

RICARDO RUI CARBONELLI

“A questão do ator na estética de Diderot”

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para a obtenção do título de mestre, sob orientação do professor doutor Roberto Romano da Silva.

IFCH – UNICAMP

Campinas, setembro de 2009.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP
Bibliotecária: Maria Silvia Holloway – CRB 2289**

C177q	Carbonelli, Ricardo Rui A questão do ator na estética de Diderot / Ricardo Rui Carbonelli. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.
	Orientador: Roberto Romano da Silva. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
	1. Diderot, Denis, 1713-1784. 2. Estética. 3. Arte. I. Silva, Roberto Romano da. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

**Título em inglês: Actor's question in
Diderot aesthetic.**

**Palavras chaves em inglês
(keywords) :**

**Diderot, Denis, 1713-1784
Aesthetic
Arts**

Área de Concentração: Filosofia

Titulação: Mestre em Filosofia

Banca examinadora: Roberto Romano da Silva, Mário Santana, Alexandre Carneiro

Data da defesa: 31-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

RICARDO RUI CARBONELLI

*“A questão do ator
na estética de
Diderot”*

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para a obtenção do título de mestre, sob orientação do professor doutor Roberto Romano da Silva.

BANCA JULGADORA:

Prof. Dr. Roberto Romano da Silva (orientador)
Prof. Dr. Mário Santana
Prof. Dr. Alexandre Carneiro
Profa. Dra. Cláudia Braga
Profa. Dra. Hilda Aloisi

Ass.:

Ass.:



RESUMO

A dissertação trata da análise da obra "Paradoxo sobre o comediante" no contexto da estética de Diderot. Sua tese fundamental diz que um grande ator é insensível e não deve sentir as emoções que representa. O enunciado é analisado tomando-se o significado dos seus termos no sistema do Filósofo. As idéias de sensibilidade, representação, gênio, imaginação e o conceito de Belo são discutidos a partir de seus textos e de comentários clássicos sobre o tema.

Na primeira parte, tratamos da articulação dos conceitos fundamentais da estética de Diderot e como isso se dá de forma problemática, suscitando alguns paradoxos. Também tratamos do lugar que o espetáculo ocupa nessa estética, do objetivo de efeito teatral orientando o desenvolvimento da arte como forma de comunicação e das particularidades próprias de sua tradução visual. Na segunda parte procuramos discutir os conceitos fundamentais para o "Paradoxo" e pensar a estética e a filosofia de Diderot a partir de seus postulados. Na última parte fazemos uma apresentação da obra que orienta nossa pesquisa, tratando das questões historiográficas e abordando seus temas a partir do próprio texto.

ABSTRACT

The dissertation deals with the analysis of the book "Actor's Paradox" in the context of Diderot's aesthetic. Its basic thesis says that a great actor is insensitive and should not feel the emotions that represent. The statement is analyzed by taking the meaning of the terms in the system of the Philosopher. The ideas of sensitivity, representation, genius, imagination and the concept of Beautiful are discussed from his texts and classic commentaries on the subject.

In the first part, we deal with the articulation of the basic concepts of the aesthetic of Diderot and how it occurs in a problematic form, exciting some paradoxes. Also we deal with the place that the spectacle occupies in that aesthetic and the objective of theatrical effect guiding the development of the art as communication form and of the proper particularities of its visual translation. In the second part we look for to discuss the basic concepts for the "Paradox" and to think the aesthetic and the philosophy of Diderot from its postulates. In the last part we make a presentation of the book that guides our research, treating to the historiographical questions and approaching its themes from the text itself.

Agradecimentos:

Agradeço ao meu orientador, professor Roberto Romano, pelos ensinamentos, por sua atenção e por apostar nas minhas idéias e na minha capacidade de encontrar um caminho na Filosofia para exercitar a reflexão, a imaginação e a disciplina.

Agradeço à CAPES por fornecer os subsídios materiais necessários ao meu desenvolvimento como pesquisador. Sem esse apoio financeiro seria infinitamente mais difícil superar esse degrau em minha formação e levar adiante meus projetos.

Dedico esse trabalho ao meu pai, por sua resistência e otimismo, à minha mãe, por seu exemplo, e à minha esposa Rossana, pelo estímulo e companheirismo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - pág. 4

INTRODUÇÃO - p. 9

PRIMEIRA PARTE – “Estética e Comunicação em Diderot”

CAPÍTULO 1: “A estética de Diderot e seus paradoxos” p. 19

CAPÍTULO 2: “A comunicação teatral em Diderot” p. 35

CAPÍTULO 3: “Diderot entre o teatro e o cinema” p. 50

SEGUNDA PARTE – “Estética e filosofia no *Paradoxo sobre o comediante*”

CAPÍTULO 4: “O belo e o *Paradoxo*” p. 58

CAPÍTULO 5: “A imaginação e o *Paradoxo*” p. 67

CAPÍTULO 6: “A sensibilidade e o *Paradoxo*” p. 74

TERCEIRA PARTE – “Análise da obra *Paradoxo sobre o comediante*”

CAPÍTULO 7: “O *Paradoxo sobre o comediante* – o tema, o texto e o título”
p. 84

CAPÍTULO 8: “Considerações acerca do *Paradoxo*”
p. 92

CONCLUSÃO - p. 104

BIBLIOGRAFIA – p. 110

APRESENTAÇÃO¹

O TEATRO NA FILOSOFIA

Desde os primórdios da Filosofia, o Teatro serviu como fonte de imagens para metáforas que se tornaram conceitos importantes na reflexão ética, moral, política e, até mesmo, epistemológica. Por exemplo, o conceito de personalidade deriva da noção de máscara teatral – *persona*. Tal conceito é essencial na esfera social e jurídica do Ocidente. Outra noção teatral – *representação* - também migrou para o campo filosófico, em especial para o campo da teoria do conhecimento. Quantos termos filosóficos não germinaram no terreno da arte, na época em que ela era ritualizada, parte do culto religioso, e intimamente ligada à política? A palavra *hipócrita*, tão usada quando nos referimos aos nossos políticos, mais ocupados em defender interesses particulares do que em trabalhar para o bem comum, é a designação de ator em grego.

O teatro também está presente na filosofia de uma forma exterior. Falamos do modo literário pelo qual ela se apresentou em seu início, com Platão, e de lá até nossos dias – o *diálogo filosófico*. Ele é uma forma teatral por excelência, antes até de ser uma forma literária. Foi nos “Diálogos” de Platão que a filosofia constituiu-se, como sistematização do saber e de sua busca. Neles estão todos os campos da filosofia – teoria do conhecimento, filosofia política, ética, epistemologia, estética. Mas essas denominações são posteriores.

Os filósofos discutem o teatro em suas relações com a ética e a política. E a partir dessas relações, a arte sai valorizada, em seu caráter contemplativo e civilizador. Trata-se do sempre renovado ideal grego da arte moralizadora: as tragédias para atemorizar o povo e ensiná-los a evitar as desgraças.

Dentre os grandes filósofos que se dedicaram à reflexão sobre a arte teatral e sua correspondência com a vida social e política, Platão e Aristóteles são decisivos, além dos escritores ligados à corrente estoíca de pensamento, como Sêneca, por exemplo. A censura feita por Platão às artes cênicas, e às

¹ Ao longo desta dissertação, optamos por manter, no corpo do texto, as citações originais de Diderot e dos comentadores e, em nota, as traduções. Entendemos que, por se tratar de uma dissertação de filosofia, devemos manter uma atitude filosófica. Essa postura nos recomenda cautela diante das traduções. Pois traduzir é interpretar. Apenas traduzimos no corpo do texto quando a citação está inserida na frase ou no meio do parágrafo. Nesse caso é o original que vai em nota. As traduções são minhas quando não há indicação de tradutor.

outras artes miméticas, foi válida no sentido de nos dar mais elementos para pensar o agir humano, analisando as próprias técnicas artísticas por ele censuradas. Em seus escritos, vai-se da proibição formal dos recursos teatrais, até o uso da representação como recurso persuasivo no processo de formação moral dos indivíduos e de preparação para a vida em sociedade.

Platão tem uma dupla atitude em relação ao teatro. De um lado ele desconfia, considerando a arte como fonte de perversão social e individual, ao deturpar a virtude pela prática da dissimulação e tornar preguiçosa a juventude pela passiva fruição sensorial. A separação palco e platéia é inevitável. O povo tem impressões momentâneas. A alma segue inalterada. Mas, ao mesmo tempo, o Filósofo o recomenda, sobretudo enquanto meio de impedir que os vícios sejam repetidos, pela notória desgraça de personagens como *Édipo*, por exemplo. Assistindo à representação de eventos desse tipo, os cidadãos aprendem a temer as leis que proíbem o incesto, o assassinato, etc. Por esse ângulo, o teatro tem uma função pedagógica.

No Século das Luzes, foram dois os pensadores que se destacaram no debate sobre o teatro e a vida naquele século: Diderot e Jean Jacques Rousseau. Este retoma, através do ponto de vista de Platão, a ofensiva contra as artes cênicas. Suas teses são expostas na “Carta a D’Alembert sobre os espetáculos”. Diderot e Rousseau fazem releituras oponentes, mas ambas surpreendentes, da Poética Clássica. Para Rousseau, o teatro está partido entre a tragédia e a comédia, como pintou Aristóteles, e não há solução para isso. Diderot também é uma voz grega no Iluminismo, mas por outros aspectos: quando defende a natureza (*naturalidade*) e a função moral da arte. Ele clama: “*A natureza, os gregos, Sófocles*” e tapa os ouvidos para fruir melhor os gestos dos atores. Segundo ele, o caráter mais impactante da cena teatral é sua força gestual e ótica, isto é, seu caráter propriamente espetacular (*especulum*). Diz num trecho de seu “Discurso da Poesia Dramática”: “Não são as palavras que me interessam na cena, mas as impressões”. Ao defender o aspecto plástico e visual como o aspecto mais importante do teatro, o Filósofo faz uma aproximação dessa arte com a pintura.

Vindo em defesa de D’Alembert e contra Rousseau, Diderot escreve seu “Paradoxo sobre o comediante” (1773). Para redimir a classe dos atores, ele reflete sobre o gênio do homem de teatro. Não que essas reflexões fossem totalmente novas. Muito já se tinha escrito sobre a psicologia do artista criador. Mas é Diderot que apresenta um primeiro estudo sistemático da psicologia do ator. Para valorizar o teatro, ele valoriza o intérprete. Sua tese é: o ator não interpreta por nenhuma espécie de transe ou mergulho na emoção da cena, mas por um olhar distante, muita reflexão e nenhuma sensibilidade.

Foi a partir desse postulado de uma emoção construída e treinada que surgiram os sistemas teatrais, de Stanislavsky, Grotowsky e outros. As reflexões de Diderot sobre o tema parecem insuficientes nos dias de hoje. Não se admite falar de um ator em geral, como uma Idéia Absoluta. A psicologia do ator hoje em dia é a psicologia de um ator dentro de um contexto social e histórico. Mas sem dúvida, a glória do Filósofo está em sua valorização do teatro, de quem o assume como profissão e em sua defesa de um ensino

abrangente e cuidadoso da arte de representar. Ainda hoje é interessante debruçar-se sobre seus textos, pois, se tratando de um filósofo, questões de psicologia, ética e estética encontram-se relacionadas. Em nosso projeto de investigar as teses contemporâneas sobre a arte do ator e a função social do teatro precisamos de uma visão ao mesmo tempo aglutinadora, analítica e rigorosa, como a visão de um filósofo.

