se ainda, sem dúvida, de imitar a natureza, mas a imitação agora deverá passar por uma mediação: a construção de “modelos ideais”; o momento da *escolha* da bela natureza. O artista não copia a natureza tal como se apresenta, a “natureza comum”, mas escolhe os aspectos mais belos, a beleza incomum, para depois compor dispondo deles. Diderot explica esse processo em seus *Pensées détachées sur la peinture*, iniciados em 1767:

A natureza comum foi o primeiro modelo da arte. O sucesso da imitação de uma natureza menos comum fez sentir a vantagem da escolha; a escolha mais rigorosa conduziu à necessidade de embelezar ou de reunir em um só objeto as belezas que a natureza mostra esparsas em um grande número deles. Mas como se estabelece a unidade entre tantas partes emprestadas de diferentes modelos? Isso foi obra do tempo (DIDEROT, 1968, p. 753).

O entusiasmo que “nasce de um objeto da natureza”, portanto, será a matéria bruta inicial; fará com que a “ideia verdadeira” se apresente ao poeta. Mas é em seguida que sua arte se põe a trabalhar.

Yvon Belaval se apoiará nessa descrição do processo de escolha da bela natureza para argumentar que

Diderot, desde o início de sua carreira, no *Essai sur le mérite et la vertu* (1745), enuncia o princípio de imitação que não cessará de defender e que se poderia nomear: o princípio de analogia (DIDEROT apud BELAVAL, 1950, p. 99).

Belaval cita então o referido *Ensaio* ao afirmar que

foi preciso, para chamar de belos os monstros da arte, “que a pintura observasse neles as mesmas relações que encontramos nos seres existentes; e ainda aqui é a semelhança que produz nossa admiração (DIDEROT apud BELAVAL, 1950, p. 99).

É através do domínio que tem das relações existentes na natureza, manipulando-as e transpondo-as para a tela, que o artista “produz nossa admiração”. O artista domina, dirá ainda Belaval, uma certa “lei dos efeitos”,¹⁵⁵ ou seja, o conhecimento das causas e dos efeitos de nossas afecções e paixões. Ora, a maneira pela qual essa “transposição” se dá certamente não é direta; não é o mero retrato do sofrimento numa tela o que nos causará sofrimento. Daí o acerto de Belaval ao nomear o princípio de imitação de Diderot como “princípio de analogia”.

Nossa suspeita inicial, de que o entusiasmo de Dorval e do poeta em geral não seria senão um momento no interior do processo criativo, parece então encontrar eco na interpretação de Belaval para o conceito de imitação em Diderot. Nosso intérprete se vale sobretudo do verbete sobre o *Belo*, da *Enciclopédia*, para rastrear a origem de nossa percepção do belo e daí retirar os “guias” da produção artística: reflexão e sentimento. No verbete de 1752, posteriormente editado em separado sob o título de *Tratado sobre o belo* (1772), Diderot afirmará que “a percepção das relações é o fundamento do *belo*”.¹⁵⁶ Após recensear algumas das principais concepções do belo ao longo da história, o autor expõe a sua própria visão. Segundo ele, nossas faculdades mais básicas, de sentir e de pensar, são as únicas que nos são inatas. Nascemos, ademais, com necessidades e para atendê-

¹⁵⁵ Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 99.

¹⁵⁶ Diderot, *Tratado sobre o belo*, in: *Obras II – Estética, poética e contos*, p. 257.

las recorreremos a variados expedientes:

A maioria desses expedientes era um instrumento, uma máquina ou alguma outra invenção do gênero; mas toda máquina supõe combinação, arranjo de partes tendentes a um mesmo objetivo, etc. Eis, portanto, nossas necessidades e o exercício mais imediato de nossas faculdades que conspiram, tão logo nascemos, para nos dar ideias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção, de unidade; todas essas ideias vêm dos sentidos e são factícias (DIDEROT, 2000, p. 248).

Tão logo nossas faculdades e esses expedientes que criamos para prover nossas necessidades concorrem para nos fornecer essas noções, vemo-las reproduzidas em uma infinidade de seres, e tornam-se então perfeitamente familiares, inclusive a noção do belo, que se poderá então definir:

Se não entra pois na noção do *belo*, seja ele *absoluto*, seja *relativo*, seja *geral*, seja *particular*, nada mais senão as noções de ordem, de relações, de proporção, de arranjos, de simetria, de conveniência, de desconveniência; se estas noções não decorrem de outra fonte exceto as de existência, de número, de comprimento, largura, profundidade, e uma infinidade de outras sobre as quais não se discute, pode-se, me parece, empregar as primeiras em uma definição do *belo*, sem ser acusado de substituir um termo pelo outro e de girar em um círculo vicioso (DIDEROT, 2000, p. 249).

Tornando a definição um pouco mais enxuta, Diderot dirá em seguida:

Eu chamo, portanto, *belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim, tudo o que desperta esta ideia (DIDEROT, 2000, p. 250).

A definição coloca então uma distinção entre o belo real, existindo “fora de mim”, e o belo relativo ou percebido, “em relação a mim”. Diz-se de um objeto que é belo quando possui qualidades que o espírito *relaciona* a outras qualidades e outros seres, isto é, possui relações que despertam o sentimento do belo; haverá nele o belo real quando essas relações estão no objeto em si (entre suas partes), considerado singularmente; trata-se do belo relativo quando são relações percebidas, quando meu entendimento percebe qualidades no objeto e relaciona-o a outros. É neste segundo sentido que se poderá dizer que um objeto é mais ou menos belo que outro, desde que possuam relações que os tornem comparáveis. Dar-se-á sempre

o nome de *belo real* a tudo aquilo que contém em si algo com que despertar a ideia de relação; e o nome de belo relativo a tudo aquilo que desperta relações convenientes com as coisas com as quais cumpre proceder a sua comparação (DIDEROT, 2000, p. 253).

Belaval, tomando esses princípios gerais, fala então de uma concepção da produção artística que, inserida num processo mais amplo, incluindo mesmo uma epistemologia ou uma estética – no sentido original de uma teoria da sensibilidade –, seria constituída por um duplo movimento: “um que, dos fatos percebidos, nos eleva ao ideal; outro que, do ideal, nos remete ao sensível, esclarece-o e permite sua utilização artística”.¹⁵⁷

O primeiro movimento, que nos eleva dos fatos percebidos ao ideal, é a seleção, a escolha: “é pela escolha que a arte ultrapassa a natureza”.¹⁵⁸ As etapas dessa “elevação” são duas: primeiro, há já uma seleção na própria percepção, ao percebermos relações que nos agradam ou desagradam. A partir dessa primeira seletividade, organiza-se uma segunda, nascida de exigências práticas: na produção de ferramentas, utensílios, etc. para o provimento de nossas necessidades tomamos conhecimento de relações úteis (agradáveis) ou inúteis (desagradáveis), as quais reconheceremos depois na própria natureza. Com isso temos o desenvolvimento de um critério ou discernimento – a posse daquelas noções de ordem, simetria, etc. – que nos permitirá dizer: “esta flor é mais bela que aquela”, etc., ou seja, um discernimento da “bela natureza” – a elevação dos fatos percebidos ao ideal, mencionada acima; a seleção dos modelos. O segundo movimento é precisamente onde se conjugam o *philosophe* e o *artiste*. O retorno do olhar sobre as formas da natureza, após adquirido aquele tato para a *belle nature*, aquela seletividade, encontra ali um duplo sentido: primeiro, o sentido de uma utilidade ou instrumentalização possível, ao conhecermos as relações aí presentes; mas também o sentido da maneira como aquelas formas nos afetam, o sentido de um efeito sobre nós, e que é específico do artista pois “não é uma lei, no sentido científico, que o artista descobre: é (...) uma lei dos 'efeitos’”.¹⁵⁹

Assim encontram-se vivos em nós o julgamento que compara e o sentimento que se prende às situações marcantes, agradáveis, perturbadoras – entre as quais Diderot inclui as situações cruéis. Reflexão,

157 Belaval, op. cit., p. 100.

158 Ibid., p. 95.

159 Ibid., p. 99.

sentimento: nossos guias (BELAVAL, 1950, p. 100).

Sentimento e reflexão, portanto, não são opostos, mas antes complementares. E essa complementaridade se reflete no próprio conceito de imitação. Na origem do progresso que vai da arte como cópia à imitação de modelos ideais, está o sentimento: é ele que capta a espontaneidade da natureza; a arte começa com uma percepção da natureza comum: “começou-se a imitar sem escolha, sem arte”.¹⁶⁰ Pelo sucesso da imitação ocasional de uma natureza não tão comum, orienta-se pouco a pouco para a seleção, para o modelo ideal. Assim, do sentimento se passa à reflexão, à seleção; “o sentimento excita aqui o julgamento”.¹⁶¹ Não se trata, portanto, da superação e do conseqüente abandono do conceito de imitação como cópia, pois, para Belaval, esse é um processo que se renova constantemente; é o próprio fazer artístico que precisa sempre reanimar as forças do sentimento e da reflexão.

É, pois, esse conceito de imitação que norteia a apropriação feita por Diderot do teatro e a compreensão que faz dele como um aparelho, a ser configurado em vista do efeito almejado no público, a partir do conhecimento da sensibilidade natural dos homens. Poderemos então acrescentar ao esquema de Belaval um terceiro momento, de retorno ao sentimento, mas agora pela outra ponta do processo, isto é, no público receptor. Assim, os textos da teoria dramática nos mostrarão

o diretor da *Enciclopédia*, tão habituado a descrever as técnicas dos ofícios, montando e desmontando a máquina do teatro, revelando os segredos mais ocultos do seu próprio ofício (MATOS, 1986, p. 24).

É desse ofício, que configura uma concepção do teatro como dispositivo, que passamos a tratar.

3.4. O teatro como dispositivo

Nas *Conversas sobre O Filho Natural*, Diderot dispõe livremente das regras clássicas, mantendo algumas e recusando outras, conforme as necessidades da cena; mobiliza o repertório de técnicas e conhecimentos teatrais, acumulados desde

¹⁶⁰ Ibid., p. 100.

¹⁶¹ Ibid., p. 101.

os antigos, para estabelecer um repertório naturalista.¹⁶² A crítica às regras é seletiva; não faz *tabula rasa* da tradição teatral, pois, para o autor,

aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não poderá nem abandoná-la, nem segui-la adequadamente. Terá por ela ou respeito ou desprezo em demasia, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados e reconduz a arte à sua infância; o outro a paralisa simplesmente onde ela está e impede-a de avançar (DIDEROT, 2008, p. 101).

Assim, a “regra das três unidades” – de ação, de tempo e de espaço –, por exemplo, é mantida. De outra forma, como reproduzir em cena uma série de acontecimentos que se deu em um intervalo de quinze dias, como é o caso dos fatos que supostamente inspiraram *O filho natural*? E como não confundir e não dissipar o interesse se os acontecimentos referentes à ação principal não forem destacados de tantos outros que lhe foram simultâneos?¹⁶³ São limitações que a forma teatral impõe, e às quais mesmo a pretensão realista do autor tem de ceder. Pelo menos é o que argumenta Dorval, quem supostamente teria escrito *O filho natural* e agora discute a peça com Diderot. Este, no entanto, não deixa de notar como o respeito às unidades força o autor da peça a se utilizar de expedientes pouco naturais, os chamados golpes teatrais.¹⁶⁴ Dorval, por sua vez, reconhece que seria melhor passar sem eles e dispor, ao invés disso, de quadros.¹⁶⁵ Quem sugere uma definição do quadro cênico, contudo, é o filósofo: uma disposição dos personagens em cena, “tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela”.¹⁶⁶ Essa definição, aparentemente banal, só pode ter sua dimensão verdadeiramente apreciada se considerarmos a dificuldade de se colocar

162 Não se trata mais aqui de *mimesis* naturalista, e sim do *estilo* naturalista do teatro de Diderot. Trata-se, porém, de um naturalismo, por assim dizer, fabricado; mediado.

163 Diderot, *Conversas sobre o filho natural*, p. 100.

164 *Coup de théâtre*, no original. Segundo a definição do próprio autor, nas *Conversas*, o golpe teatral é “um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens” (Diderot, op. cit., p. 107), tendo, portanto, um caráter artificial.

165 *Tableaux*, no original (cf. Diderot, op. cit., pp. 106-108). Peter Szondi observa que, “se ao *tableau* é atribuído mais verdade do que ao *incident imprévu* – denominado *coup de théâtre* porque sentido como falso, como meramente teatral e efetuado pelas regras do teatro –, não é porque ele *eo ipso*, além de toda história, acaba participando dos fatos, mas porque para a sociedade burguesa do século XVIII o imprevisto foi na verdade proscrito. (...) É na corte que os *coup de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus*. A reviravolta repentina só se torna *coup de théâtre* para um público que a conhece apenas no teatro: justamente o burguês” (Szondi, *Teoria do drama burguês*, pp. 112-113).

166 *Ibid.*, p. 107.

em prática a estética do quadro dentro do sistema de regras clássico. A esse propósito, Dorval comenta a quarta cena do segundo ato da peça, na qual ele e seu amigo Clairville se abraçam sob lágrimas, que exemplificaria o que entende por quadro:

Admita que esse quadro não poderia ter acontecido no palco; que os dois amigos não teriam ousado olhar-se nos olhos, voltar as costas ao espectador, aproximar-se; separar-se; reaproximar-se; e que toda a ação deles teria sido muito calculada, muito rígida, muito afetada e muito fria (DIDEROT, 2008, p. 107).

Recordemos que Diderot, ao introduzir a peça ao leitor, relata tê-la visto encenada na própria casa de Dorval, seu autor; não no palco, portanto, mas no salão.¹⁶⁷ Ali, sem público – Diderot teria assistido a tudo através de uma janela, escondido –, a peça teria sido encenada à maneira como Dorval desejava, sem necessitar ceder às convenções que o teatro impõe para a relação com o espectador.¹⁶⁸ Daí que Dorval oponha sua estética do quadro ao palco, condensando neste termo todo o sistema de convenções do teatro clássico. A troca de olhares entre os dois personagens, por exemplo, com um deles de costas para o público, teria de fato pouca ou nenhuma efetividade num teatro convencional. A ideia do quadro se aplicaria especialmente às cenas que envolvem as paixões fortes, o arrebatamento, pois justamente aí se sentiria a insuficiência do teatro clássico, que convencionava marcações para os atores, determinando sua disposição sobre o palco:

Será possível que não se perceba que o efeito do infortúnio é aproximar os homens e que é ridículo, sobretudo nos momentos de tumulto, quando as paixões são levadas ao excesso e quando a ação é mais agitada, ficar em círculo, separados, a uma certa distância uns dos outros e numa ordem simétrica? (DIDEROT, 2008, p. 107).

Para que a ideia do quadro cênico surta efeito, Diderot reivindica ainda que se faça uso da pantomima. Se a definição do quadro se dava já por uma metáfora pictórica, com a pantomima não será diferente. “A pantomima”, diz o *Discurso*, “é o quadro que existia na imaginação do poeta, enquanto escrevia, e que este gostaria que a cena mostrasse a cada instante, quando se desempenha”; numa palavra, é “a

¹⁶⁷ Peter Szondi vê aí um “estreitamento do palco, adaptado à intimidade da pequena família”; segundo ele, “uma redução com que o drama reconstitui a mudança efetiva da estrutura familiar” (Szondi, op. cit., p. 123).

¹⁶⁸ Cf. Diderot, op. cit., pp. 27-30.

arte de imaginar quadros”.¹⁶⁹ E recomenda ainda: “aplicai à pantomima as leis da composição pictórica, e vereis que são as mesmas”.¹⁷⁰ Na expressão das paixões, crê Dorval, há momentos em que o discurso encontra seu limite, e só o gesto pode “falar”; há certa complexidade de paixões “que o pior quadro pintaria melhor que o melhor dos discursos”.¹⁷¹ Ele relata que, ao recordar os fatos para transpô-los para a peça, “procurava o que havia dito, o que me tinham respondido; e, ao encontrar apenas movimentos, escrevia o nome do personagem e, abaixo, sua ação”.¹⁷²

Franklin de Matos, no entanto, nos recorda que “o conceito de quadro não se define apenas pela pantomima”.¹⁷³ Segundo ele, se é verdade que “a cena não se organiza em torno da palavra”, todavia “o diálogo, simples e econômico, é pontuado por olhares, gestos, silêncios e ruídos, igualmente convocados a falar”. Refere-se a uma cena imaginada por Dorval, baseada nas *Eumênides* de Ésquilo, em que um criado notifica a seu amo a morte do filho; em seguida, notifica também à mãe. No quarto do pai, para onde depois será levado o cadáver, “se passou uma cena de desespero, enquanto que no quarto da mãe se dava uma pantomima de fé”.¹⁷⁴ Além da pantomima, portanto, o quadro aqui é composto também pelos gritos de desespero dos pais. Nesse sentido, Franklin de Matos afirma que o conceito de quadro

se opõe à cena declamada, ao verbo, e tanto pode ser extra-verbal, fundado no gesto, como no caso da mãe piedosa, quanto pré-verbal, preenchido por gritos, gemidos ou sussurros, a exemplo do caso do pai desesperado e de outros, sobre os quais Diderot insiste em outros lugares: o quadro do herói ferido no Filoctetes, de Sófocles, e “o quadro do amor materno” proporcionado por Clitemnestra diante do sacrifício de Ifigênia. Girando em torno desses dois polos diferentes, a função do quadro, para Diderot, é potencializar o discurso. Por isso, no exemplo acima, quadro (e não apenas pantomima...) e declamação, que se passavam alternadamente em um lado e outro do palco, afinal se juntam na última cena, provocando no espectador um enorme abalo, cuidadosamente preparado por essa espécie de “montagem” (MATOS, 2009, p. 14).

Nas *Conversas*, com efeito, o filósofo, em acordo com Dorval quanto à eloquência

169 Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 125.

170 Ibid., p. 124.

171 Id., *Conversas sobre O filho natural*, p. 121.

172 Ibid., p. 119.

173 Franklin de Matos, *A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau*, p. 14

174 Diderot, op. cit., p. 132.

desses elementos extra e pré-verbais, afirma:

Pensei algumas vezes que as palavras das pessoas muito apaixonadas não eram coisas para ler, mas para ouvir. Porque, dizia comigo mesmo, não é a expressão “eu te amo” que triunfa sobre a severidade de uma puritana, sobre os projetos de uma coquete, sobre a virtude de uma mulher sensível: é o tremor na voz com o qual aquelas palavras foram pronunciadas; as lágrimas, os olhares que as acompanharam (DIDEROT, 2008, p. 120).

Eis que é então colocada em relevo a importância do ator, a quem é dada inclusive certa autonomia para a criação. “Há passagens”, diz Dorval,

que seria preciso praticamente deixar a cargo do ator. Fica a seu critério dispor da cena escrita, repetir certas palavras, retomar certas ideias, cortar algumas, acrescentar outras (DIDEROT, 2008, p. 119).

Aqui se inicia uma argumentação que resultará no reconhecimento do teatro como produção coletiva na qual dramaturgo, ator e espectador concorrem para que o espetáculo se concretize, cada um com sua particularidade. Quanto à pantomima, “que o ator conhece melhor que o poeta”,¹⁷⁵ fica a cargo do primeiro. Mas não só ela:

A voz, o tom, o gesto, a ação, isso é o que pertence ao ator; e é o que nos comove, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. É o ator que atribui energia às palavras. É ele quem conduz aos ouvidos a força e a verdade da inflexão (DIDEROT, 2008, p.120).

Além da pantomima, do gesto, cabe ainda ao ator atinar para uma unidade no tom da declamação que corresponda a uma unidade de discurso do autor da peça. Diderot assinala também qual deverá ser sua postura ante o espectador. No diálogo, Dorval repudia veementemente o uso das tiradas, quando o ator se dirige ao público em longos discursos, deixando suspensos seu personagem e a ação da peça; em sua maneira de ver, “em uma representação dramática, não é do espectador que se trata: é como se ele não existisse”.¹⁷⁶ No *Discurso*, igualmente, o autor elogia os atores italianos porque, com vantagem em relação aos franceses, desempenham com mais liberdade, “dão menos importância ao espectador”; “num sem-número de vezes, esquecem-no completamente”;¹⁷⁷ e estende o imperativo de se “esquecer o espectador” também para o autor, para que todo o interesse recaia sobre as

¹⁷⁵ Ibid., p. 120.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 116.

personagens. Radicalizando essa ideia, Diderot acaba por sugerir – e é um dos primeiros a fazê-lo – o expediente da “quarta parede”:

quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta (DIDEROT, 1986, pp. 78-79).

Que poeta e ator tratem o público como se não existisse, porém, não significa que ele não esteja lá e que não cause – como todo elemento cênico do teatro de Diderot – um efeito; que não tenha sua eficácia, e justamente sobre autor e atores, que o ignoram, além do efeito causado pelo público como um todo em cada espectador individualmente. Diderot relembra os grandes espetáculos da antiguidade que “recebiam até oitenta mil cidadãos”,¹⁷⁸ e vê nessa amplitude de público um aumento da potência do teatro. “Avalie”, dirá Dorval,

a força de um grande número de espectadores, a partir do que o senhor sabe a respeito da influência dos homens uns sobre os outros e do contágio das paixões nos levantes populares (...). Aquele que não sente intensificar-se a sua sensação pelo grande número dos que com ele a partilham, tem algum vício secreto; há em seu caráter algo de solitário que me desagradava. Mas se a afluência de um grande número de homens devia aumentar a emoção do espectador, imagine a influência que exerceria sobre os autores, os atores (DIDEROT, 2008, p. 137).