DIDEROT E A TEORIA DO TEATRO

O Teatro e a Estética da cena no século XVIII

O ano de 1789 não tem para o teatro a mesma importância que ele tem para a política. A transformação ocorre mais tarde. Como para a Revolução Francesa, o momento marcante é a tomada da Bastilha, para a transformação do teatro francês, o momento marcante é o fim do *Diretório*. Isso se dá em 1799. Surge então um novo teatro - começa o reinado do melodrama. Mas essa mudança não se deu, claro, de uma hora para outra. Ela começou a ser preparada lá pelo meio do século, em 1750, quando começaram as disputas musicais, a *comédia séria* e o drama. Embora poucas obras do teatro francês do século XVIII sejam encenadas em nossos dias, não podemos desprezar a importância que ele tinha na época. Talvez em nenhuma outra época tanto teatro se tenha feito e tanto se tenha escrito sobre essa arte. A produção entre a época da tragédia clássica e do drama romântico foi intensa e variada, tanto em termos propriamente artísticos como críticos.

Diderot: dramaturgo e teórico do teatro

Diderot produziu intelectualmente em todos os campos do conhecimento e no teatro ele foi tanto artista (dramaturgo), quanto crítico e teórico. O Diderot dramaturgo não sobreviveu para as gerações seguintes. Suas principais peças, o "Pai de Família" e o "Filho Natural", são conhecidas apenas dos especialistas em sua obra. Mas o Diderot crítico e teórico do teatro permanece importante e seus textos ainda são lidos com interesse.

São três as obras mais conhecidas da teoria teatral de Diderot - os "*Diálogos sobre o Filho Natural*", o "*Discurso sobre a poesia dramática*" e o "*Paradoxo sobre o Comediante*", tema da nossa pesquisa. As duas primeiras tratam de questões próprias da estética teatral (cenário, figurino, falas, o jogo teatral, etc). Suas teorias foram inovadoras, mas tiveram recepção fria entre seus contemporâneos e contemporâneos. Sua influência foi maior na Alemanha. Lessing, o pai do romantismo, dedicou-lhe calorosos elogios, quando traduziu o "Discurso".

Questionamos porque a obra dramaturgica de Diderot não teve a mesma qualidade e permanência de sua obra teórica. Uma das razões é apresentada pela senhora Riccoboni quando, falando ao Filósofo sobre o “Pai de Família”, disse que lhe faltava o conhecimento dos detalhes da arte teatral e de seu fazer concreto (*sa main d’oeuvre*). Parece ser este um bom caminho para responder à pergunta.

O Filósofo tinha um refinado senso plástico, vivacidade de imaginação e elegância de escrita. Além disso, era um mestre da arte do diálogo literário e filosófico. Isso é provado por três obras suas - o “Sobrinho de Rameau”, “Jacques o fatalista” e “Suplemento à viagem de Bougainville”. Mas há grande diferença entre o diálogo literário e o diálogo dramático. De fato, depois de tomarmos contato com sua obra, fica evidente que, em se tratando de teatro, ele dominava os elementos principais da arte, lhe faltava apenas a experiência prática, o ponto-de-vista de quem vive o teatro e o faz diariamente e arduamente.

O “Paradoxo sobre o Comediante”

Na forma do diálogo filosófico, Diderot investiga quais qualidades devem fazer parte do espírito de um bom ator. Sua tese é: *os atores sensíveis são medíocres e os atores insensíveis são sublimes*.² Em razão desse enunciado à primeira vista polêmico, tal obra do Filósofo é uma das mais freqüentemente citadas e a ela várias gerações de atores têm se referido, para lhe defender ou atacar. Mas há mais, muito mais, no texto. Partindo do jogo teatral, ele amplia o debate e nele inclui todas as artes, fazendo do “Paradoxo” obra fundamental para se compreender a teoria estética estabelecida no “Salão de 1767”.

O texto tem caráter autobiográfico, e isso se pode perceber em algumas de suas passagens. Diderot fala pelo interlocutor denominado *Primeiro*, que defende a distância do ator em relação à sua personagem; o outro interlocutor, denominado *Segundo*, sustenta que a primeira das qualidades é a sensibilidade - o ator que desperta o entusiasmo do público entra perfeitamente na pele de sua personagem e experimenta os mesmos sentimentos. Diderot vai dizer, através do *Primeiro*, que se assim fosse, se o ator experimentasse os sentimentos da personagem, a encenação seria sempre desigual e imperfeita. Pois, ao ser levado pelos sentimentos dela, ele descuidaria dos elementos que fazem do teatro um espetáculo, como o cuidado com os gestos, a impositação da voz, a movimentação em cena, etc.

Sua tese contrariou e incomodou aqueles atores que se gabam de se lançarem corpo e alma em seus papéis. Mas encontrou eco numa importante figura do teatro – Bertold Brecht. O dramaturgo e teórico alemão desenvolve sua teoria teatral baseado na idéia de *distanciamento*. O que ele entende por isso é o distanciamento do olhar que mais afastado enxerga as coisas em

² Cf. Diderot, *Oeuvres Complètes*, Assezat-Tourneaux, VIII, 365, 370. *C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes.*

relação umas com as outras. Ele deve ser tanto dos espectadores com relação aos atores como também dos atores em relação a si próprios - cada ator deve ser, ao mesmo tempo em que representa, um espectador de si. Pois não lhe interessa, propriamente, alcançar em cena as emoções, mas os signos exteriores delas. Se um ator estiver representando um médico e deixar-se como que entrar em transe, cair num campo hipnótico, sentindo-se inteiramente como o médico, identificando-se totalmente com ele, deixará de ser um ator representando um médico, para ser um médico brincando de ser ator.

Como o que Brecht quer é um teatro que leve à transformação social, o efeito de distanciamento é em primeiro lugar uma postura didática por parte do ator, que conduz o espectador, que não descreve, mas narra, mostrando uma teia de relações sociais, as prováveis causas dos conflitos, deixando antever possibilidades de mudanças. Trata-se de recusar o naturalismo que apresenta as coisas como são pelo realismo crítico que representa o porquê das coisas serem desse modo e como elas poderiam ser. Não cabe ao ator metamorfosear-se integralmente na personagem, mas deixar claro ao espectador, a todo instante, que a cena é algo construído, com o intuito de fazer pensar; sem deixar obviamente de causar neste um arrebatamento, que não é uma catarse, mas apenas o primeiro momento da empatia. Pois não pode haver identificação dos espectadores com as personagens, como um imergir em seu universo. O arrebatamento precisa levar a uma tomada de posição.

O “Paradoxo” na Estética de Diderot

Uma questão já colocada por muitos comentadores de Diderot é a que indaga se o “Paradoxo” não é ele também um *paradoxo sobre sua estética*. Pois neste texto ele ataca a sensibilidade; mas em outros (1757-1759) a elogia. Em um trecho, por exemplo, dos “Diálogos sobre o Filho Natural” o Filósofo expressa a tese contrária àquela do “Paradoxo”, isto é, ele diz que os artistas “*sentem vivamente e refletem pouco*”. Procuraremos mostrar em nosso texto que tais contradições são resolvidas enxergando em seu pensamento estético evolução e aprofundamento, ao invés de contradição.

Muitas vezes, durante a sua vida, Diderot mostrou-se cheio de indulgência para com sua sensibilidade e congratulou-se por ela. Entretanto, ele diz seriamente no “Paradoxo” que seus sentimentos impulsivos o impedem de fazer parte dos grandes. Ele, um homem emotivo, que reage com paixão e chora facilmente, alcançou um grande conhecimento de si para falar de sua sensibilidade como de um inconveniente; na obra analisada, ele reage contra ela. Como diz A. Wilson, “o paradoxo de Diderot é duplo - paradoxo do ator e paradoxo dele próprio”³.

³ Cf. Wilson A., p. 521-522. (Ver Bibliografia.)

INTRODUÇÃO – “A questão do ator na estética de Diderot.”

Em Diderot a questão do ator relaciona-se à da reforma do teatro, às reflexões gerais sobre a arte, o artista, a moral e a filosofia. Por ser um tema tão constante e diversificado, podemos concluir que ocupa um lugar estratégico na reflexão do Filósofo.

A paixão de Diderot pelo teatro vem de sua juventude. Yvon Belaval trata dessa história no primeiro capítulo de “*L’Esthétique sans paradoxe de Diderot*” (Paris, Gallimard, 1950⁴), intitulado “A vocação teatral de Diderot”. Como muitos outros, ele também sonhava ser ator e confessa isso nos “Diálogos sobre o Filho Natural”:

*Isolé sur la surface de la terre, maître de mon sort, libre de préjugés, j’ai voulu une fois être comédien...*⁵

E também no “Paradoxo sobre o comediante” confidencia como na juventude dividia seu tempo entre os estudos e os espetáculos, confidenciando, ao mesmo tempo, as “motivações eróticas” (Dieckmann) que lhe atraíam ao teatro:

*Moi-même, jeune, je balançai entre la Sorbonne et la Comédie. J’allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet? d’être applaudi ? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très faciles?*⁶

Mas por que Diderot não trabalhou como ator? Em diversos momentos ele mencionou as preocupações materiais e um casamento arranjado muito cedo como as razões de ter abandonado esse projeto. Embora tais razões

⁴ “A estética sem paradoxo de Diderot” (primeira edição).

⁵ Cf. Diderot, “*Entretiens sur le fils naturel*”, *Oeuvres complètes de Diderot*, Assézat-Tourneux, Garnier, Paris, 1875-77, VII, p. 108. Referida, a partir de agora, como AT. As traduções são minhas. (“Isolado sobre a superfície da terra, senhor de meu destino, livre de preconceitos, quis uma vez ser ator.”)

⁶ Cf. Diderot, “*Le Paradoxe sur le comédien*”, Laffont (trad. Laurent Versini), Paris, 1996, p. 1407 (“Eu próprio, jovem, oscilava entre a Sorbonne e a Comédie. Ia, no inverno, durante a estação mais rigorosa, recitar em alta voz os papéis de Molière e de Comeille nas aléias solitárias do Luxemburgo. Qual era meu intento? Ser aplaudido? Talvez. Viver em familiaridade com as mulheres de teatro, que eu achava infinitamente amáveis e que eu sabia serem muito fáceis? Certamente.” Cf. “Paradoxo sobre o comediante”, *Perspectiva* [trad. J. Guinsburg], São Paulo, 2000, p. 61.)

tenham fundamento, também é importante dizer que ele desprezava algumas características do meio teatral e de sua gente, por exemplo, a arrogância, a vaidade, a falta de cultura e a falta de bons costumes (*moeurs*), o que também era motivo de revolta para os autores de seu século. Não lhe agradava nem um pouco a falsidade, os adornos, a astúcia, a sordidez dissimulada sob o fingimento. O Filósofo valorizava muito a arte do ator e, para ele, a ilusão criada no palco devia ter força de realidade no mais alto grau. De forma que, em sentido contrário, ao se deparar com a realidade banal e sem ornamentos do mundo real o ator cai em desilusão. Uma coisa é o palco, outra coisa é a vida. Como exaltar a arte do fingimento e condenar a falsidade? Como pode almejar *status* de realidade uma arte que tem por objetivo iludir. A desilusão de alguns atores e atrizes com a tese de Diderot, defendendo a frieza no palco, é também a desilusão do Filósofo com eles, em sua frieza diante dos fatos da vida. Erraram alguns atores na compreensão das relações entre as teses de Diderot, mas acertaram eles, segundo Dieckmann ao apontar o fundo da questão colocada pelo “Paradoxo”. Ela está “na desilusão do autor que não poderia impedir-se de crer no teatro e no ator, e para o qual a arte seria e deveria ser uma realidade.”⁷

As primeiras observações do Filósofo sobre o teatro e o jogo do ator foram feitas em sua juventude, assistindo às representações da *Comédie Française*, da *Comédie Italienne* e da *Opéra*. O *Théâtre de la Foire* (teatro do mercado) nunca lhe atraiu. Ele enxerga esse gênero de teatro como uma forma de sobrevivência da antiga *commedia dell'arte*. Vejamos o trecho do “Discurso sobre a poesia dramática” onde ele trata dessa forma teatral:

*Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres (mais que vous importe à vous et à moi? premièrement dire la vérité, voilà notre devise), c'est que, dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur. Il y a cent moments où il en est tout à fait oublié. On trouve, dans leur action, je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. A travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination ; et j'aime mieux cette ivresse, que le raide, le pesant et l'empesé.*⁸

⁷ Cf. Dieckmann 1961, p. 160. (“...dans la désillusion de l'auteur qui ne pouvait pas s'empêcher de croire au théâtre et à l'acteur, et pour qui l'art était et devait être une réalité.”)