O poema dramático, entretanto, teria perdido duplamente ao ter seu público drasticamente diminuído pelo tamanho dos locais que abrigam os espetáculos, pois manteve certos exageros da encenação – que, especula Diderot, teriam nascido justamente da necessidade de alcançar um número tão grande de espectadores – como a entonação, a ênfase, a versificação, que não mais seriam necessários; e abandonou outros, que se prestavam igualmente a alcançar público tão numeroso, mas que ainda teriam o interesse de proporcionar a “verdade dos quadros”. “Não era necessário”, pergunta Dorval, “que o exagero contagiasse ao mesmo tempo e pela mesma causa o andar, o gesto e todas as outras partes da ação? Daí veio uma arte que foi denominada declamação”.¹⁷⁹ De um modo complexo, portanto, a presença de um grande público maximizava o efeito dos espetáculos.

178 Id., *Conversas sobre O filho natural*, p. 137.

179 Ibid., p. 138.

Esse reconhecimento da eficácia própria do ator, que retoma aspectos das oratórias de Cícero e Quintiliano; do espectador, quando em grande número, nos espetáculos da antiguidade; bem como da arquitetura dos teatros que dispõem esses elementos de tal ou qual forma,¹⁸⁰ tudo isso testemunha a concepção que Diderot fazia do teatro como um dispositivo capaz de produzir certos efeitos. O teatro é dispositivo, aparelho, conjunto de técnicas e conhecimentos acumulados milenarmente, emprestados ora da oratória, ora da literatura e que permitem administrar a dinâmica de movimentos e trocas entre autor, atores, espectadores e espaço físico. Está pressuposta aí uma espécie de economia prática das paixões; é o domínio desse sistema que permite saber como comover, causar afecções. Pois é disso que se trata; não de “sair do teatro levando palavras, mas impressões”;¹⁸¹ “Imitador de ações que o comediante dá a ver”, ratifica Franklin de Matos,

o dramaturgo precisa se convencer de que seu objetivo é dirigir-se à sensibilidade da plateia, que não deseja ser sobrecarregada com palavras, mas vai ao teatro em busca de 'impressões' (MATOS, 1986, p. 24).

Todo esse aparato é mobilizado, portanto, com vista a causar um efeito, e para que o efeito buscado por Diderot em seu teatro se concretize é necessário que ele apague seus rastros de ficção, que crie o efeito ilusório. Daí a busca de um repertório de técnicas visando um naturalismo – a escrita em prosa, a pantomima, o quadro – e a exigência de que o espectador, o índice maior de que se trata de uma ficção, seja ignorado. Esses expedientes, por fim, se prestam à função de aproximar o espectador da obra, encurtar as distâncias, fazê-lo envolver-se de tal forma que se comova ao invés de refletir. “O poeta, o romancista, o comediante”, diz Diderot no *Discurso*, “chegam ao coração de uma forma enviesada e atingem tão mais segura e fortemente a alma, quanto ela própria se estende e se oferece ao golpe”.¹⁸² O artista, conhecendo a natureza humana, saberá que corda vibrar e a ouvirá “ressoar ou fremir em todas as almas”.¹⁸³

Nosso leitor certamente terá notado a semelhança que aqui se desenha entre a relação do autor e da obra para com o público no teatro de Diderot e a que vimos se delinear a partir da maneira como Rousseau concebia a produção e a recepção

180 O *Discurso sobre a poesia dramática* discute ainda a relevância de outros elementos cênicos, dedicando-lhes tópicos à parte, como os que tratam “Do cenário”, “Dos trajés”, etc.

181 Id., *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 45.

182 Ibid., p. 43.

183 Ibidem.

da música. Analisando essa relação no capítulo anterior, vimos a poética que anima a teoria rousseauísta da música estabelecer uma oposição entre um polo ativo e um outro passivo, rompendo o circuito que, no mundo clássico, ligava autor e público, ambos como elementos ativos. O mesmo se passa com o teatro de Diderot: embora o público possa ter, como era o caso nos espetáculos da antiguidade, uma eficácia própria, isto é, desencadear ele mesmo certos efeitos no interior dessa dinâmica de movimentos que é o teatro diderotiano, isso se daria à sua revelia; o poeta ou o homem de teatro, dominando sua arte, é que manuseará essa potência. O público do teatro de Diderot é essencialmente passivo; sua alma, como vimos, “se estende e se oferece ao golpe”; não por acaso, embora seja seu alvo, será considerado pelo poeta dramático e pelos atores “como se não existisse”. O drama, por isso, certamente almeja um público diferente do que tinha a tragédia e a comédia clássicas no século anterior. Não espera dele o exercício da censura, por intermédio do *gosto*, do domínio das regras teatrais e do zelo pela hierarquia dos gêneros, como o autor do século XVII esperaria do seu. Essa transição, é claro, não se dá de uma vez, e essas duas formas de interpelar o público – e de ser interpelado por ele –, essas duas poéticas, coexistem e concorrem uma com a outra no século XVIII:

Em face de um público de semi-especialistas que se mantém com dificuldade, ainda recrutado junto à Corte e às altas esferas da sociedade, a burguesia oferece o esboço de um público de massa: em relação à literatura, ela se coloca em estado de passividade relativa, pois não pratica de modo algum a arte de escrever, não tem opiniões preconcebidas sobre o estilo e os gêneros literários, deixa tudo, fundo e forma, a critério do gênio do escritor (SARTRE, 2004, p. 79).

Por outro lado, como polo ativo do processo, o poeta dramático do teatro de Diderot é refratário às regras e não perderá nenhuma oportunidade de reivindicar a liberdade para o artista. A título de exemplo, tomemos o seguinte passo do *Discurso*:

Quanto mais medito sobre arte dramática, mais me aborrecem aqueles que escreveram a respeito. É um amálgama de leis particulares, das quais se fizeram preceitos gerais. Observaram-se certos incidentes produzirem grandes efeitos, e logo se impôs ao poeta a necessidade de usar os mesmos procedimentos, para obter os mesmos efeitos; observando melhor, entretanto, perceberiam que se produzem efeitos ainda maiores com procedimentos inteiramente opostos. É assim que as regras complicaram a arte e que os autores, sujeitando-se servilmente a elas, às vezes pensaram

muito para obter menos do que poderiam (DIDEROT, 1986, p. 77).

Se a comparação com a música em Rousseau rende um bom paralelo, e compõe mesmo, com o teatro de Diderot, o que chamamos a poética dos *philosophes*, nem por isso se poderá negligenciar a manifesta discordância do autor da *Carta a d'Alembert* quanto ao efeito do espetáculo teatral. É aqui, com efeito, que vemos os dois autores se afastarem. Pierre Frantz sustenta ter sido a *Carta* o fator preponderante na renúncia de Diderot em seguir com seu projeto de reforma e não escrever mais dramas: “a crítica de Rousseau é radical e atinge o coração do projeto de Diderot”.¹⁸⁴ Frantz distingue, na proposta de reforma teatral de Diderot, três eixos que organizam a relação entre teatro e moral. O primeiro é o de uma moralidade própria do teatro, pensado como cerimônia, rito, de onde se poderá extrair uma função cívica; o segundo é o da natureza da ação moral que esse teatro toma como seu objeto e que, como vimos, busca uma mediania; por fim, o terceiro eixo, que, em grande medida, coincide com nosso tema, é o de um “efeito do teatro, isto é, de sua ação moral sobre o espectador”, e que “não é separável, no espírito de Diderot, do próprio efeito estético”.¹⁸⁵

Não se trata somente da moral representada sobre a cena, mas do efeito do teatro sobre a sensibilidade moral do espectador. É o que se poderia entender pelo nome de patético. Ou ainda o que se chama comumente, e com mais precisão se tratando de Diderot, o *interesse*. O corpo do espectador, ou do leitor, está inteiramente implicado, à maneira de um instrumento musical, e faz soar um canto que responde à solicitação moral do poeta (FRANTZ, 2012, pp. 40-41).

Trata-se, pois, da mesma eficácia do teatro que abordamos até aqui, cuja implicação moral Frantz põe em relevo ao afirmar que “a piedade e o patético tornam-se manifestações da natureza moral do sujeito”; que “a humanidade mesma se manifesta enquanto o espectador sente piedade”.¹⁸⁶

Ora, é justamente essa “moralização da emoção do espectador” que Rousseau “esmaga (...) sob uma argumentação quase imparável”.¹⁸⁷ Referindo-se aos dramas modernos – e, implicitamente, a Diderot –, Rousseau reconhece suas

184 Pierre Frantz, *Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau*, p. 40.

185 Ibidem.

186 Ibid., p. 41.

187 Ibidem.

boas intenções e o valor moral que contêm, mas não vê neles a capacidade de despertar qualquer *interesse*; de provocar qualquer *efeito*; não possuem *eficácia*. A tragédia e a comédia clássicas, por outro lado, não obstante despertarem o interesse do público, não lidam com sentimentos morais, e seu efeito é meramente passageiro.

Segundo Frantz, Diderot acusa o golpe:

O golpe é duro e pode-se pensar – é, em todo caso, a minha hipótese – que, se Diderot deixa de escrever para o teatro público no início dos anos 1760, é menos pelo fracasso público – sempre relativo – de seus dramas que pelo fato dessa *remise en cause* essencial (FRANTZ, 2013, p. 42).

Daí que sua dramaturgia seja interrompida para ser retomada apenas tardiamente, com *Est-il bon? Est-il méchant?*, redigida entre 1775 e sua morte, em 1784, e publicada apenas postumamente. Com essa derradeira comédia, “Diderot passa de uma estética do entusiasmo e da sinceridade a uma outra, marcada pelo humor, pela auto-ironia, pela *distância*”.¹⁸⁸ Mais que a passagem de uma estética a outra, porém, é a aposta moral que é abandonada: “o efeito moral do teatro, Diderot dobra-o ao meio, mudando a perspectiva do ético para o estético”.¹⁸⁹

188 Ibid., p. 38.

189 Ibid., p. 43.

4. A EFICÁCIA DO ROMANCE EM *A RELIGIOSA*, DE DIDEROT

Em sua introdução à edição brasileira de *A Religiosa*, Roberto Romano reconstrói, apoiando-se principalmente nas análises de Gerhard Stenger, uma leitura do romance à luz do tema da monstruosidade e, de modo mais geral, da crítica da metafísica em Diderot, feita especialmente na *Carta sobre os cegos*. Essa crítica atacaria a compreensão do conhecimento como visão.¹⁹⁰ Romano menciona uma “via analítica”, da qual pretende se distanciar, “aberta pelo próprio Diderot, na qual se privilegia o elemento pictórico e o sentido da vista”,¹⁹¹ e concorda com Stenger quando este, referindo-se a *A Religiosa*, cita Roger Kempf para afirmar que

o teatro e a pintura são coisas vistas, mas o romance é “coisa imaginada, exige, para ser consumada, um olhar interior [...]; o romancista só nos subjuga na medida em que ele deixa de nos visar em nossa exterioridade” (ROMANO, p. 31).