⁸ Cf. AT, VII, 377. (“O paradoxo que se segue será reconhecido por alguns, mas provocará a indignação de outros – e que importa, a vós e a mim? Antes de mais nada, dizer a verdade, eis nossa divisa): nas peças italianas, nossos comediantes italianos desempenham com mais liberdade do que os comediantes franceses; eles dão menos importância ao espectador. Num sem número de vezes, esquecem-no completamente. Em sua ação, acha-se um não sei que de original e fácil, que me agrada e a todos agradaria, não fossem os discursos insípidos e a intriga absurda que a desfiguram. Através de seus disparates, enxergo pessoas em júbilo, procurando se divertir e se entregando ao ímpeto da imaginação; prefiro esta embriaguez àquilo que é rígido, pesado e empertigado.” Cf. Diderot, “Discurso sobre a poesia dramática”, *Brasiliense* (trad. F. Matos), São Paulo, 1986.

Diderot gostaria que a espontaneidade e a desenvoltura do jogo do ator “pudessem ser mantidas em uma pantomima redigida por um autor”⁹. Esteticamente ele prefere a pantomima da forma como os atores italianos a desenvolvem. Apenas gostaria que ela fosse feita num nível mais elaborado e não fosse resultado do improvisado. Diz Dieckmann:

*...il aimerait combiner l'intrigue sérieuse et significative, le dialogue intelligent et philosophique avec le caractère immédiat et la plénitude de l'expression des gestes. La mimique seule ne peut pas plaire selon lui; le théâtre sert à la présentation d'idées et même de principes.*¹⁰

Um exemplo de sua apreciação do gesto no teatro está numa passagem da “Carta sobre os surdos e mudos”, onde evoca experiências que fazia quando frequentava os espetáculos. Sabendo de cor as falas dos atores, ele ia ao teatro e se instalava a certa distância do palco. Então, tapava suas orelhas e examinava o jogo dos atores em cena para ver se seus gestos estavam de acordo com seus discursos. Retirava os dedos apenas quando era desorientado pelos gestos. No mesmo texto, Diderot menciona cenas de tragédia onde, segundo ele, “o gesto triunfa sobre o discurso”¹¹. Tais gestos que ele recorda não são os do *Theatre de la Foire*, expressões de impulsos naturais, instintos animais ou paixões primitivas, como o medo, a raiva, a fome, etc; são os “que exprimem idéias ou emoções complexas do coração e da alma”¹².

Através de sua experiência como espectador, o Filósofo questiona: como a gestualidade e a linguagem verbal articulam-se na exteriorização de nossos sentimentos e pensamentos? Ele chega à conclusão de que os gestos conseguem exprimir várias idéias e vários sentimentos numa unidade de tempo e espaço, “enquanto a língua que é baseada na reflexão, divide essa unidade interna a transformando em sucessão”¹³. Por ser o gesto uma forma especial de transmitir significados, tendo um caráter simbólico e metafórico, ou poético, sua análise é fundamental na estética de Diderot. Devemos ressaltar as críticas ao gesto isolado, improvisado, contidas nos comentários de Diderot sobre a *commedia del'arte*. É nesse gênero que tal *linguagem* tem a maior predominância na encenação. O fato é: o gesto para Diderot atinge o máximo de densidade nas suas relações com as palavras. Diz Dieckmann:

⁹ Cf. Dieckmann, *op. cit.*, p. 160-161 “...et qu'elles pourraient être maintenues dans une pantomime rédigée par un auteur.”

¹⁰ *Ibid.*, p. 161. (“... ele gostaria de combinar a intriga séria e significativa, o diálogo inteligente e filosófico com o caráter imediato e a plenitude da expressão dos gestos. A mímica sozinha não pode agradar segundo ele; o teatro serve à apresentação de idéias e mesmo de princípios.”)

¹¹ Cf. AT, I, 355.

¹² Cf. Dieckmann, *op. cit.*, p. 161. “...qui expriment des idées ou des émotions complexes du coeur et de l'âme...”

¹³ *Ibid.*, p. 162. “...tandis que la langue qui est basée sur la réflexion, divise cette unité intérieure et la transforme en succession.”

*Diderot voit le geste surtout dans ses rapports avec la parole, même quand le geste la dépasse. Car le geste qui triomphe de la parole va toujours dans le même sens qu'elle et sert la même fin, qui est : de constituer un tableau fidèle de notre âme et de nos idées.*¹⁴

Em relação ao teatro, o gosto estético de Diderot desenvolveu-se a partir da tragédia clássica e da comédia elevada (*haute comédie*). Apesar de sua vontade de inovação, ele não pode se afastar totalmente dessas influências. Por exemplo, nunca abandonou a convicção de que o teatro deve ter um caráter e um objetivo morais. Outra influência importante recebida de seu contato com o teatro na juventude foi a idéia do que seja um grande ator - aquele capaz de encenar com intensidade grandes papéis, seja na tragédia ou na comédia.

No teatro clássico, o discurso era o elemento dominante. Para a estruturação e organização de tal discurso era necessário haver um ritmo bem determinado. Ficar subordinado a ele era a primeira exigência para um ator ao desempenhar o seu papel. Com “gestos grandes e movimentos representativos, ele devia transcender os limites de sua personalidade humana para se adaptar às proporções ideais de uma realidade mítica e legendária, ao mundo das grandes peripécias da história”¹⁵. Diderot menospreza esses grandes gestos simbólicos e estilizados; ele prefere o ambiente familiar burguês ao vasto horizonte de um mundo ideal, de proporções sobre-humanas. O autor do teatro clássico precisava criar um distanciamento mediante uma idealidade que transcende a impressão dos sentidos. Já no teatro desejado por Diderot nos “Diálogos”, o autor procura a proximidade, estabelecendo “relações cotidianas”¹⁶ entre coisas concretas num espaço bem delimitado. Ele deve buscar atingir os sentidos, sem buscar transcendê-los. Para isso, o tom, a intonação, é mais importante do que a palavra. O gesto espontâneo, movimento natural, é mais importante do que o discurso. A pantomima não deve estar subordinada a ele, ou ser como uma introdução ou resumo ou apenas preencher um intervalo entre duas falas. Pelo contrário, ela é superior, é o núcleo da ação dramática; é o elemento que estrutura a composição de uma peça e sua representação; “é o que dará cor ao drama”¹⁷. Esse ponto de vista de Diderot fica bem evidente num trecho:

L'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous. Ils attendent, pour se montrer, un homme de génie qui

¹⁴ *Ibid.* (“Diderot vê o gesto sobretudo nas suas relações com a palavra, mesmo quando o gesto a excede. Porque o gesto que triunfa sobre a palavra vai sempre no mesmo sentido que ela e serve ao mesmo fim, isto é: constituir um quadro fiel da nossa alma e das nossas idéias.”)

¹⁵ *Ibid.* p. 163. “...il devait se hausser au niveau d'un style savamment construit, des grands gestes et mouvements représentatifs, il devait transcender les limites de sa personnalité humaine pour s'adapter aux proportions idéales d'une réalité mythique et légendaire, au monde des grandes péripéties de l'histoire.”

¹⁶ *Ibid.* “relations quotidiennes”

¹⁷ *Ibid.*, p. 164 “... c'est elle qui donnera la couleur au drame.”

*sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer partie de la réunion des deux scènes et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se tenait toujours.”... “Nous parlons trop dans nos drames; et, conséquemment, nos acteurs n’y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources ...”*¹⁸

A questão para Diderot é sobre como levar os atores a um bom desempenho da pantomima. O autor não lhes deve negar a liberdade, prescrevendo-lhes tudo e os tratando como máquinas. Por outro lado, é difícil deixá-los livres levando-se em conta sua pobre formação intelectual, ignorantes das belas obras da pintura e da literatura, de imaginação tão pouco cultivada e instruída. Há independência e comunhão entre os dois elementos da encenação. Eles bebem da mesma fonte, onde está a inspiração do artista. A alma dele atravessa as duas formas deixando sutilmente nelas a sua marca. É disso que fala o Filósofo. O caráter literário que ele reclama para a pantomima é a própria essência artística dela, seu caráter metafórico, sua densidade cognitiva e sua sutileza. É como se o autor, o ator e o pintor participassem simultaneamente em sua composição, sem que houvesse subordinação entre eles.

*La pantomime telle qu'il la conçoit est composée par l'auteur qui est acteur, ou l'acteur qui est auteur. Ajoutons que ce nouveau personnage doit encore savoir se faire peintre.*¹⁹

No que diz respeito ao ator que compõe a pantomima, ele deve ser virtuoso e cultivar bons costumes e sentimentos elevados. Para que isso seja refletido em seus gestos de forma natural. Pois em Diderot, ao mesmo tempo que o teatro tem uma função moralizante, deve mostrar uma realidade próxima a nós, onde entram em cena personagens do nosso meio social, e não heróis lendários. O ator terá uma dupla missão: cumprir a função social do teatro e mostrar-se o mais próximo de nós, o mais familiarizado com nossos problemas e sentimentos. Essa naturalidade será expressada por um desempenho espontâneo. E o que há de mais espontâneo e natural do que o gesto, comunicação direta de sentimentos e pensamentos, sem interferência da reflexão? Portanto, é preciso que o ator seja virtuoso e cultive sentimentos elevados. Só assim seus gestos poderão ser o reflexo o mais natural e verdadeiro possível de uma alma nobre em busca da retidão moral. Diderot, como muitos filósofos, protestou contra a vida dissoluta dos atores. Para que o

¹⁸ Cf. Diderot, “*Entretiens sur le fils naturel*”, in *Oeuvres*, Gallimard (A. Billy), col. *La Pléiade*, Paris, 1946, p. 1249. (“Veríamos esses fenômenos da tragédia antiga, tão possíveis e tão pouco críveis, renovarem-se entre nós. Eles esperam, para se mostrarem, um homem de gênio que saiba combinar a pantomima com o discurso, entremear uma cena falada com uma cena muda e tirar partido da reunião de duas cenas e sobretudo da abordagem terrível ou cômica dessa reunião que sempre há. [...] Nós falamos muito em nossos dramas; e, conseqüentemente, nossos atores não desempenham muito neles.”) *ibid*, p. 1249.

¹⁹ Cf. Dieckmann, *op. cit.*, p. 164. (“A pantomima tal como ele a concebe é composta pelo autor que é ator, ou o ator que é autor. Acrescentemos que esse novo personagem deve ainda saber se fazer pintor.”)

teatro cumpra sua função civilizadora é necessária a reforma dos gêneros e da arte do ator.

*La réforme de la morale de l'acteur a chez Diderot ses origines dans sa conception du jeu naturel de l'acteur, de la supériorité du geste par rapport à la parole, et dans son idée de la haute mission sociale et politique du théâtre dont l'acteur est l'exemple vivant.*²⁰

Foi esse o ponto de vista assumido por Diderot sobre a arte do ator, e que está expresso principalmente nos *“Entretiens sur les fils naturels”* (“Diálogos sobre o Filho Natural”). Mas na sua última fase, a qual pertence o “Paradoxo sobre o comediante”, ele mudou de perspectiva. O problema do ator aparece então relacionado a “preocupações pessoais e idéias concernentes mais diretamente à existência do homem”. Mas tal mudança não se deu repentinamente, sem alguma antecipação. Segundo Dieckmann, Diderot começa a desenvolver as idéias que surgirão no “Paradoxo” em outra obra sua – *“Le Neveu de Rameau”* (“Sobrinho de Rameau”). Nela, o problema do ator não é posto conscientemente, mas indiretamente, implícito em outras questões.

*On pourrait dire que dans le Neveu de Rameau Diderot n'emploie pas le terme acteur mais qu'il pense l'idée de l'acteur par rapport au problème de la personnalité.*²¹

No “Sobrinho de Rameau”²² a ação tem um caráter teatral, como definido pelo Filósofo em seus escritos sobre a poesia dramática - o discurso se alterna com a pantomima. Diderot, enquanto autor, adapta o estilo de seu texto à ação descrita nele; “ele recria a pantomima por meio da palavra e imita o ritmo e a modulação do discurso”²³.

O “Sobrinho de Rameau” prepara o leitor para refletir sobre as questões da psicologia do ator e seus conflitos internos, apresentadas no “Paradoxo”. O problema colocado nessa obra – como ser ao mesmo tempo duas personalidades, ator e personagem – é o problema do *Neveu (Sobrinho)*. Seu tormento é ser ele mesmo querendo ser outro. Diz Dieckmann:

Il voudrait être Rameau et il sera pour toujours le Neveu de Rameau, le neveu du célèbre Rameau qui l'écrase; il voudrait être grand interprète de musique; il fait

²⁰ *Ibid.*, p. 165. (“A reforma da moral do ator tem em Diderot suas origens na sua concepção do jogo natural do ator, da superioridade do gesto em relação à palavra, e na sua idéia da elevada missão social e política do teatro da qual o ator é o exemplo vivo.”)

²¹ *Ibid.*, p. 166. (“Poder-se-ia dizer que no *“Sobrinho de Rameau”* Diderot não emprega o termo ator mas que ele pensa na idéia de ator em relação ao problema da personalidade.”)

²² Cf. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Librairie Droz (ed. Jean Fabre), Genève, 1950, p. 20.

²³ Cf. Dieckmann, *op. cit.*, p. 166. “...il recrée la pantomime par le moyen de la parole et imite le rythme et la modulation du discours.”

*craquer ses doigts pour les rendre plus flexibles, et il n'est qu'un médiocre maître de piano.*²⁴

O *Sobrinho* enfrenta a questão de como manter a unidade de sua pessoa, a identidade consigo mesmo. Desde o início do diálogo, aparece como o ser mais dessemelhante do mundo, ora alienado, ora com a alma em pedaços. Vive entre desejos contraditórios e irrealizáveis. Ele confessa:

*Tout ce que je sçais, c'est que je voudrais bien être un autre, au hazard d'être un homme de génie, un grand homme.*²⁵

A contradição interna do *Sobrinho* torna-se consciente. A única forma que ele encontra para escapar desse conflito é a ilusão de identidade e unidade, de ser quem ele não é. Acompanhada de um grande entusiasmo ela se torna como um transe, mas que não dura muito. Uma vez censurado por falar livremente, ele controla sua empolgação e aceita seu destino - ser ator e divertir os outros, um ser partido e dessemelhante a si mesmo.

No desenvolvimento e criação da personagem do *Sobrinho*, pôde Diderot desenvolver suas reflexões sobre o tema do ator e seus conflitos psicológicos. O amadurecimento e a organização dessas idéias é o que nos apresenta o "Paradoxo sobre o comediante". Essa obra, além de ser uma das mais conhecidas do Filósofo, é complexa e fundamental para a compreensão de seu pensamento. Não se pode reduzir o "Paradoxo" ao paradoxo do ator que nada sente mas inspira no seu público "sentimentos potentes e profundos"²⁶. Há muito mais no texto do que essa questão.

No curso da evolução de sua estética, Diderot revisou e aprofundou suas idéias sobre a relação entre a arte e a natureza, sobre a imitação como objetivo da arte, sobre o caráter da realidade quotidiana e como nós a representamos na obra de arte, sobre as faculdades da alma, sobre a parte da emoção na criação artística e sobre o caráter do gênio. Todos esses temas aparecem relacionados no "Paradoxo" ao tema do ator. É uma obra que se pode analisar por prismas variados. Em um momento, Diderot critica a classe dos atores devido à presunção, vaidade e mediocridade de alguns deles; em outro momento, Diderot exalta o ator e o coloca no mesmo nível do dramaturgo, do poeta, do pintor e do escultor. Ele chega, no texto, a afirmar a superioridade do ator em relação aos demais artistas.

Em relação à questão da sensibilidade na arte do ator, a perspectiva do "Paradoxo" é bem diferente da adotada nos "Diálogos sobre o Filho Natural".²⁷

²⁴ *Ibid.*, p. 167. ("Desejaria ser Rameau e será para sempre o Sobrinho de Rameau, o sobrinho do famoso Rameau que o esmaga; desejaria ser grande intérprete de música; faz rachar seus dedos para torná-los mais flexíveis e não é mais do que um mediocre professor de piano.")

²⁵ Cf. Diderot, "*Neveu de Rameau*", *op. cit.*, p. 15. "*Tout ce que je sçais, c'est que je voudrais bien être un autre, au hazard d'être un homme de génie, un grand homme.*"

²⁶ Cf. Dieckmann, p. 168. "...des sentiments puissants et profonds."

²⁷ Cf. Diderot, Assézat-Tourneux, VII, p. 108.

Mas essa nova abordagem foi antecipada em outras obras, que não trataram do tema do ator, mas trataram do tema da sensibilidade. Nesse caso, nos referimos particularmente ao *“Rêve de D’Alembert”* (“Sonho de D’Alembert”) e à Introdução ao *“Salão de 1767”*. Nos *“Diálogos”*, a sensibilidade era vista como a qualidade dominante, identificada a um certo entusiasmo. Só através dela seria possível ao ator atingir a naturalidade e espontaneidade necessárias à representação de uma realidade próxima e conhecida e para a encenação dos novos gêneros dramáticos. No *“Paradoxo”*, é o juízo e não a sensibilidade a qualidade primordial e dominante.

*A présent l’artiste et l’acteur sont censés refouler leurs sentiments personnels et dépasser leur sensibilité.*²⁸

No *“Paradoxo”*, o ator sensível é o ator medíocre. O grande ator, ao contrário, é racional, ele controla as suas emoções e *“atua de acordo a um modelo criado por ele mesmo, e por sua vontade atinge a verdade da arte, superior à verdade da natureza”*²⁹.

A reflexão se torna ainda mais interessante quando ela é transposta do contexto teatral para o plano da vida. Ele passa a falar também do homem sensível, aquele que obedece aos seus impulsos naturais e se identifica com as suas emoções. Na vida, se diz do homem que segue seus impulsos e se deixa arrastar por suas paixões, que ele perdeu sua identidade, saiu *“fora de si”*. No teatro, ao contrário, do ator apaixonado, que se deixa tomar pelo entusiasmo e sente verdadeiramente as emoções representadas, pode-se dizer que está *dentro de si*, continua sendo ele próprio em cena.

*Pour le spectateur froid, il joue un rôle, bien qu’il ne joue que lui-même, son propre caractère.*³⁰

Para Diderot, o grande ator observa atentamente a natureza e a vida. É nela *“que ele encontra e recolhe os elementos a partir dos quais forma o caráter que representa sobre o palco”*³¹. Diz Dieckmann:

*Ce caractère dépasse toutefois les données empiriques dont il est composé. En cela l’acteur ressemble à l’artiste qui se sert de la matière brute pour créer l’œuvre d’art, laquelle transcende la nature.*³²

²⁸ Cf. Dieckmann, p. 170. (“No presente o artista e o ator são censurados para conter seus sentimentos pessoais e ultrapassar sua sensibilidade.”)

²⁹ *Ibid.* *“...qui joue d’après un modèle créé par lui-même, qui par sa volonté atteint la vérité de l’art laquelle est supérieure à celle de la nature.”*

³⁰ *Ibid.*, p. 171. (“Para o espectador frio, ele desempenha um papel, se bem que ele representa apenas ele próprio, seu próprio caráter.”)

³¹ *Ibid.* *“...qu’il y trouve et qu’il y recueille les éléments dont il forme le caractère qu’il représente sur la scène.”*

Houve uma inversão na perspectiva do Filósofo. Agora não é mais um espectador frio que observa um homem sensível em cena. É um ator frio que deve observar o homem sensível. Ele passa à condição de espectador fora da cena e também dentro dela, observando a si mesmo quando está atuando. Isso reflete uma mudança geral no pensamento de Diderot, na questão da relação arte-natureza. O Filósofo abandonou a antítese estável, rígida e um tanto primitiva entre natureza-realidade e arte. Passa a existir doravante uma relação dialética. No lugar de uma única verdade, Diderot concebe uma verdade na natureza e outra na arte.

O homem sensível está em cena na vida e essa cena é fraca e medíocre em relação ao teatro. O ator, ao contrário, coloca-se no plano da arte, em suas proporções maiores que as da natureza, e triunfa quando renuncia à sua identidade natural, identificando-se ao modelo ideal que representa. Estabelece uma distância em relação ao seu próprio caráter, à natureza, à sensibilidade e graças a sua consciência e ao controle de si pode dar às emoções, muitas vezes grosseiras ou abruptas no estado natural, a perfeição da beleza e da forma.

Diderot projetou na idéia de um grande ator uma profunda admiração e amor pela arte, que sobressaíram sobre seu anterior amor à natureza. Mas não o anularam. No “Paradoxo” Diderot contradiz algumas idéias presentes em outras obras suas. Mas, como sublinham os comentadores, não há verdadeiramente uma contradição, mas uma complementaridade, um aprofundamento de teses, situando-as em relação a determinados contextos, e um amadurecimento da reflexão do Filósofo.