Ora, deixar “de nos visar em nossa exterioridade”, como se pretenderá mostrar neste capítulo, é justamente o que faz Diderot em *A religiosa*. O leitor ali é convocado constantemente à interioridade da personagem, a viver a subjetividade da protagonista e experimentar as mesmas afecções que ela. Se nos mantivéssemos no esquema proposto por Kempf, portanto, seríamos forçados a dizer, considerando porém os princípios estéticos de cada obra em vez de agrupá-las por gênero, que, no caso de Diderot, o teatro e *A religiosa* são concebidos como “coisas vistas”, e que *Jacques o fatalista* e, talvez, *O sobrinho de Rameau* entrariam na categoria do romance como “coisa imaginada”. Contudo, o esquema se mostrará insuficiente para a análise proposta aqui, que buscará apontar camadas ou níveis de profundidade distintos no romance em questão; para além da “coisa vista”, poderíamos falar talvez então de uma “coisa sentida”.

De todo modo, o que parece estar em jogo num primeiro momento na discussão levantada por Romano é a questão de onde situar *A Religiosa* no conjunto da obra do autor; se em continuidade com seu teatro ou já pertencendo a um outro

¹⁹⁰ “Contra a metáfora óptica (teórica), ele escreveu a *Carta sobre os cegos*, texto nuclear na moderna demolição da metafísica. O pressuposto do saber com base visual era a estabilidade do objeto verdadeiro. Só o que é e sempre será pode ser pesquisado. Isto requer a tese complementar da harmonia fundamental da natureza e da sociedade humana. Diderot recusa ao mesmo tempo o símile óptico para o conhecimento e a ideia de ordem para o mundo físico ou humano. Segundo ele, no princípio e no fim do conhecimento e da ação reside o caos” (Roberto Romano, Introdução, in: *A religiosa*, p. 27).

¹⁹¹ Roberto Romano, *Introdução*, in: *A Religiosa*, p. 20.

momento, podendo ser aproximado de um romance como *Jacques*. Um cotejo dos aspectos formais das obras, a nosso ver, levaria a uma aproximação entre *A religiosa* e o teatro de Diderot – pensando aqui apenas no drama burguês –, e a comparação é mesmo comum entre os comentadores.¹⁹² Antes mesmo da redação de *A religiosa*, a maneira como Diderot lia os romances de Richardson, sua grande referência no gênero, já reservava especial importância à visualidade das cenas. É de sua leitura que Diderot retira inspiração para um dos principais recursos requisitados por seu teatro, a pantomima. No *Discurso sobre a poesia dramática* ele diz:

É a pintura dos movimentos que encanta, principalmente nos romances domésticos. Vede a complacência com que nela se detém o autor de *Pamela*, *Grandson* e *Clarisse*. Vede a força, o sentido e o patético que ela dá ao discurso! Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o e sua ação me afeta mais do que suas palavras (DIDEROT, 2009, p. 119).

À parte essas considerações de caráter formal, que desenvolveremos adiante, o critério dessa classificação passa em alguma medida pela maneira como se considera as circunstâncias da redação e publicação da obra e, especialmente, de seu prefácio-anexo. A interpretação retomada por Romano se apoia na consideração do conjunto formado pelo romance e o prefácio-anexo que o acompanhou em sua primeira publicação. O fato de considerar o prefácio-anexo na constituição do sentido de *A religiosa* é o que permite a Stenger, por exemplo, elaborar uma teoria sobre a mistificação em Diderot.¹⁹³

192 Henri Bénac, em sua introdução ao romance, faz essa aproximação. Para ele, “as ideias de Diderot sobre o teatro explicam sua arte do quadro: sobressai-se ao fixar as atitudes, ao estabelecer contrastes patéticos; usa pouco a cor, mas maneja perfeitamente as linhas; suas imagens são em branco e preto e evocam a austeridade despojada das células e dos corredores dos conventos. Diderot tem também o gênio das frases de efeito, dos gritos apaixonados e pode-se dizer que se malograra no teatro, soube encontrar, no romance, os efeitos das pantomimas, gestos e palavras que mostram toda a riqueza que possuía em suas concepções” (Henri Bénac, Introdução, in: *Diderot - Obras Romanescas II*, p. 30). Há ainda quem compare o estilo do romance à estética do cinema. Roberto Romano cita a comparação feita por Pierre Lepape, que “diz que *A Religiosa* apresenta uma sequência de cenas, como nos filmes de Hollywood, nas quais “os movimentos do corpo, os gestos, as transformações psicológicas, na precisão clínica de sua descrição, sugerem a violência das relações de força psicológicas e alienação social” (Roberto Romano, Introdução, in: *A religiosa*, p. 31).

193 Romano expõe resumidamente essa teoria: “Tanto em *A religiosa* como no próprio conto, cujo nome é “Mistificação”, argumenta Stenger, a imaginação faz a maior parte do trabalho. Nada, no texto de Diderot, é mentiroso e, no entanto, tudo é falsificado. “A realidade surreal, situada a meio caminho entre o real e o imaginário, nada mais é que mentira transformada em verdade pelo mistificado, a mentira nada mais sendo que, ela mesma, com frequência, uma falsificação de fatos intrinsecamente verdadeiros”. Robert Mauzi é invocado por Stenger quando se trata de indicar o imaginário na tessitura do romance. Em *A religiosa*, e também no fantástico *Jacques o fatalista*, “Diderot põe em jogo a imaginação do leitor, tenta empenhá-lo na criação do trabalho

Há alguns elementos de cunho histórico-biográfico, no entanto, que autorizam pensar que o sentido original do romance possa ser determinado independentemente do prefácio-anexo. Retomemos brevemente a história desse prefácio. Em 1770, Melchior Grimm escreve um prefácio a um conjunto de cartas trocadas entre Diderot – se passando por uma jovem religiosa – e o marquês de Croismare (1694-1772), por ocasião de sua publicação na *Correspondance Litteraire*.¹⁹⁴ Nele, Grimm revela os bastidores de uma brincadeira levada a cabo na referida troca de cartas, iniciada em janeiro de 1760. O mesmo prefácio-anexo acompanhará a primeira edição de *A Religiosa* dez anos depois, já sob a forma de um romance acabado, mas, não por acaso, será colocado ao fim de sua publicação – feita em capítulos, de outubro de 1780 a março de 1783, na mesma revista –, ao modo de um posfácio. Tratava-se de fornecer essa informação ao fim, e não ao início da obra, para evitar prevenir o leitor e torná-lo imune a seus efeitos.¹⁹⁵

O prefácio-anexo de Grimm nos informa sobre a circunstância que dá origem ao romance. Tudo teve início quando o marquês de Croismare, frequentador do salão de Mme d'Epinay (1726-1783) juntamente com os senhores Grimm e Diderot, aos quais era muito caro, se retira para uma propriedade no campo e acaba por permanecer lá mais tempo que o esperado. Os amigos, sentindo a falta do marquês, começam a planejar uma maneira de trazê-lo de volta a Paris. Lembram-se então da compaixão com que o marquês havia reagido algum tempo antes à notícia de uma religiosa de Longchamp que reclamara sem sucesso contra seus votos. Na ocasião, o marquês chegou a tentar intervir em favor da irmã, mas nada pôde fazer. Os

artístico". O alvo do filósofo seria "destruir as formas tradicionais da obra literária, e aquela ilusão tradicional da verdade que, no efetivo, é mentira. O autor pensa atingir no mesmo golpe uma verdade mais autêntica, instalada sobre as ruínas do romance, o esgotamento dos personagens, os vestígios na ilusão partida" (Romano, *Introdução*, in: *A religiosa*, p. 24). Essa teoria fornece a base para que Stenger possa pensar *A religiosa* como "coisa imaginada". Ainda que se trate, é forçoso dizê-lo, de uma via extremamente profícua, gostaríamos de seguir uma outra, não necessariamente contraditória, mas operando em outro nível de análise, para indicar uma continuidade de forma entre o drama burguês e *A religiosa*. As duas interpretações, de resto, não são excludentes, já que a de Stenger-Romano toma o conjunto formado pelo romance e o prefácio-anexo, o que é legítimo, porém problemático se se projeta retrospectivamente tal interpretação sobre o momento da redação do romance, uma vez que o prefácio-anexo foi escrito uma década mais tarde.

194 Revista confidencial, editada a princípio por Melchior Grimm, cuja finalidade era informar sobre a vida literária, artística e filosófica de Paris. Diderot foi o mais importante colaborador da revista, nela publicando, em primeira mão, grande parte de sua obra.

195 Indo ao encontro dessa interpretação, Jacob Guinsburg afirma: "esta interiorização e inversão da óptica pelas quais as figuras e os problemas foram iluminados pelo romancista é o que o levou, quer me parecer, a transformar o lúdico prefácio inicial em um posfácio, que não previne de antemão o leitor e não o distancia de um envolvimento empático e sentimental no enredo novelesco" (Guinsburg, *Um prefácio a um posfácio*, in: *A religiosa*, p. 14).

conspiradores então têm a ideia de escrever ao marquês se passando pela religiosa, comunicando sua fuga do convento, e pedindo que ele venha em seu socorro. A tentativa de trazer o marquês de volta a Paris fracassa. Ele acredita na história armada, responde à suposta religiosa, mas, ao invés de ir até ela, solicita que ela vá ao seu encontro. Dados por vencidos, os conspiradores encerram a história fazendo morrer sua freira fictícia. A última troca de cartas com o marquês data de maio de 1760.

Para Diderot, no entanto, o evento acabou por significar algo mais que uma brincadeira. Dela ele retira a ideia de um romance que já não guarda quase nada – se é que guarda algo – do espírito zombeteiro que inspirou de início as cartas ao marquês. Na realidade, mesmo antes de estar decidido a fazer da história de Suzanne um romance, as próprias cartas ao marquês estavam longe de ser escritas com a “pena da galhofa”, como se pode notar no relato feito por Grimm no prefácio de 1770:

Uma circunstância que não é menos singular é que, enquanto esta mistificação esquentava a cabeça de nosso amigo na Normandia, a do sr. Diderot se esquentava, por seu lado. Este, persuadido de que o marquês não daria asilo em sua casa a uma jovem sem conhecê-la, se põe a escrever em detalhe a história de nossa religiosa. Um dia em que estava inteiramente entregue a esse trabalho, o sr. d'Alainville, um de nossos amigos comuns, veio visitá-lo, e o encontrou mergulhado na dor e com o rosto inundado de lágrimas. “O que é que você tem?”, disse-lhe o sr. d'Alainville. “Veja como está!” “O que eu tenho?”, respondeu-lhe o sr. Diderot, “desolo-me com uma história que estou me contando” (DIDEROT, 2009, p. 225).

Grimm não especifica a data do episódio, mas, uma vez que nos informa que a troca de cartas com o marquês ainda se desenrolava, sabemos que tem de ser anterior a 18 de maio de 1760, data da última carta do marquês à suposta religiosa.¹⁹⁶ Em agosto do mesmo ano, em carta a Damilaville, Diderot não menciona ainda a pretensão de escrever um romance, mas relata: “estou atrás de minha religiosa, porém ela se estende sob a pena e já não sei mais quando chegarei à margem”.¹⁹⁷ A cronologia de Roland Desné informa que já em setembro o filósofo se encontra em

196 Esta e as demais datas de correspondências e publicações informadas foram retiradas da cronologia organizada por Roland Desné em sua edição de *La Religieuse*, 1968, Garnier-Flammarion, Paris.

197 Citado por Roland Desné, *Chronologie*, in: *La Religieuse*, pp. 8-9.

Chevrette, hospedado por Mme d'Epinay, “trabalhando no romance de *A Religiosa*”, mas a primeira confirmação textual dada pelo autor informando sobre sua nova empreitada é de novembro, quando, em carta à mesma Mme d'Epinay, escreve:

Me pus a escrever *A Religiosa* e fi-lo até as três horas da manhã. Estou avançando muito rapidamente. Já não é mais uma carta, é um livro. Haverá nele coisas verdadeiras, o patético, e não compete senão a mim que essas coisas estejam bem colocadas ali. Mas não me permito o tempo para tanto. Deixo minha cabeça seguir seu fluxo; nem poderia controlá-la (DIDEROT, 1968, p. 9).

Sendo, como a correspondência dá a entender, o envolvimento do autor com a história de sua religiosa assim tão intenso mesmo antes de torná-la tema de um romance, é pertinente o questionamento de Roland Desné em sua introdução ao mesmo: “por que Diderot se apaixona de tal forma pela escrita de uma história inventada para enganar um amigo?”. O próprio Desné sugere uma resposta:

É que a ficção está vinculada aqui à realidade mais sensível que poderia haver para um filósofo como ele. Para falar como *Jacques o Fatalista*, no encadeamento de causas e efeitos que formam o nascimento de um livro, a causa imediata é o efeito de uma causa mais distante (DIDEROT, 1968, p. 18).

Ou seja, não seria a brincadeira envolvendo o marquês de Croismare o motivador essencial d'*A Religiosa*. Ela é apenas a circunstância que põe o filósofo a escrever; oferece o impulso e a oportunidade de passar a limpo questões que provavelmente ocupavam seu pensamento já havia algum tempo.

De modo mais imediato, a brincadeira evoca a história real de uma freira de Longchamp que fez pedido oficial de renúncia dos votos em 1752. O processo de Marguerite Delamarre se estendeu por anos até que foi finalmente encerrado em 1758, com seu pedido recusado. Fizeram crer os conspiradores ao Sr. marquês que era essa mesma jovem quem, tendo fugido do convento, lhe escrevia. Obviamente a história da irmã Marguerite devia comover e causar indignação a um filósofo como Diderot. A despeito mesmo do fato de Marguerite ter sido enclausurada compulsoriamente, a própria vida monástica, com seu isolamento, desagradava ao autor, que já n'*O filho natural* expressava sua opinião de que “o homem de bem vive no seio da sociedade e apenas o homem mau vive só”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Diderot, *O filho natural*, p. 75. A título de curiosidade, vale lembrar que Rousseau toma a frase

Há ainda o caso de sua irmã, Angélique. Apesar de não ter entrado no convento de forma compulsória, “sabe-se – e Diderot sabia – que ela aí faleceu louca aos vinte e sete ou vinte e oito anos”.¹⁹⁹ Marguerite e Angélique não eram casos isolados. Tratava-se então de uma questão atual,

notadamente nos anos 30 e 40, graças às notícias que se podia ler no jornal jansenista clandestino *Nouvelles ecclésiastiques*, que não perdia a ocasião de denunciar as repressões de toda sorte exercidas contra os que se recusassem a se submeter à bula (DESNÉ, 1968, p. 20).

O texto de *A religiosa* foi concebido, portanto, como uma peça independente, não sendo pertinente evocar a mistificação que mais tarde o envolveu para determinar seu sentido original. Este se constitui, antes, na conjunção de uma motivação crítica, que irá atacar as instituições da religião e da família, e de ideias morais e estéticas que já vinham sendo trabalhadas pelo autor desde sua produção teatral.

4.1. Na pele de Suzanne Simonin

A jovem Suzanne Simonin inicia a narrativa de suas memórias em *A religiosa* confessando fazê-lo “sem talento e sem arte, com a ingenuidade de uma criança da minha idade e a franqueza de meu caráter”.²⁰⁰ As memórias que ela narra se referem a fatos já distantes, porém, ela crê que “a profunda impressão que deles [me] restará enquanto viver, [me] bastaria para recordá-los com exatidão”.²⁰¹ A impressão subjetiva, portanto, é o único lastro da exatidão dessas memórias. Mesmo o tempo da narrativa é determinado subjetivamente; sua velocidade determinada pela impressão mais ou menos viva que os acontecimentos em questão deixaram na jovem, como se vê, por exemplo, quando narra a preparação para a cerimônia de seu noviciado. “Com que celeridade tudo foi preparado!”, diz ela, “o dia foi marcado, meus hábitos confeccionados, o momento da cerimônia chegou, sem que eu perceba hoje o menor intervalo entre essas coisas”.²⁰² E, ao mesmo tempo, ao ler

para si, e essa acaba sendo a ocasião do rompimento entre os dois, cujo ponto culminante é a *Carta a d'Alembert*.

199 Desné, *Introduction*, in: *La Religieuse*, p. 21.

200 Diderot, *A Religiosa*, p. 48.

201 *Ibidem*.

202 *Ibid.*, p. 52.

essas memórias supostamente destinadas ao marquês de Croismare, o leitor é naturalmente levado a assumir a perspectiva deste. A cada linha, o leitor deve estar no lugar do marquês, o lugar de quem lê essas memórias e é solicitado a compadecer-se da irmã Suzanne e correr em seu auxílio. Posição, diga-se, que exige muito do leitor; requisita-o a todo momento a comover-se, a apiedar-se, a indignar-se frente às injustiças sofridas pela jovem. É nesse sentido, por exemplo, que a narradora, se referindo ao bilhete que entregou à sua mãe notificando seu consentimento em seguir a vida religiosa, interpela, em meio à narrativa, o marquês e, por extensão, o leitor: “eu pensava que acabava de assinar minha sentença de morte, e esse pressentimento, senhor, verificar-se-á, se vós me abandonardes”.²⁰³ Noutra parte, apostrofa: “mas vós, senhor, que conheceis até esse momento tudo o que se passou, o que pensais disso?”²⁰⁴ As primeiras páginas do romance, portanto, situam o leitor numa dupla perspectiva, a saber, a da subjetividade mesma de Suzanne, pois que a narrativa traz indelevelmente essa marca, e a de confessor da protagonista, sujeito a suas interpelações. Num e noutro caso o leitor é convocado a uma identificação empática com a personagem-narradora.

Essa perspectiva mediada pela subjetividade de Suzanne determina alguns aspectos formais da narrativa. Um deles, que salta aos olhos quando se lê *A religiosa*, é o de suas variações de ritmo; os diferentes andamentos que o autor imprime a cada cena. O romance intercala cenas onde a subjetividade da protagonista se dilata no tempo e cenas onde essa subjetividade é simplesmente suprimida, que é quando então se imprime mais velocidade à narrativa. Esta segunda temporalidade é a que opera na cena que descreve os preparativos para os votos de Suzanne, terminado o período de seu noviciado:

Entrementes, despacharam-me para o diretor da casa; enviaram-me ao doutor que me anunciara quando de minha tomada de hábito, recomendaram-me à mãe das noviças; vi o senhor bispo de Alep; tive de terçar lanças com mulheres piedosas que se imiscuíram no caso sem que eu as conhecesse; eram conferências contínuas com monges e padres; meu pai veio; minhas irmãs me escreveram; minha mãe apareceu por último; resisti a tudo. Entretanto, foi marcado o dia de minha profissão; não negligenciaram nada para obter meu consentimento, mas quando viram que era inútil solicitá-lo, optaram por passar sem ele (DIDEROT, 2009, p. 57).

203 Ibid., p. 70.

204 Ibid., p. 73.

O trecho mal configura uma cena, parecendo antes uma espécie de interlúdio, de passagem a uma cena de fato. Além da profusão de eventos comprimidos num único parágrafo, repassando ao leitor a impressão da própria personagem de ser atropelada pelos acontecimentos, cabe destacar também, seguindo o comentário de Romano, que a linguagem utilizada no trecho dá forma à impessoalidade do processo que se quer descrever.

No francês, só nas primeiras quatorze páginas é possível contar mais de cem ocorrências do “se”. Em cada movimento, o “se” encobre os pais, os conhecidos da família, as religiosas, os sacerdotes, etc. Todos aqueles personagens não têm nome quando forçam Simonin contra sua vontade (ROMANO, 2009, p. 38).

O “se” a que se refere Romano é a partícula *on* da língua francesa, que é vertida para o português por Jacob Guinsburg como sujeito oculto: “despacharam-me”, “enviaram-me”, “recomendaram-me”, etc. Essas forças exteriores a Suzanne são experimentadas por ela como um destino: “estava decidido que eu seria religiosa e eu o fui”.²⁰⁵ Por oposição à sua inocência, sua virtude e bondade naturais, a impessoalidade brutal das instituições religiosas e de sua família aparecem como forças que desnaturalizam e desumanizam os homens.

No que se refere à igreja, alvo principal do romance, Diderot assume uma dupla perspectiva crítica, como aponta Desné: “contra as vocações compulsórias”, de um lado, e fazendo a denúncia do “isolamento monástico como contrário à natureza, mesmo quando é aceito livremente”,²⁰⁶ de outro. A perspectiva crítica, portanto, se constitui a partir da natureza, colocada como seu parâmetro ou fundamento. Dessa maneira, as opressões praticadas na vida monástica aparecem como anti-naturais. A narradora se refere a um padre ao qual se confessa, por exemplo, dizendo que ele “entrara tarde para o estado religioso, tinha humanidade”.²⁰⁷ Esse esquema, que opõe a natureza aos costumes, aos quais se quer criticar, reaparece de modo ainda mais incisivo na pintura que o autor faz das religiosas com as quais Suzanne vem a travar conhecimento, com especial ênfase no isolamento que as forma. O dispositivo crítico de Diderot se arma então a partir de uma referência à natureza, tal como acontecia – já o vimos – em seu teatro.

Referíamos acima às mudanças de andamento no texto de *A religiosa*,

²⁰⁵ Diderot, *A Religiosa*, p. 62.

²⁰⁶ Desné, op. cit., p. 22.