Também é sublinhado pelos comentadores que o “Paradoxo” tem um significado pessoal para Diderot. Ao fazer o elogio de um ator criador, frio e controlado, Diderot volta-se contra si próprio e sua emotividade. Diderot se sente medíocre ao se deixar levar por suas emoções e seu entusiasmo. Afinal, o que fala mais alto nele é sua vocação de autor. Por isso, quando pensa maduramente o ator, pensa um ator criador que é também um ator autor, que não elimina, mas “transcende sua sensibilidade, a natureza, e a realidade como dado imediato, e encontra sua identidade por identificação com aquilo que cria, e em sua obra atinge a unidade que sempre escapa ao homem”³³.

³² *Ibid.* (“Esse caráter excede todavia os dados empíricos dos quais é composto. Nisso o ator assemelha-se ao artista que se serve da matéria bruta para criar a obra de arte, a qual transcende a natureza.”)

³³ *Ibid.*, p. 172.

PRIMEIRA PARTE

“Estética & Comunicação em Diderot”

Capítulo 1: “A estética de Diderot e seus paradoxos.”

Na obra estética de Diderot as artes plásticas ocupam lugar de destaque. As questões relativas à pintura são essenciais, mesmo quando ele trata de estética teatral. Pois o valor do teatro para Diderot está mais nas imagens captadas dentro do recorte feito pelo olho (palco) do que nos sons (falas) ouvidos pela platéia. Para ele, a visão é o sentido primordial. Por isso, fundamental na sua estética e nas questões relativas ao belo e ao gosto são suas reflexões sobre a pintura e as artes plásticas - suas críticas de arte, seus comentários de quadros e outras obras de arte (os “Salões”). Embora algumas de suas idéias estéticas pareçam divergentes e nos coloquem diante de aparentes paradoxos, iremos mostrar, ao longo dos capítulos da dissertação e com a análise de obras de diferentes fases, que não há paradoxo, mas amadurecimento, não há divergência de teses, mas o aprofundamento delas.

As questões apresentadas no artigo sobre o belo (segundo tomo da *Enciclopédia*) foram antecipadas, na obra de Diderot ³⁴, pelo primeiro volume das “Memórias sobre diferentes assuntos matemáticos” (1748) e pela carta à Senhorita de La Chaux (1751). O ponto de partida do Filósofo é o conceito de *relação (rapport)*. ³⁵ Ele relaciona o sentimento de prazer e o gosto à percepção das relações e a ordem de nossas idéias às nossas sensações. Sua filosofia é de base empírica. Os pensamentos são construídos a partir das percepções e estas a partir das sensações. ³⁶ Já sua estética é de base idealista e

³⁴ Para as citações desse capítulo temos como referência a edição CFL (ed. Roger Lewinter). Cf. Bibliografia.

³⁵ Cf. *Oeuvres complètes*, CFL, t. II, p. 17 e 39-40. “*Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons... La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs; et c'est de cela qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports; et, ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût...*” (“O prazer, em geral, consiste na percepção das relações: esse princípio tem lugar na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral, em todas as artes e em todas as ciências. Uma bela máquina, um bonito quadro, um bonito pórtico nós agradam apenas pelas relações que lá percebemos... A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres; e é disso que se deve partir para explicar os fenômenos os mais delicados que nos são oferecidos pelas ciências e artes. As coisas que nos parecem as mais arbitrárias nos foram sugeridas pelas relações; e, esse princípio deve servir de base a um ensaio filosófico sobre o gosto...”)

³⁶ Cf. “*Eléments de physiologie*”, CFL, XIII, p. 681. “*Toutes les pensées naissent les unes des autres; cela me semble évident. Les opérations intellectuelles sont également enchaînées: la perception naît de la sensation, de la perception la réflexion, la méditation, le jugement.*” (“Todos os pensamentos nascem uns dos outros; isso me parece evidente. As operações intelectuais são igualmente encadeadas: a percepção nasce da sensação, da percepção a reflexão, a meditação, o julgamento.”)

racionalista. O sentimento do belo e as idéias artísticas estão relacionados a modelos universais e intemporais subjacentes às percepções, que só fazem captar a degeneração e a deformação das coisas pelo tempo. Mas como harmonizar uma filosofia materialista com uma estética idealista? Ou melhor, como resolver contradições ou paradoxos surgidos no interior da estética idealista de Diderot pela relação com sua filosofia materialista? Analisar esses paradoxos é o que tentaremos fazer ao longo do texto.

A ESTÉTICA DE DIDEROT

A experiência torna possível o conhecimento, de onde provém o gênio e o gosto. Temos em Diderot uma lógica empirista e uma estética logicista. Isso é sistematizado no “Ensaio sobre a pintura”. *Gosto* é retirar da experiência o sentimento das justas relações estabelecidas entre as coisas na natureza. Nossos juízos e ações dependem da experiência e do estudo. A experiência consiste de percepções e observações; o estudo consiste de comparações, induções e julgamentos para apreender as relações pelas quais a experiência nos é dada. Ele deve descobrir os princípios imateriais na organização material das coisas; participa na formação do gosto, formado também pelo hábito e pela repetição. Dessa forma, Diderot define o gosto como Aristóteles definiu a virtude:

*Qu'est-ce que le goût ? Une facilité acquise, par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon.*³⁷

Essa *facilidade adquirida* “pela experiência diária da vida”³⁸ é responsável pelo julgamento do amador e pela inspiração do artista. Tal experiência é que “forma a sequência das idéias, das sensações, dos raciocínios”³⁹. O que o cálculo obtém apenas pelo tempo e teimosia, o gênio descobre num instante. Pois “a prontidão é a característica do gênio”⁴⁰.

“Il y a dans la nature des liaisons entre les objets et les parties d'un objet. Cette liaison est nécessaire... Le type de nos raisonnements les plus étendus, leur liaison, leur conséquence est nécessaire dans notre entendement, comme l'enchaînement, la liaison des effets, des causes des objets, l'est dans la nature.”(Ibid., p. 779-780)

(“Há na natureza ligações entre os objetos e as partes de um objeto. Essa ligação é necessária... O tipo de nossos mais amplos raciocínios, sua ligação, sua consequência é necessária em nosso entendimento, como o encadeamento, a ligação dos efeitos, das causas dos objetos, o é na natureza.”)

³⁷ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 316. (“O que é o gosto? Uma facilidade adquirida, por experimentos reiterados, para apreender o verdadeiro ou o bom.”)

³⁸ *L'expérience journalière de la vie.* (Ibid)

³⁹ Cf. “*Eléments de physiologie*”, CFL, XIII, p. 781 “... *l'expérience journalière des phénomènes forme la suite des idées, des sensations, des raisonnements...*”

⁴⁰ *Ibid.*, “...*la promptitude est la caractéristique du génie...*”

ESTÉTICA DA VERDADE

A função da arte é exprimir a verdade da natureza, ou em outros termos, as diversas artes “têm por objetivo imitar a natureza”⁴¹. Dessa forma, a estética de Diderot defini-se como uma *estética da verdade*, que assume a condição de critério do julgamento estético. Isso fica provado pelo conjunto de sua obra. Esse critério de verdade permeia a apreciação e também a composição de uma obra artística. Por ele, por exemplo, caberá a cada personagem a correta atenção e vivacidade, correspondente ao seu interesse na cena que compõe.

*...Que l'artiste garde cette loi des énergies et des intérêts, et quelque étendue que soit sa toile, sa composition sera vraie partout.*⁴²

Tratando de pintura, Diderot diz que a “*Pitié filiale*” (“Piedade Filial”) de Greuze sofreu críticas por alguns não acharem verossímil a posição do paralítico, outros estimarem que as ações não correspondem aos personagens e outros que falta justeza às expressões.⁴³ Diz Nicolas Grimaldi:

*Pas plus que dans la nature, en outre, il ne doit rien y avoir d'inachevé dans un tableau. Rien n'y est insignifiant. Rien n'y est négligeable.*⁴⁴

Na natureza tudo está ligado como em um sistema. As pequenas partes de uma coisa estão ligadas formando um todo, assim como as coisas estão ligadas entre si. Diz Diderot:

*Il y a dans la nature des liaisons entre les objets et entre les parties d'un objet. Cette liaison est nécessaire.*⁴⁵

*Rien ne se fait par saut dans la nature; tout y est lié. L'animal, l'homme, tout être est soumis à cette loi générale.*⁴⁶

Assim deve ser também na arte. O pintor, por exemplo, deverá tratar “a disposição relativa das suas figuras, de modo que alguma porção visível dos membros escondidos anuncie sempre a existência do restante”⁴⁷. Um artista

⁴¹ “...ont pour objet d'imiter la nature...” (Cf. *Salon de 1765*, CFL, VI, p. 16.)

⁴² Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 293. (“...Que o artista guarde esta lei das energias e dos interesses, e quer seja a extensão de sua tela, a sua composição será verdadeira por toda a parte.”)

⁴³ Cf. “*Salon de 1763*”, CFL, V, p. 449-450.

⁴⁴ Cf. Grimaldi, p. 314. (“Não mais do que na natureza, além disso, nada deve haver de incompleto num quadro. Nada nele é insignificante. Nada nele é negligenciável.”)

⁴⁵ Cf. “*Le Rêve de d'Alembert*” (CFL, VIII, p. 63); “*Éléments de physiologie*” (CFL, XIII, p. 780): *Salon de 1769* (CFL, VIII, p. 422). (“Há na natureza ligações entre os objectos e entre as partes de um objecto. Essa ligação é necessária.”)

⁴⁶ Cf. “*Éléments de physiologie*”, CFL, XIII, p. 796.

⁴⁷ Cf. “*Lettre sur les sourds et les muets*”, CFL, II, p. 576 “...la disposition relative de ses figures, de manière que quelque portion visible des membres cachés annonce toujours l'existence du

cuidadoso em ser orientado por uma imitação rigorosa da natureza, saberia nos fazer imaginar o todo nos fazendo perceber a menor de suas partes. Diderot trata disso no “Ensaio sobre a Pintura”. Para ele a arte tem como único modelo a natureza e como esta deve ser racional e sistemática.

*La nature étant l'unique modèle de l'art, l'art doit donc se faire aussi rationnel, aussi systématique, que la nature elle-même.*⁴⁸

Muito interessante a crítica que o Filósofo faz do estudo de modelos muito gerais. A natureza está nas particularidades, a realidade se faz de especificidades. Assim, por exemplo, ele critica o estudo do manequim médico⁴⁹. Não podemos questionar sua utilidade para instruir o artista sobre a anatomia do corpo humano. Na realidade, para os sentidos, cada corpo humano é único. Não é tão instrutivo, do ponto de vista artístico o uso de estereótipos, ao invés da observação dos modelos particulares. A idealidade não pode substituir a realidade, nem o geral substituir o particular, nem o abstrato substituir o concreto. Vejamos o que diz Diderot:

*L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant; que son oeil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion; qu'il ne prononce tout trop fortement ; qu'il soit dur et sec, et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femmes? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide qu'il faut que j'oublie. On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature; mais il est d'expérience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.*⁵⁰

É sobre a estética da verdade que Diderot funda o seu *realismo estético*. E devido a ambas as exigências (*verdade e realismo*), Diderot repudia os modelos acadêmicos e de *atelier*. Na natureza cada aparência é expressão necessária de uma realidade. Uma aparência sem realidade é uma aparência

reste. (“Nada se faz por salto na natureza; tudo nela está ligado. O animal, o homem, todo ser é submetido à essa lei geral.”)

⁴⁸ Cf. Grimaldi, p. 315. (“A natureza sendo o único modelo da arte, a arte deve portanto se fazer tão racional, tão sistemática, como a natureza ela própria.”)

⁴⁹ *Écorché*: manequim figurando um homem sem pele, de modo a mostrar as articulações, músculos, veias e artérias.

⁵⁰ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 256. (“O estudo do *écorché* tem sem dúvida as suas vantagens; mas não devemos temer que este manequim permaneça perpetuamente na imaginação; que o artista se mostre obstinado pela vaidade de mostrar-se sábio; que seu olho corrompido não possa mais parar à superfície; que apesar da pele e das gorduras, ele entreveja sempre o músculo, a sua origem, sua ligação e sua inserção; que destaque demasiadamente tudo, que seja duro e seco e encontre esse maldito manequim, mesmo nas suas figuras femininas? Pois que eu tenho apenas o exterior a mostrar, gostaria muito que me acostumassem a bem vê-lo, e que me dispensassem de um conhecimento pífido que é necessário esquecer. Apenas se estuda o manequim sem pele, diz-se, para aprender a olhar a natureza; mas temos experiência que após este estudo, nos aflige muito não podermos vê-la tal como é.”)

sem verdade. A linguagem que se aprende nos *ateliers* não é a linguagem da natureza.

*C'est ainsi que les jeunes artistes, à force d'imiter un faux naturel, ne peuvent plus s'exprimer avec véracité. Parce qu'on ne sait exprimer que ce qu'on sait dire, mais parce qu'ils ne savent ainsi rien dire de vrai, leur art est devenu une sophistique.*⁵¹

Diderot pede cautela aos artistas quando, na busca por dar às suas obras um efeito mais impactante, arriscam-se a pecar por excesso, o pecado da ênfase desnecessária. Tal exagero se dá, sobretudo, no uso dos contrastes. Isso está em desacordo com a realidade, o ponto de partida do processo criativo. Nela, o verdadeiro contraste não é entre o maior e o menor, mas entre as particularidades e as especificidades das coisas e seres que há no mundo. A verdade está na realidade. “E pois que não há outra realidade que a natureza ela própria, o naturalismo não deve ser a verdade mesma dessa estética?”⁵²

Nem toda imitação da realidade é arte. Mas, para Diderot, toda arte deve ser uma imitação da realidade, ou vale dizer, representação do possível e do verossímil. Nisso, ele se opõe a Aristóteles, que mostrou ser a arte capaz de tornar natural o que é impossível.⁵³ Diderot entende o possível-natural como o que é de fato parecido à realidade, *verdadeiramente* semelhante à natureza, isto é, *verossimilhante*. Diz ele:

*Les possibles qu'on peut employer, ce sont les possibles vraisemblables ; et les possibles vraisemblables, ce sont ceux où il y a plus à parier pour que contre, qu'ils ont passé de l'état de possibilité à l'état d'existence.*⁵⁴

Analisando o termo *verossimilhante* ou *verossímil* no contexto de sua filosofia, concluímos que seu melhor equivalente não é o termo provável, mas o termo *convincente*. Verossímil é o que tem força persuasiva, o que convence de sua possibilidade. Mesmo que não haja probabilidade, se houver convicção do público na possibilidade do imaginado torna-se real, o artista fez bem o seu trabalho. O artista é eficiente se sua arte é convincente. “Diderot assinala (para a arte) como regra só representar o que persuade. A primeira exigência da arte é convencer.”⁵⁵

⁵¹ Cf. Grimaldi, p. 316. (“É assim que os jovens artistas, à força de imitar um falso natural, não podem mais se exprimir com veracidade. Porque só se saberia exprimir aquilo que se sabe dizer, e porque eles não sabem nada dizer de verdadeiro, sua arte tornou-se uma sofística.”)

⁵² Cf. Grimaldi, p. 317. “*Et parce qu'il n'y a pas d'autre réalité que la nature elle-même, le naturalisme ne doit-il pas être la vérité même de cette esthétique?*”

⁵³ Aristóteles, *Poética*, 1461 b. 11-19. (Col. *Os Pensadores, Nova Cultural*, São Paulo, 1987.)

⁵⁴ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 274. (“Os possíveis que se pode empregar, são os possíveis verossimilhantes; e os possíveis verossimilhantes, são aqueles onde há mais a apostar do que ir contra, que passaram do estado de possibilidade ao estado de existência.”)

⁵⁵ Cf. Grimaldi, p. 318. “*Diderot lui assigne donc pour règle de ne rien représenter qui ne persuade. La première exigence de l'art est de convaincre.*”

Essa exigência persuasiva subentende uma exigência de significância, uma *lógica do sentido*.⁵⁶ “O que não tem sentido, o que é insensato ou insignificante, é igualmente indigno de arte.”⁵⁷

Diderot quer dizer: nem tudo é matéria para a arte, nem tudo tem significância. “A arte não é um espelho da natureza”.⁵⁸ No “Ensaio sobre a pintura”, ele nos dá um exemplo:

*La scène d'un peintre peut être aussi étendue qu'il le désire ; cependant il ne lui est pas permis de placer partout des objets... Ainsi quand la distance est telle qu'à cette distance les caractères qui individualisent les autres ne se font plus distinguer, qu'on prendrait par exemple un loup pour un chien, ou un chien pour un loup, il ne faut plus en mettre.*⁵⁹

Da mesma forma que na natureza, também na sociedade nem tudo é significante e oferece um bom motivo para a arte. Ele critica, por exemplo, a artificialidade e insensatez das vestimentas de sua época. Fala do “ridículo das enormes perucas dos magistrados, e do ignóbil dessas largas faces burguesas”.⁶⁰ Mas não descarta a capacidade da arte de transformar a realidade, e conseguir uma combinação artística mesmo entre um conjunto de coisas banais.

*Je défie le génie même de la peinture et de la sculpture, de tirer parti de ce système de mesquinerie.*⁶¹

Esta exigência racional de sentido à qual Diderot submete à estética, uma lógica do sentido, caracteriza-se também como exigência de discursividade, narratividade. Na obra “Ensaio sobre a pintura” sua defesa de uma lógica do sentido aliada a uma *lógica narrativa*⁶² é clara. Assim, o verossímil se opõe ao inenarrável e ao inconcebível. “E o ideal da arte, para Diderot, é que a lógica do quadro justifique em cada parte a lógica da narrativa”.⁶³ Foi por esse ponto de vista que Diderot louvou a obra de Greuze o

⁵⁶ Cf. Grimaldi, p. 318.

⁵⁷ *Ibid.* “Ce qui n'a pas de sens, ce qui est insensé ou ce qui est insignifiant, est également indigne de l'art.”

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 274. (“A cena de um pintor pode ser tão ampla quanto ele deseje; entretanto não lhe é permitido colocar objetos por todo lugar... Assim quando a distância é de tal forma que não se pode distinguir uns dos outros, de maneira que tomamos um lobo por um cão, ou um cão por um lobo, não é necessário colocar.”)

⁶⁰ Cf. “*Salon de 1761*”, CFL, V, p. 81. “...et le ridicule de ces énormes perruques magistrales, et l'ignoble de ces larges faces bourgeoises...”

⁶¹ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 294. (“Desafio o gênio mesmo da pintura e da escultura, de tirar partido desse sistema de mesquinharia.”)

⁶² Cf. Grimaldi, p. 318.

⁶³ *Ibid.* “Que la logique du tableau justifie de part en part la logique du récit, tel est donc pour Diderot l'idéal de l'art.”

qual, segundo o Filósofo, foi o primeiro a “encadear os eventos conforme os quais seria fácil fazer um romance”⁶⁴. Por essa perspectiva ele julga os quadros não por seus aspectos plásticos, mas por seus aspectos romanescos. Em outra crítica dos *Salões*, ao analisar o “Martírio de Saint-Etienne”, de Lagrenée, diz:

*Mais voyez l'important : le saint a-t-il l'enthousiasme qui convient à un homme qui voit les cieux ouverts ? Il est froid, il est pauvre, il a l'air de demander grâce. Quel rapport entre ce caractère et celui qu'il devait avoir ?*⁶⁵

Dessa maneira, Diderot não julga a obra por ela mesma, mas de acordo a um contexto, no qual a obra estaria inserida como um trecho de uma estória. O critério de julgamento da qualidade da obra não é intrínseco a ela, mas é um critério de coerência ou incoerência com uma narrativa. A obra não vale por si, mas pelo que ela conta, pelo que cada parte sua significa e representa. “O que é a pintura para Diderot senão um conjunto expressivo de signos?”⁶⁶ E signos que valem por sua associação, pela estória que contam juntos, pelo significado associado a eles. Valem por remeterem, juntos, a um assunto. Não importa a superfície aparente, mas o conteúdo subjacente. Quanto a isso, o Filósofo é bem explícito no *Salão de 1767*, nas suas críticas às obras de Lagrenée:

*Qu'est-ce que cela signifie ? Rien, ou pas grand chose.*⁶⁷

*Cela parle aux yeux, mais cela ne dit pas le mot à l'esprit, ni au coeur.*⁶⁸

As aparências valem se são expressivas, se conseguem expressar a verdade mesma das coisas, “uma significação precisa, vigorosa, convincente... o que há nelas de essencial, de característico, de substancial e de permanente”⁶⁹. E falando dessa característica permanente, dessa substância constante que a obra deve revelar, Diderot vai criticar algumas pinturas retratistas. São pinturas que têm como elemento principal uma expressão passageira no homem, como o riso, por exemplo. Ele considera o riso fruto da ocasião e uma expressão de momentos isolados da vida. É pobre em qualidade artística um retrato figurando uma pessoa que ri. Pois na maioria dos casos, não há expressão de um contexto e de uma personalidade associada a ele. Não se sabe o motivo do riso. A obra não transmite uma estória, um significado implícito no conjunto de

⁶⁴ Cf. “*Salon de 1765*”, CFL, VI, p. 131 “...*enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman...*”

⁶⁵ Cf. “*Salon de 1781*”, CFL, XIII, p. 93-94. (“Mas veja o importante: tem o santo o entusiasmo conveniente ao homem que está a céu aberto? Ele tem frio, é pobre, tem o ar de pedir graça. Que relação entre esses caracteres e aquele que ele devia ter?”)

⁶⁶ Cf. Grimaldi, p. 320. “*Et qu'est-ce que la peinture pour Diderot sinon un assemblage expressif de signes?*”

⁶⁷ Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 77. A propósito da alegoria de *L'Épée*. (“O que isso significa? Nada, ou não muita coisa.”)

⁶⁸ *Ibid.* A propósito da alegoria de *La Robe*. (“Isso fala aos olhos, mas isso não diz palavra ao espírito, nem ao coração.”)

⁶⁹ Cf. Grimaldi, p. 321.

suas partes. Mostra apenas o desconexo, o passageiro, o transitório, o sem-sentido, ou em outras palavras:

*...un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise...*⁷⁰

Portanto, o artista deve ter um senso crítico para escolher as matérias ou motivos sobre os quais trabalhar para produzir uma obra artística, e não simplesmente um artefato decorativo ou um artesanato utilitário. Eis o primeiro paradoxo que queremos comentar da estética de Diderot.