²⁰⁷ Diderot, op. cit., p. 63.

quando as atribuímos à própria diferença de intensidade das impressões deixadas por acontecimentos distintos em Suzanne. Demos atenção primeiro às cenas nas quais a subjetividade da protagonista parece submergir na corrente dos eventos, fazendo com que a narrativa ganhe velocidade. Vejamos agora o que têm a nos dizer as cenas que se intercalam a essas, as cenas patéticas, onde ganha espaço a sentimentalidade. Nelas os acontecimentos deixam-lhe marcas mais intensas, de modo que sua memória será capaz de registrá-los com mais detimento. Se num primeiro momento a narrativa flui com grande velocidade; se Suzanne é levada pelos acontecimentos sem conseguir opor-lhes resistência; se se deixa seduzir, no transcorrer de seus dois anos de noviciado, pela doçura simulada da madre das noviças, pensando mesmo que não “haja nenhuma alma jovem e sem experiência à prova desta arte funesta”;²⁰⁸ é, contudo, numa interrupção desse fluxo narrativo que irrompe um acontecimento capaz de causar nela uma impressão tal que a força a uma decisão. Após revelar com amargura e acidez o cotidiano da vida monástica e os motivos mesquinhos que levam as madres superiores a arruinar as vidas de centenas de jovens, precipitando mesmo algumas à loucura, ela acrescenta:

Aconteceu um dia que uma dessas se evadiu da cela onde a mantinham encerrada. Eu a vi. Eis a época de minha felicidade ou de minha desgraça, conforme, senhor, vós a usardes em relação a mim. Nunca vi algo mais hediondo. Ela estava descabelada e quase sem roupa; arrastava cadeias de ferro; seus olhos erravam desvairados; arrancava os cabelos; golpeava o peito com os punhos; corria, berrava; lançava contra si mesma e os outros as mais terríveis imprecações; buscava uma janela para atirar-se (DIDEROT, 2009, p. 54).

A cena descrita lembra em tudo aquelas das quais o autor se vale nas *Conversas sobre O filho natural* para exemplificar a noção de quadro cênico, em um teatro que quisesse fazer falar as grandes paixões:

A amante de Barnevelt entra desgrenhada na prisão onde ele está. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filoteto, outrora, contorcia-se na entrada de sua caverna. Ali fazia ressoarem os gritos inarticulados da dor. Esses gritos formavam um verso curto, mas que dilacerava as entranhas do espectador. Será que temos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Qual o quê! O que poderia ser considerado excessivamente violento na ação da mãe cuja filha é imolada? Ela pode correr em cena

208 Ibid., p. 53.

como uma mulher furiosa ou perturbada; pode encher de gritos seu palácio; deixar transparecer a desordem em suas vestes – tudo isso condiz com seu desespero (DIDEROT, 2008, p. 108).

Assim como esse tipo de cena é um momento chave do espetáculo no drama diderotiano, também o é em *A religiosa*. Trata-se de um certo clímax, uma mudança de andamento; uma interrupção no fluxo que até então seguia constante, e que produzirá seu efeito; Suzanne não sairá incólume. A frase curta, uma das poucas em todo o livro, “eu a vi”, denota seu espanto. Até então sendo levada pelos acontecimentos, deixando-se seduzir, ela agora apresentará alguma resistência e um tom mais decidido:

O pavor se apossou de mim, meu corpo todo tremia, vi minha sorte na desta desafortunada, e no mesmo instante ficou decidido em meu coração que eu preferiria morrer mil vezes a me expor a isto (DIDEROT, 2009, p. 54).

Dir-se-ia que a “alma jovem e sem experiência” acabava de ganhar alguma experiência, sentida, a princípio, como afecção – pavor, tremor – em seu próprio corpo. Os discursos das irmãs, que antes conseguiam persuadi-la, já não o fazem, tamanha é a intensidade da impressão causada:

Contaram-me a respeito dessa religiosa não sei quantas mentiras ridículas, que se contradiziam [...]. Nada disso me impressionou; a todo instante, minha religiosa louca me retornava ao espírito, e eu me renovava o juramento de não efetuar nenhum voto (DIDEROT, 2009, p. 55).

Como veremos a seguir, o leitor, sujeito às mesmas impressões que a personagem, também adquire experiência ao longo da leitura.

4.2. A dualidade do romance

A produção do contraste no andamento das cenas, intercalando velocidades distintas, mudando o traço da pintura das cenas e das personagens, ora caracterizados com uma breve pincelada, ora descritos com detimento, na sutileza de seus movimentos; tudo isso é feito com o intuito de transmitir ao leitor os movimentos subjetivos de Suzanne, sem que seja preciso nomear os sentimentos

que lhe tomam. Trata-se de trazer para o romance uma técnica semelhante àquela que vimos o autor recomendar ao teatro, quando falava numa “forma enviesada” de chegar ao coração do público.²⁰⁹ Com efeito, no *Elogio a Richardson* Diderot se refere à forma como o autor inglês faz algo semelhante em seus romances.²¹⁰ Ali vemos exposta uma teoria da psicologia do leitor moderno de romances – que “se intromete na conversação, aprova, culpa, admira, irrita-se, indigna-se” –,²¹¹ colocando o gênero – a *novel* inglesa – em sintonia com o drama burguês, ao menos no que se refere aos efeitos causados pela obra em seu público. É nesse ensaio que podemos encontrar, portanto, uma defesa da *eficácia do romance*, comparável à que é defendida nos apêndices teóricos para o teatro, e sua inscrição no mesmo processo de passagem de uma poética clássica a uma poética moderna no qual inscrevêramos a teoria do drama burguês.

Diderot escreveu o *Elogio a Richardson* por ocasião da morte do autor inglês, em 1761, e a primeira publicação do texto data de janeiro de 1762, no *Journal Étranger*, dirigido pelos abades Arnaud e Suard. É sabido, porém, que o filósofo já conhecia os romances de Richardson pelo menos desde 1758, quando o menciona no *Discurso sobre a poesia dramática*.²¹² Em acordo com a pertinência do *Elogio* para a compreensão de *A religiosa*, Roland Desné afirma que Diderot sentia em relação ao autor de *Pamela* e *Clarissa*

o mais vivo dos entusiasmos, como o testemunha o *Elogio a Richardson*, redigido após a morte deste (julho de 1761), e que deve ser lido como o melhor dos comentários sobre o próprio intento do romancista de *A religiosa* (DIDEROT, 1968, p. 37).

A eficácia do romance defendida no ensaio, assim como a do teatro de Diderot, precisa lançar mão de técnicas, dispor de um repertório. Também a exemplo do teatro, portanto, o realismo do romance não se resume à *mimesis* enquanto simples cópia, mas engendra seu próprio realismo, com expedientes e artifícios específicos para criar o efeito ilusório. “Sem esta arte, minha alma dobrando-se com dificuldade

209 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 43.

210 Malgrado a discordância cronológica, tomamos aqui o *Elogio*, de 1761, como uma espécie de apêndice teórico ou poética de *A religiosa*, 1760.

211 Id., *Elogio a Richardson*, in: *Obras II – Estética, poética e contos*, p. 17.

212 “É a pintura dos movimentos que encanta, principalmente nos romances domésticos. Vede a complacência com que nela se detém o autor de *Pamela*, *Grandson* e *Clarisse*. Vede a força, o sentido e o patético que ela dá ao discurso! Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o, e sua ação me afeta mais do que suas palavras” (Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 119).

a viéses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea e a impressão, fraca e passageira”.²¹³

A técnica do romance de Richardson, elogiada e aplicada por Diderot em *A religiosa*, descreve os pormenores com o máximo de realismo:

O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena, o fundo de seu drama é verdadeiro; suas personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade (DIDEROT, 2000, p. 17).

Para sair em defesa desse mesmo realismo é que Diderot se ergue contra as críticas feitas a Richardson por ocasião justamente do excesso de detalhes da obra: “ouvi censurar ao meu autor os detalhes que eram chamados de delongas: como me impacientaram essas censuras!”²¹⁴ A nota de Guinsburg à edição brasileira aponta Voltaire como o autor dessas críticas, às quais nosso autor responde:

Vós acusais Richardson de delongas! Haveis olvidado pois o quanto custa em esforços, desvelos, movimentos, fazer vingar a menor iniciativa, terminar um processo, concluir um casamento, conduzir uma reconciliação (DIDEROT, 2000, p. 20).

Ou seja, se o romance se enche de delongas e a trama se arrasta através de centenas e mais centenas de páginas é unicamente para fazer jus à realidade e seus processos. A vida é que possui suas delongas e a obra de Richardson se restringiria a imitá-las. É ainda por esse mesmo motivo que Diderot reprova as traduções – ou, antes, adaptações – francesas dos romances de Richardson, feitas pelo Abade Prévost,²¹⁵ que chegou a cortar cenas inteiras do original, e avisa: “vós que haveis lido as obras de Richardson apenas na elegante tradução francesa, e que julgais conhecê-las, vós vos enganais”.²¹⁶ Todavia, há nessa defesa dos pormenores e detalhes algo mais que o elogio do imperativo realista: “é a essa multidão de pequenas coisas que se prende a ilusão”.²¹⁷ O realismo proposto por Diderot dá um passo além da pura imitação. Da própria profusão de detalhes do romance deve aflorar algo de mais essencial: “pensai destes detalhes o que vos

213 Diderot, *Elogio a Richardson*, in: *Obras II – Estética, poética e contos*, p. 17.

214 *Ibid.*, p. 19.

215 Em nota, Guinsburg nos informa que o Abade Prévost “traduziu *Pamela* (1742), *Clarisse Harlowe* (1751) e *Charles Grandson* (1755), embora haja quem em nossos dias conteste o fato; trata-se antes de adaptações ao presumido gosto do público, com muitos cortes, às vezes de cenas inteiras do texto original” (*Elogio a Richardson*, in: *Diderot, Obras II – Estética, poética e contos*, p. 21, nota 5).

216 Diderot, *Elogio a Richardson*, in: *Obras II – Estética, poética e contos*, p. 21.

217 *Ibid.*, p. 20.

aprouver; mas eles serão interessantes para mim, se forem verdadeiros, se fizerem sair as paixões, se mostrarem os caracteres”.²¹⁸ É preciso que o leitor faça a travessia pela superficialidade dos detalhes para que conquiste a profundidade, desde o início buscada, e que só surge como efeito da primeira. “São todas essas verdades de pormenor que preparam a alma para as impressões fortes dos grandes acontecimentos”.²¹⁹ Essa profundidade só se efetiva, portanto, na relação que estabelece com a superficialidade dos detalhes. Os termos dessa relação poderiam também ser traduzidos como verdade e aparência. Os pequenos detalhes, aparentemente superficiais e supérfluos, dão pistas de algo mais profundo, de uma verdade mais essencial: “se é no fundo da alma da personagem que ele introduz um sentimento secreto, ouvi bem, e escutareis um tom dissonante que o descobrirá”.²²⁰

Richardson conduz o leitor nessa travessia; “é ele que leva o facho ao fundo da caverna”.²²¹ O realismo das circunstâncias e dos detalhes pavimenta o caminho, desarmando o leitor, deixando-o em suspenso; há um jogo de compensações entre o realismo dos pequenos detalhes e os grandes acontecimentos que permite maximizar o efeito destes últimos:

São todas essas verdades de pormenor que preparam a alma para as impressões fortes dos grandes acontecimentos. Quando vossa impaciência tiver sido suspensa por essas dilações momentâneas que lhe serviam de diques, com que impetuosidade não se espalhará no momento em que aprouver ao poeta rompê-las! É então que, acabrunhados de dor ou arrebatados de alegria, não tereis mais a força de reter vossas lágrimas prestes a correr, e dizer a vós mesmos: mas pode ser que isso não seja verdadeiro. Este pensamento foi afastado de vós pouco a pouco; e ele se encontra tão longe que não se apresentará (DIDEROT, 2000, p. 21).