Nos primeiros textos citados, o Filósofo definiu a arte como imitação da natureza. Mas nos deparamos com textos que fazem a seguinte ressalva: nem tudo na natureza é bom de ser imitado. O paradoxo, no fundo, é o seguinte: a natureza que captamos com nossos sentidos é mutável, nunca se apresenta da mesma forma, é constituída de particularidades, especificidades, individualidades, tendo a transitoriedade como a única coisa em comum.⁷¹ O artista percebe esse mutável da realidade, mas o que acaba por representar é o que essa realidade “tem de mais frequente, de mais geral, de mais habitual, de mais verossímil...as atitudes as mais típicas, as mímicas mais pessoais, o aspecto mais expressivo”⁷². Ao imitar a natureza, o artista fixa seu caráter permanente, fixo, constante. Isso quer dizer que o artista não representa o que vê, mas o que concebe. Diderot radicaliza a afirmação de Da Vinci de que a arte é *cosa mentale*. Ela não pode apenas e simplesmente fazer uma pura imitação da natureza. “Ora o que a natureza tem de mais tocante não é o que nos toca na arte.”⁷³ Nela, emociona o que nos surpreende, o que esclarece e desperta a visão, atingindo antes a imaginação. Para que a obra provoque emoção, ela deve primeiro conquistar a atenção, depois requisitar a imaginação e, em seguida, convencer a razão. Ela chama nossa atenção para o que há de mais nobre subjacente a um tal motivo, previamente escolhido por ter sido possível purificá-lo de qualquer banalidade. Ela nos surpreende por nos fazer ver o que nos é possível imaginar, mas nunca pudemos perceber. E nos convence quando concebemos a possibilidade disso se tornar real.⁷⁴

⁷⁰ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 306. (“...um retrato que ri não tem nobreza, caráter, frequentemente nem verdade, e por conseguinte é uma tolice...”)

⁷¹ *Nós nunca entramos no mesmo rio*, para lembrar a argumentação de Heráclito, no período de germinação e preparação da Filosofia (período pré-socrático).

⁷² Cf. Grimaldi, p. 322. “...les voici toutefois tenus de ne représenter que ce que la réalité a de plus fréquent, de plus général, de plus habituel, de plus vraisemblable..., les attitudes les plus typique, les mimiques les plus personnelles, l’aspect le plus expressif.”

⁷³ *Ibid.* “Car ce que la nature a de plus touchant n’est pas ce qui nous touche dans l’art.”

⁷⁴ Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 196 -197. “L’effet de vos lumières doit être piquant; les campagnes non bornées doivent en se dégradant, s’étendre jusqu’à l’horizon, et l’horizon s’enfoncer à une distance infinie; les campagnes bornées ont aussi leur magie; les ruines doivent être solennelles ; ... et chacune de ces choses n’est rien, si l’ensemble n’est enchanteur; si composé de plusieurs sites épars et charmants dans la nature, il ne m’offre une vue romanesque, telle qu’il y en a peut-être une possible sur la terre.”

(“O efeito das vossas luzes deve ser provocante; os campos sem limites, em degradação de cores, devem estender-se até o horizonte, e este até uma distância infinita; os campos

Purificar a natureza de suas banalidades para que ela possa ser motivo e matéria para a arte é reformá-la. Antes do que uma imitação da natureza, a arte deve ser uma reforma.⁷⁵ E tal reforma consiste num embelezamento da natureza. Diz Diderot:

*L'imitation de la nature, convient-il en effet, rendra l'art pauvre, petit, mesquin... C'est de l'imitation de la nature soit exagérée soit embellie que sortiront le beau et le vrai.*⁷⁶

Mas no que consiste esse *embelezamento* da natureza que possibilita emergir o belo e o verdadeiro?

O SENTIMENTO DO BELO

Diderot já tinha observado, na sua *Carta sobre os surdos e os mudos* (1751), que “na música é necessário algumas vezes confundir o ouvido para surpreender e contentar a imaginação”⁷⁷. Para ele, *confundir, desorientar*, tais são os primeiros efeitos que deve produzir o belo. E essenciais na arte são o espanto, a surpresa, o maravilhoso. “Quando se pega a pena ou o pincel, diz ele, não é para se dizer ou mostrar uma coisa comum.”⁷⁸ O previsível e costumeiro não emociona. E uma obra de arte só é bela se começa por nos emocionar e perturbar. Diz Diderot no “Ensaio sobre a Pintura”:

*Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu recréeras mes yeux après, si tu peux.*⁷⁹

fechados têm também sua magia; as ruínas devem ser solenes; ... e cada uma dessas coisas não é nada, se o conjunto não é encantador; se ele é composto de vários sítios dispersos e charmosos da natureza, ele me oferece uma vista romanesca, *como talvez seja possível uma sobre a terra.*”) (grifo meu)

⁷⁵ Cf. Grimaldi, p. 324. “*Moins qu'une imitation de la nature, l'art doit donc en être plutôt une réformation.*”

⁷⁶ Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 416; e também o “*Salon de 1769*”, CFL, VIII, p. 421- 422. (“A imitação da natureza, convenhamos, torna a arte pobre, pequena, mesquinha... É do fato da imitação da natureza ser exagerada e embelezada que sairão o belo e o verdadeiro.”)

⁷⁷ Cf. “*Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*”, CFL, II, p. 549.

⁷⁸ Cf. “*Salon de 1763*”, CFL, V, p. 441. “...*quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune...*”

⁷⁹ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 294. (“Toca-me, surpreenda-me, rasga-me, faça-me estremecer, chorar, tremer, indignar-me primeiramente; você recreará meus olhos depois, se puder.”)

A capacidade da obra de arte de agradar não é senão uma qualidade secundária em relação à sua capacidade primordial de emocionar e perturbar. Para Diderot, “é necessário às artes de imitação qualquer coisa de selvagem, de bruto, de impressionante e de enorme.”⁸⁰ E daí seu desprezo pela polidez, pelos pequenos hábitos das pessoas civilizadas, pelas cenas da corte e galantes, por esse *sistema da mesquinaria*⁸¹. Mas esse poder de emocionar e perturbar apenas é o ponto de partida para que a arte atinja seu maior objetivo. Isto é, expressar um sentido, descortinar uma verdade. E, para o Filósofo, tal verdade está associada a uma função moral. Subjacente ao belo está o útil e o bom. Diz Diderot no discurso a La Tour do “Salão de 1769”:

*Voici ce que j'entends par embellir la nature. Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif.*⁸²

Esse sentido moral aparece quando ele incentiva Greuze a “fazer moral em pintura”; para o Filósofo tal sentido é um objetivo comum da pintura e da literatura. Ele diz no “Ensaio sobre a pintura”:

*La peinture a cela de commun avec la poésie... que toutes deux elles doivent être “bene moratae”; il faut qu'elles aient des moeurs.*⁸³

Ele, porém, foi mal compreendido pela função moralizadora que atribuiu à arte. O que mais mudou, dos seus dias até os nossos, não foi tanto o conceito de arte, mas o conceito de moral. Assim como Rousseau,

*... Diderot éprouvait la morale comme l'exigence et comme la prémonition de quelque transfiguration, d'une transmutation, d'une régénération. Par la morale, un homme nouveau devait naître. Le bien, la justice, la vertu, c'était pour eux la terre promise, c'était un nouveau monde; et l'art qui semblait nous y conduire et nous le faire pressentir, était le grand voyage....”*⁸⁴

Devemos ter clareza que, para o Filósofo, a arte não tem apenas o aspecto moral. Sem dúvida, o aspecto virtuoso é um dos meios pelos quais a arte pode nos emocionar, mas não é o único. Diderot deixa bem claro que a capacidade de comoção é o aspecto mais importante na arte, depois sua função moral. Ele confessou, no “Salão de 1765”, preferir a representação dos grandes vícios àquela das pequenas virtudes:

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* “...ce système de la mesquinerie...”

⁸² Cf. “*Salon de 1769*”, CFL, VIII, p. 421. (“Eis o que eu entendo por embelezar a natureza. Não há na natureza, nem conseqüentemente na arte, qualquer ser ocioso.”)

⁸³ Cf. “*Essai sur la peinture*”, CFL, VI, p. 296. (“A pintura tem isso de comum com a poesia... que todas as duas devem ser *bene moratae*; é necessário que elas tenham costumes.”)

⁸⁴ Cf. Grimaldi, p. 326. (“Diderot considerava a moral como a exigência e como a premonição de qualquer transfiguração, de uma transmutação, de uma regeneração. Pela moral, um homem novo devia nascer. O bem, a justiça, a virtude, era para eles a terra prometida, isto é, um novo mundo; e a arte que parecia nos conduzir a ele e nos fazê-lo pressentir, era a grande viagem.”)

*Je hais toutes ces petites bassesses qui ne montrent qu'une âme abjecte ; mais je ne hais pas les grands crimes: premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes, portent le même caractère d'énergie.*⁸⁵

Porque, para Diderot, é a carga de energia que caracteriza as grandes ações e as grandes obras. E essa é a substância da boa arte, segundo o Filósofo: força de persuasão e energia de comoção. Diderot é um “poeta da energia”, para lembrar o título do livro de J. Chouillet (“*Diderot, poète de l'énergie.*”)

RELIGIÃO E ARTE EM DIDEROT

Outro paradoxo associado a estética de Diderot é o fato de preferir a pintura sagrada à mitologia dos antigos, mesmo fazendo profundas críticas ao cristianismo. Ao mesmo tempo em que sua estética exige verdade, e que “nada seja para Diderot mais falso do que o cristianismo, nada entretanto é mais digno de ser representado”⁸⁶. E o motivo é que ele prefere ficar sempre do lado mais trágico. Pois o mais trágico, o mais patético, o maior é o que há de mais belo. E “entre as grandes loucuras a mais patética é aquela do cristianismo.”⁸⁷ Queremos destacar uma passagem:

Peut-être, convient-il, la fable offre-t-elle plus de sujets doux et agréables; mais le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique. Il y a sans doute de la sublimité dans une tête de Jupiter; il a fallu du génie pour trouver le caractère d'une Euménide; mais qu'est-ce que ces figures isolées en comparaison de ces scènes où il s'agit de montrer l'aliénation d'esprit ou la fermeté religieuse, l'atrocité de l'intolérance, un autel fumant d'encens devant une idole, un prêtre aiguisant froidement ses couteaux, un fou s'offrant avec joie à tous les tourments qu'on lui montre et défiant ses bourreaux... Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre sont autant de grands drames et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers, les charmes de l'Elysée, les supplices du Ténare et les délices de Paphos. Dans un autre genre, voyez tout ce que Raphaël et d'autres grands maîtres ont tiré de Moïse, des prophètes et des évangélistes... Sans contredit, j'aime mieux voir la croupe, la gorge et les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux ; mais où est, là-dedans, le sujet tragique que je cherche ? Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des

⁸⁵ Cf. “*Salon de 1765*”, CFL, VI, p. 131. (“Eu odeio essas pequenas baixezas que mostram apenas uma alma abjeta; mas não odeio os grandes crimes: primeiramente, porque fazem deles belos quadros e belas tragédias; e, depois, porque as grandes e sublimes ações e os grandes crimes portam o mesmo caráter de energia.”)

⁸⁶ Cf. Grimaldi, p. 327.

⁸⁷ *Ibid.*

Voltaire. Jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme... C'est une belle chose que le crime et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre. ⁸⁸

Os paradoxos estão na mistura dos motivos passionais, dos aspectos de bom, belo e verdadeiro preconizados para a arte com os imperativos de emocionar, impressionar e persuadir. Eles estão nessa admiração pela arte cristã e por sua estética da verdade, entre a pintura das paixões e a estética da razão, entre a exaltação estética dos grandes crimes e a defesa da função moral para a arte.