Reaparece aqui, portanto, um dos expedientes recomendados por Diderot ao poeta dramático. Como vimos no capítulo anterior, o *Discurso* nos dizia que

o poeta, o romancista, o comediante chegam ao coração de uma forma enviesada e atingem tão mais segura e fortemente a alma, quanto ela própria se estende e se oferece ao golpe (DIDEROT, 1986, p. 43).

É essa a função dos detalhes e das minúcias no romance de Richardson; criam a

218 Ibidem.

219 Ibidem.

220 Ibid., p. 18.

221 Ibidem.

ilusão; envolvem o leitor; derrubam suas defesas. Caberia lembrar ainda que, de forma semelhante, Rousseau recomendava ao compositor a engenhosidade para dispor “por uma música doce e afetuosa, o ouvido e o coração à emoção, para que um e outro se prestem a essas comoções violentas”.²²² Em *A Religiosa*, as mudanças de andamento produzem o mesmo efeito: suspendem o patético nas cenas em que a exterioridade oprime Suzanne, apenas para fazê-lo irromper com mais força quando sua subjetividade ruma as marcas deixadas pelos acontecimentos. O objetivo dessa abertura granjeada no leitor, à sua revelia, nos remete novamente ao programa do teatro diderotiano:

Richardson semeia nos corações germes de virtude que aí remanesçam de início ociosos e tranquilos: permanecem aí secretamente, até que se apresente uma ocasião que os remexa e os faça eclodir. Então eles se desenvolvem; sentimo-nos levados ao bem com uma impetuosidade que não sabíamos ter dentro de nós. Experimentamos, com o aspecto da injustiça, uma revolta que não poderíamos explicar a nós mesmos. É que frequentamos Richardson; é que conversamos com o homem de bem, em momentos em que a alma desinteressada estava aberta à verdade (DIDEROT, 2000, p. 18).

Assim como o espectador se reconciliaria com sua natureza virtuosa ao se comover com uma comédia séria, o leitor de romances, sem que perceba, enquanto “aprova, culpa, admira, irrita-se, indigna-se”, exercita-se nos caminhos da virtude. Com efeito, Diderot inicia o ensaio já notando que se deve distinguir o romance (*novel*) feito por Richardson daquele tradicional, e baseia essa distinção num critério moral: enquanto a leitura deste último pode ser “perigosa para o gosto e para os costumes”, as obras daquele tipo “elevam o espírito, tocam a alma, respiram por toda parte o amor ao bem”.²²³ Esse propósito moralizante ou edificante seria, nos romances de Richardson, colocado em prática, isto é, o leitor faria, ao lê-lo, a experiência moral; sente mais que reflete; se é levado a indignar-se contra o vício, não será pela consideração das razões pró ou contra, mas pelo sentimento espontâneo de antipatia pelos vilões da história. “Tudo o que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole puseram em máximas, Richardson põe em ação”.²²⁴ Tal como fez Diderot em seu teatro, Richardson envolve seu leitor na cadeia dos

²²² Rousseau, *Carta sobre a música francesa*, p. 22.

²²³ Diderot, *Elogio a Richardson*, in: *Obras II – Estética, poética e contos*, p. 16.

²²⁴ *Ibidem*.

acontecimentos; faz nascer nele a virtude como efeito sensível de sua literatura. A reflexão moral, com isso, é trazida para o interior da obra de arte; deixa de ser intelectual para se tornar sensível:

Uma máxima é uma regra abstrata e geral de conduta cuja aplicação é deixada ao nosso fazer. Ela não imprime por si mesma nenhuma imagem sensível em nosso espírito: mas aquele que age, nós o vemos, colocamos em seu lugar ou a seu lado, apaixonando-nos por ou contra ele; nós nos unimos a seu papel, se é virtuoso; nós nos afastamos dele com indignação, se é injusto e vicioso (DIDEROT, 2000, p. 16).

A sensação do leitor, crê Diderot, é tão concreta que ele já sente como se tivesse praticado ele mesmo a virtude: “como eu era bom!, como eu era justo!”, exclama descrevendo a experiência de ler o autor britânico, “como eu estava satisfeito comigo mesmo! Eu estava, ao sair de tua leitura, como está um homem ao fim de um dia que ele empregou na prática do bem”.²²⁵

Ora, a virtude só pode ser inculcada sub-repticiamente no leitor porque virtualmente já se encontrava ali; porque inscrita na natureza humana. Natureza esta que se desprende, como já visto alhures, da fluidez dos costumes para conservar-se imutável; e que constitui a “verdade” de que o romance richardsoniano estaria cheio:

Ó Richardson!, eu ousaria dizer que a história mais verdadeira está cheia de mentiras, e que teu romance está cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos: tu pintas a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos aquilo que eles não disseram, não fizeram: tudo o que atribuis ao homem, ele o disse e fez; a história abarca apenas uma porção da duração do tempo, apenas um ponto da superfície do globo; tu abarcaste todos os lugares e todos os tempos. O coração humano, que foi, é e sempre será o mesmo, é o modelo segundo o qual tu copias (DIDEROT, 2000, p. 23).

Essa dissociação entre moral e costumes, entre natureza e história acaba por dar contornos utópicos à aposta diderotiana na virtude, pois ainda que os costumes de uma determinada época não se adéquem ao ideal de virtude do filósofo, a leitura de Richardson “nos faz preferir a sorte da virtude oprimida à sorte do vício triunfante”.²²⁶ A aposta de Diderot é a de que “não temos nada de melhor a fazer

²²⁵ Ibidem. Ironicamente, Diderot enuncia aqui, em formulação precisa, as razões que levam Rousseau a uma posição contrária à sua no que concerne ao poder pedagógico do teatro. O autor da *Carta a d'Alembert* vê aí um “efeito substitutivo” e critica-o por supostamente isentar o indivíduo de praticar a virtude quando realmente importa, isto é, fora do teatro.

²²⁶ Ibid., p. 18.

para sermos felizes do que sermos virtuosos”,²²⁷ ou seja, uma aposta no nexos entre virtude e felicidade, malgrado os obstáculos que os costumes opõem à primeira. Essa aposta na virtude contra os costumes determina uma das mais marcantes características do estilo de Diderot e de Richardson, a sentimentalidade. Se a sociedade flagela o homem virtuoso, Diderot nos convida a aprender com Richardson

a vos reconciliar com os males da vida; vinde, choraremos juntos sobre as personagens infelizes de suas ficções, e nos diremos: “Se a sorte nos abate, ao menos as pessoas honestas não de também chorar sobre nós”. Se Richardson se propôs a interessar-se, é pelos infelizes. Em suas obras, como neste mundo, os homens estão divididos em duas classes: os que fruem e os que sofrem. É sempre a estes últimos que ele me associa; e, sem que eu me aperceba, o sentimento da comisseração se exerce e se fortifica (DIDEROT, 2000, p. 19).

A própria definição de virtude fornecida por Diderot no texto, aliás, já contém esse elemento de dualidade: “o que é a virtude? Ela é, sob qualquer face que a considerem, um sacrifício de si mesmo”.²²⁸ Por outro lado, é essa estrutura dual, que opõe a natureza humana aos costumes, o que lhe permite criar um dispositivo crítico. É em nome da virtude, inscrita na natureza humana, que os costumes – incluindo aí a política – podem ser alvo da crítica moral.

Assim, se poderá evocar novamente, agora com ainda mais propriedade, as análises de Sartre sobre a literatura para nos referirmos ao ofício de romancista exercido por Diderot em *A Religiosa*:

Aquilo que os escritor do século XVIII reivindica incansavelmente em suas obras é o direito de exercer, contra a história, uma razão anti-histórica e, nesse sentido, apenas revela as exigências essenciais da literatura abstrata. (...) Como se fez universal, só pode ter leitores universais; o que ele exige da liberdade dos seus contemporâneos é que estes rompam os seus vínculos históricos e se unam a ele na universalidade. Porém, no momento mesmo em que lança a liberdade abstrata contra a opressão concreta e a razão contra a História, ele caminha no mesmo sentido do desenvolvimento histórico (SARTRE, 2004, pp. 82-83).

Ao lançar mão da uma ideia de natureza anti-histórica, portanto, Diderot não está

227 Ibidem.

228 Ibid., p. 17.

fugindo das mazelas de seu tempo, como fará um certo romantismo, mas ajudando a problematizá-lo. Como vimos no capítulo anterior, a campanha de reforma teatral era animada por um espírito progressista que pretendia aprimorar as formas artísticas, e pode-se dizer o mesmo de *A Religiosa*. Ao fazê-lo pelo recurso a uma moral carregada e ao sentimentalismo, porém, é seu realismo que fica comprometido, como sugere Auerbach:

É fato conhecido que a regra estilística clássica, que excluía todo e qualquer realismo material das obras trágico-sérias, já se afrouxara durante o século XVIII (...). Mesmo na França, este afrouxamento é perceptível já na primeira metade do século XVIII. Durante a segunda metade foi sobretudo Diderot quem propagou, tanto teórica como praticamente, um nível estilístico médio, sem ultrapassar, contudo, o burguês-comovente. Nos seus romances, especialmente no *Neveu de Rameau*, apresenta personagens da vida quotidiana e da classe média, quando não baixa, com uma certa seriedade. Mas esta seriedade lembra mais o moralista e satírico do Iluminismo do que o Realismo do século XIX (AUERBACH, 2004, p. 417).

Auerbach coloca aqui como referência para o realismo aquele do século XIX, especialmente o de Flaubert, mas também o de Stendhal e de Balzac, nos quais se encontram os “fundamentos do realismo moderno”, quais sejam:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado; e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado (AUERBACH, 2004, p. 440).

É interessante notar, contudo, que o realismo de Diderot é apontado por Auerbach como insuficiente não só por seu sentimentalismo e moralismo, como vimos ser de fato o caso em *A Religiosa*, mas também pelo tom satírico. Lembremos que Pierre Frantz identificava no teatro de Diderot, a partir do cotejo entre o drama burguês e *Est-il bon? Est-il méchant?*, a passagem “de uma estética do entusiasmo e da sinceridade a uma outra, marcada pelo humor, pela auto-ironia, pela *distância*”,²²⁹ e, de um modo mais geral, “do ético para o estético”.²³⁰ Tendo, pois, estabelecido a analogia entre as formas que configuram, em *A Religiosa*, uma *eficácia do romance*

229 Pierre Frantz, op. cit., p. 38.

230 Ibid., p. 43.

e, no drama burguês, *uma eficácia do teatro*; sabendo, ademais, que essa analogia se funda em anseios moralizantes comuns às produções nos dois gêneros, podemos supor que há, quanto ao romance em Diderot, o mesmo deslocamento que Frantz apontou em seu teatro, independentemente de sua origem residir ou não na *Carta a d'Alembert*, isto é, se o que animava o autor na redação de uns e outros era a crença no poder pedagógico dessas obras, a perspectiva de que pudessem colaborar “com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício”,²³¹ a renúncia a essa crença deverá incidir igualmente sobre teatro e romance. Da mesma forma, o passo seguinte também segue em paralelo: do sentimentalismo e da estética da proximidade empática de *A Religiosa*, o romance passará à sátira e ao distanciamento cômico de *Jacques o fatalista* e de *O sobrinho de Rameau*. Nas duas pontas, avalia Auerbach, se desborda as fronteiras do realismo.

231 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 44.

CONCLUSÃO

Partimos, então, da “querela dos bufões” e, conferindo aí a intervenção de Rousseau com sua *Carta sobre a música francesa*, pudemos ter uma primeira noção dos termos em que se deu seu embate com os defensores dessa música. A pretexto de apresentar uma outra querela, dessa vez a do teatro, reconstituímos os passos da reforma teatral proposta por Diderot, em seu choque com a cena francesa. Num e noutro caso, a intenção polêmica induziu nossos autores a assumir uma perspectiva crítica: para atacar a ornamentação excessiva, as convenções e regras impostas pelas academias, etc fizeram por vezes um uso retórico da ideia de natureza, que não corresponde ao uso do termo em seus textos teóricos. É a necessidade de dar força à argumentação e fazer frente aos adversários o que os leva a fazer uso de uma ideia moralizada e substancializada da natureza que, alhures, um e outro rejeitam. Com efeito, quando se trata da teoria propriamente dita – em oposição aos textos polêmicos das querelas –, o estado de natureza, no caso de Rousseau, não passa de hipótese metodológica; e a natureza, para Diderot, não passa, a princípio, de matéria inanimada que, ao se complexificar e se combinar de infinitas maneiras, anima-se, dá origem ao pensamento e, no limite, à moral; não é, portanto, imediatamente moral.

Que os manifestos de nossos autores no teatro, no romance e na música não se sustentem em suas teorias, mas antes façam um uso retórico de noções importantes e outrora bem fundamentadas em suas filosofias, não implica, porém, que deixem de ter significação estética ou poética. A precariedade teórica, se pudermos nos expressar assim, dos conceitos aí utilizados não anula – ou, antes, até evidencia – as posições assumidas. Mais que isso: esse uso retórico da noção de natureza confere a esses discursos uma contundência tal que eles ameaçam extrapolar o domínio estético e ganhar um alcance político. Para Peter Szondi,

na medida em que a virtude é plantada pelo filósofo na natureza do homem, em vez de integrar os deveres pragmáticos como na Inglaterra, nasce dela, ao mesmo tempo, uma força crítica e antecipadora que em 1789 fará da monarquia absoluta o *Ancien Régime* (SZONDI, 2004, p. 142).

A afirmação de Szondi se refere ao drama burguês de Diderot, mas poderia ser estendida às implicações políticas da *Carta* de Rousseau. Trata-se aqui do potencial

utópico da noção de natureza tal como é utilizada nesses textos. Toda vez que as propriedades que se atribui a ela não se verificarem nos costumes da época, se constituirá um hiato do qual ela retira sua força crítica – a força, portanto, da negatividade.

Para além do plano polêmico desses textos, porém, buscamos em seguida aprofundar algumas das noções que eles mesmos trouxeram à baila. Assim, foi necessário não só contrapor o uso retórico da ideia de natureza à sua formulação teórica mais elaborada, como também esclarecer conceitos que a ela se articulavam, em especial o de imitação. Acompanhando o desdobramento desse conceito nos dois autores pudemos ver que se encontram em uma espécie de ponto de mutação, em que a imitação encontra já seus limites; é quando se começa a associá-la às ideias de criação e produção. Com efeito, a produção de afecções no receptor passa a ser o fim da obra de arte; sua eficácia é seu fim.

Por fim, se, como vimos no primeiro capítulo, a imitação musical, para Rousseau, por sua própria obliquidade, recoloca a ordem da natureza no interior da humanidade, no coração dos homens; se se trata de, utilizando a energia da linguagem, comover esses corações, causar-lhes afecções, para então termos a confirmação de que a ordem da natureza é restituída; e se, da parte de Diderot, o teatro se constitui como um aparelho ou dispositivo, cujas técnicas fornecem ao poeta uma “forma enviesada” de chegar aos corações de seus espectadores; se também em *A Religiosa* se trata de fazer germinar as sementes da virtude no leitor, tudo isso não poderá deixar de ter consequências para a maneira como se estabelece a relação entre o autor, a obra e o público ao qual se destina.

No corpo-a-corpo com a poética clássica, nas querelas em que intervíram, os *philosophes* foram aos poucos dando forma a uma poética própria, a que – por oposição à *clássica* – se poderia chamar de *moderna*. Mais do que a referência aos antigos, desagrada-lhes no classicismo a proliferação das regras. O espírito clássico é identificado ao preceptismo. Entre os iluministas, com efeito, já está presente, em parte, uma interpretação do classicismo como submissão da sensibilidade, da imaginação, ou do gênio às regras.²³²

²³² Essa refração às regras, como dissemos, só em parte antecipa uma leitura mais radical do classicismo enquanto submissão do sensível ao racional como, por exemplo, a de Cassirer, que vê “nos elementos prescritivos efetivamente presentes no classicismo francês o resultado de um “preconceito objetivista”, fruto da transposição do cartesianismo para os âmbitos da arte e da literatura, em vez de uma escolha estilística fundada em razões que pouco ou nada devem à filosofia” (Vinicius de Figueiredo, *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento*, p. 204).

Na nova poética o laço que unia autor, obra e público num mesmo sistema é desfeito para que se conformem dois polos: um ativo, ou criativo, em que está o livre e solitário autor; outro, passivo ou receptivo, de um público tomado como *tabula rasa*, à mercê dos experimentos do artista, que, todavia, sendo bom conhecedor da natureza, conhecerá a sensibilidade de seus ouvintes, sendo então capaz de manejá-la. O autor, nos termos dessa nova poética, nada pressupõe de seu público; no limite, nem sequer pressupõe um público; ao menos, não um público concreto, mas universal – o homem. O domínio que tem o artista e o escritor dos mecanismos e expedientes formais capazes de causar um efeito sobre a sensibilidade do público desobriga a utilização de regras que balizem a criação artística. Pretender-se-á que o público possa ser criado pelo próprio artista, ao passo que este dispõe finalmente da tão reclamada liberdade de criação.

O domínio da arte de causar afecções, disso que nomeamos a *eficácia da obra*, bem como o intuito moralizante que o anima são, portanto, os grandes pontos de convergência do teatro pensado por Diderot em sua teoria do drama burguês, da música como Rousseau a concebe, e do romance tal como praticado por Diderot em *A Religiosa* e segundo o vê concretizado em Richardson. Entretanto, como uma consideração final, destacaríamos apenas que, para além das discordâncias quanto aos meios e gêneros aptos a *carregar* essa moral, há ainda uma certa dissonância no tom em que esta é expressa. Vimos que, em Rousseau, a *força* da linguagem – cujo paradigma é a imitação musical –, ao imprimir nos corações certas afecções, faz ver aí a ordem da natureza. Recuperando a metáfora balística utilizada pelo autor no mito descrito nos *Diálogos*, talvez pudéssemos dizer que a *força* da linguagem e da música, ao interpelar a alma, restabelece sua trajetória inicial e a força primordial de suas paixões. A música pode colocar a alma “numa disposição que torne visível a ordem da natureza”;²³³ que torne visível, mas também efetiva, essa ordem em que as paixões podem conservar sua espontaneidade, e em que seus movimentos não têm sua trajetória alterada pela “violência das coisas”, mas seguem um curso natural ou tombam logo em repouso; portanto, uma ordem de autenticidade, sem as intenções oblíquas e dissimulações de uma outra ordem, a que Rousseau vê florescer entre os “povos policiados”. Rousseau enfatiza uma autenticidade que talvez tenha sido o pontapé inicial de uma hipertrofia do indivíduo que teria grandes desdobramentos no século seguinte.

233 Bento Prado Jr., op. cit., p. 161.

A moral de Diderot é mais cívica; é no teatro público que recomenda que se pinte os deveres do homem; quanto ao poeta, a quem cabe fazê-lo, é necessário “que se instrua profundamente sobre os estados em que se divide a sociedade, conhecendo-lhes bem as funções e o peso, os inconvenientes e as vantagens”.²³⁴ Dito isso, é possível então compreendermos os compromissos de ordem político-moral que animam a campanha de reforma teatral de Diderot. Sendo o teatro no século XVIII “a mais pública das diversões”,²³⁵ nosso autor tem como alvo, com suas peças, o grande público da grande cidade que é Paris. Atendendo a um bom espetáculo, o povo parisiense, embora corrompido, poderá reconciliar-se com sua natureza virtuosa. A utopia diderotiana é a de resgatar a função cívica do teatro grego, um teatro que formava cidadãos para a polis, além de restituir seu caráter ritual. Por fim, lembremos, a esse respeito, a sociedade utópica imaginada pelo autor, a ser fundada na bucólica ilha de Lampedusa:

Ah! meus amigos, se fôssemos para Lampedusa fundar, bem longe da terra, no meio das ondas do mar, um pequeno povo feliz! Eles [os comediantes] serão nossos predicadores; e nós os escolheremos, sem dúvida, segundo a importância de seu ministério. Todos os povos têm os seus sabás, e nós teremos também os nossos. Nesses dias solenes, será representada uma bela tragédia, que ensine os homens a temerem as paixões; e uma boa comédia, que os instrua acerca de seus deveres e que lhes inspire o gosto por eles (DIDEROT, 2008, p. 123).

234 Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 38.

235 Fátima Saadi, *Nota sobre a tradução*, in: *Obras V: O filho natural*, p. 16.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BELAVAL, Yvon. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.
- BRAY, René. *Formation de la doctrine classique em France*. Paris: Librairie Nizet, 1963.
- DIDEROT, D. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *La religieuse*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- _____. *Obras II - Estética, poética e contos*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Obras V - O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Obras VII - A religiosa*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1976.
- FIGUEIREDO, Vinicius de. *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento*. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 112, dez/2005, pp. 199-213.
- FRANTZ, Pierre. *Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48 (2013).
- FRANTZ, Pierre e MARCHAND, Sophie (org.). *Le théâtre français du XVIII siècle*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2009.
- MATOS, L. F. Franklin de. *A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau*. In: *O que nos faz pensar* n°25, agosto de 2009.
- _____. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PRADO Jr., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Textos Didáticos, 58).

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. In: *Rousseau*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

_____. *Discurso sobre as origens e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: *Rousseau*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

_____. *Emile ou de l'éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

_____. *Ensaio sobre as línguas*. In: *Rousseau*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Maria das Graças de. *Natureza e ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.