Tratando da estética da verdade, devemos começar por elucidar de que verdade devemos tratar. A que realidade essa verdade se refere? Em um momento ele afirma que a realidade a ser imitada pela arte deve ser sistemática, racional, de forma que o representado por ela é necessário, previsível e coerente. Em outro momento ele recomenda ao artista “representar apenas o surpreendente, o maravilhoso, e por conseguinte, o imprevisível e inesperado” ⁸⁹. Num passo, Diderot prescreve que a realidade a imitar seja a realidade viva, em movimento, a ser captada diretamente nas ruas e mercados pelos jovens pintores. Mas noutro passo, ele repudia a representação dos costumes de seus contemporâneos, suas vestimentas, trejeitos, hábitos. Como é possível representar o que se vê nas ruas e nisso não incluir a ociosidade dos cidadãos, seus vícios, sua afetação e mediocridade? Uma hora ele exige que a arte represente apenas “o que há de mais constante, mais geral e mais típico na existência” ⁹⁰. E por isso “proscree a representação do riso, das roupas novas, das situações improváveis, das circunstâncias excepcionais” ⁹¹. Em outra hora, o que ele quer da arte é apenas o grande, o sublime, o surpreendente e perturbador. O paradoxo é: a arte tem por modelo apenas o ordinário e deve representar somente o extraordinário.

⁸⁸ Cf. *Salão de 1763*, CFL, V, p. 419-421. (“Talvez, convenhamos, a fábula oferece mais assuntos suaves e agradáveis; mas o sangue que a abominável cruz fez correr de todos os lados é um recurso bem outro para o pincel trágico. Há sem dúvida sublimidade numa cabeça de Júpiter; foi necessário o gênio para encontrar o caráter de uma Eumênide; mas o que são essas figuras isoladas em comparação com as cenas onde se trata de mostrar a alienação do espírito ou a rigidez religiosa, a atrocidade da intolerância, um altar fumegante de incenso diante de um ídolo, um padre afiando friamente suas facas, um louco se oferecendo com alegria a todos os tormentos que lhe são mostrados e desafiando seus carrascos... Os crimes que a loucura do Cristo cometeu e fez cometer são tão grandes dramas e de dificuldades bem outras que a descida de Orfeu aos infernos, os encantos dos Elísios, as súplicas do *Ténare* e as delícias de *Paphos*. Em outro gênero, veja tudo o que Rafael e outros grandes mestres tiraram de Moisés, dos profetas e dos evangelistas... Indiscutivelmente, eu gosto mais de ver o dorso, a garganta e belos braços de Vênus do que a tríade misteriosa; mas onde está, no fundo, o assunto trágico que procuro? São os crimes que faltam ao talento de Racine, Corneille e Voltaire. Nunca nenhuma religião foi tão fecunda em crimes como o cristianismo... É uma boa coisa que o crime esteja na história e na poesia, sobre a tela e sobre o mármore.”)

⁸⁹ Cf. Grimaldi, p. 329. “...Diderot prescrire à l'artiste de ne rien représenter que de surprenant, de merveilleux, et par conséquent d'imprévisible et d'inattendu.”

⁹⁰ *Ibid.* ...ce qu'il y a de plus constant, de plus général, de plus typique dans l'existence...

⁹¹ *Ibid.* “...nous l'avons vu proscrire la représentation du rire, des habits neufs, des situations improbables, des circonstances exceptionnelles...”

Todos esse paradoxos podem ser reduzidos a um: a oposição entre a filosofia materialista e empirista de Diderot e sua estética idealista. O fato é que a verdade do empirismo de Diderot não é a mesma verdade da estética de Diderot. Essa é a solução do paradoxo. A verdade do empirismo é fruto da percepção, dos dados dos sentidos, é a realidade que nos é dada pela experiência através das sensações. E Diderot recusa explicitamente esse materialismo como essência de sua estética. Vejamos esses trechos do *Salão de 1767*:

*...l'imitation rigoureuse de la nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin.*⁹²

*Qu'est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande qu'il a imitée ?*⁹³

Em outro trecho dessa crítica, Diderot vai se referir ao modelo primitivo da arte, como “o que não é de século algum, de país algum”⁹⁴. Portanto, se o modelo é intemporal (*de século algum*) e universal (*de país algum*), trata-se de um modelo ideal, já que o material é sempre temporal e particular. Assim, a estética de Diderot é idealista e não materialista. E toda a dificuldade está em conseguir pensar ao mesmo tempo o modelo natural como sendo um ser ideal.

Uma consideração que nos ajuda a entender essa diferença do empirismo da ciência para o idealismo da arte já foi antecipada em outro trecho de nosso texto. Nos referimos ao fato de muitas vezes o artista sugerir ao invés de mostrar. Num quadro, apenas parte do corpo pode aparecer. Porém, na mente de quem o vê, a parte restante é imaginada. Não pode o artista pensar em todos os detalhes da natureza tomada como modelo. Isso seria impossível. Enquanto na ciência toma-se o todo pelas partes (no caso do materialismo filosófico, a experiência pela soma dos dados dos sentidos, das percepções dos fatos e eventos), na arte tomam-se as partes a partir do todo. Ou, em outros termos:

*En faisant un portrait, un peintre représente donc bien plutôt l'idée qu'il a d'une personne que la somme des réalités matérielles et des apparences qu'il en peut observer. Eliminant, ajoutant, simplifiant, nécessairement il choisit : il interprète.*⁹⁵

Outro argumento que ajuda a solucionar essas dificuldades é a diferença que Diderot estabelece entre o homem de gênio e o retratista. Este representa o que *vê* (empirismo), mas aquele representa o que *concebe*

⁹² Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 416. (“... a imitação rigorosa da natureza tornará a arte pobre, pequena, mesquinha.”)

⁹³ *Ibid.*, p. 414. (“O que é que estragou quase todas as composições de Rubens, se não é esta vil e material natureza flamenca que ele imitou?”)

⁹⁴ *Ibid.* “...le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays...”

⁹⁵ Cf. Grimaldi, p. 331. (“Fazendo um retrato, um pintor representa portanto muito antes a idéia que tem de uma pessoa que a soma das realidades materiais e das aparências que nela pode observar. Eliminando, acrescentando, simplificando, necessariamente ele escolhe: ele interpreta.”)

(idealismo). Mas só se pode conceber o que é ideal. Já que o tempo age sobre todas as coisas. Enquanto se pensa, o tempo já agiu e já modificou a natureza. Não é mais o que se viu antes. Não há nada na natureza conforme a sua originária essência. Pois o tempo altera e deforma tudo. E “só há uma natureza desnaturada e uma humanidade degenerada.”⁹⁶ Não existe mais o primeiro molde. Ou teremos o retratista que vai representar a natureza com todas as suas deformações ou teremos o homem de gênio que vai representar, a partir de um modelo idealizado, a natureza na sua pureza e na sua plenitude de possibilidades. “De sua obra, ele tenta fazer a imagem da realidade ideal.”⁹⁷ Ao representar o ser-humano, por exemplo, o gênio criador deve representá-lo em suas plenas capacidades, com suas diversas possibilidades, e na sua universalidade, sem especificidades. Isto é, ao representar o homem o artista o representa capaz de variados ofícios, mas sem marca característica de alguma profissão. Ele estará assim representando não um homem, mas o Homem. “Pois que todo o possível nele será real, um tal homem será o Homem perfeito.”⁹⁸ Diz Diderot:

*...le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme serait un homme ou une femme qui serait supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et qui serait parvenu à l'âge du plus entier développement sans en avoir exercé aucune.*⁹⁹

Pois como toda aptidão é associada a uma atitude, só se poderia representar variadas possibilidades e aptidões no homem, representando de alguma maneira um homem que tenha plena formação, mas que não tenha exercido qualquer função. Isto é, um homem perfeitamente formado, mas ainda não deformado. Porém isso seria impossível. De maneira que Diderot tem de concluir que

*...la nature ne nous montre nulle part ce modèle ni total ni partiel.*¹⁰⁰

Nos parece difícil escapar aos paradoxos que o próprio Diderot identifica. Se um tal modelo não pode existir como ele pode ter sido concebido? A resposta revela então a herança platônica em Diderot: a revelação de um tal modelo deve-se mais à *inspiração* de alguns *raros gênios* do que à observação ou à experiência. O modelo é puramente interior. Não existe exteriormente.

São dois os movimentos, segundo Diderot, pelos quais a beleza e a verdade são instauradas na arte. Um é o movimento de purificação através do qual o gênio tem a visão da beleza e da forma pura do modelo inicial.

⁹⁶ Cf. Grimaldi, p. 331. “... il n'y a de nature que dénaturée, et d'humanité que dégénérée.”

⁹⁷ *Ibid.*, p. 332. “De son oeuvre, il tente de faire l'image de la réalité idéale.”

⁹⁸ “Parce que tout le possible en lui serait réel, un tel homme serait l'Homme parfait.”

⁹⁹ Cf. “Salon de 1767”, CFL, VII, p. 37-38. (“...o modelo o mais bonito, o mais perfeito de um homem ou de uma mulher seria um homem ou uma mulher que fosse superiormente próprio a todas as funções da vida, e que tivesse chegado à idade do mais inteiro desenvolvimento sem ter exercido qualquer uma.”)

¹⁰⁰ *Ibid.* (“...a natureza não nos mostra em parte alguma nem este modelo total nem parcial.”)

Como no mito platônico de Glaucos, a operação do gênio consiste portanto em descobrir a realidade originária sob as aparências corrompidas das quais lhe recobriu o tempo.¹⁰¹

O outro movimento, de caráter igualmente platônico, é a ascensão pela qual o gênio se eleva ao verdadeiro modelo ideal da beleza, indo “das formas as mais particulares e individuais à linha a mais pura, como do múltiplo ao uno, do alterado ao inalterado, da imagem ao modelo, do falso ao verdadeiro, do sensível ao inteligível”¹⁰². Pode parecer que é reminiscência, como em Platão, já que o gênio sabe quando encontrou a beleza mesmo sem saber o que estava procurando quando começou. Mas em Diderot não é reminiscência. Se fosse, teria de ser igual ao longo da história nas várias escolas de arte e tradições. E a *linha verdadeira é não-tradicional*. Isto é, ela não se deixa fixar. Como sopro divino, se esvai. É como um arco-íris que desaparece antes de podermos fotografá-lo. Ela só surge nos espíritos libertos de pré-julgamentos. Aqueles que pensam tê-la encontrado apenas estão com a visão turvada pelo orgulho e com a atenção desviada tentando copiá-la. Diderot desdenha desses tipos e defende um estado *selvagem* como propício para se ter a visão dessa beleza pura:

*La barbarie est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible ; ils la cherchent non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l'ont possédée.*¹⁰³

Porém, se é possível ter-se a visão da beleza num estado de barbárie, traduzir-se essa visão em obras artísticas e perpetuá-la na arte é algo que necessita estudo, tempo e prática. Diderot não propõe tipos geniais que surgem e desaparecem do nada, que criam como num passe de mágica. Sua obra não é a representação sensível de um modelo ideal concebido anteriormente com perfeição. Uma obra genial de um artista é o resultado de uma forma de *indução* a partir de numerosas outras obras imperfeitas o levando a pressentir o modelo ideal a partir de sua inspeção sobre elas. O gênio criativo desenvolve seu talento por um longo processo de maturação, fruto do estudo, de uma longa observação e de uma experiência consumada.

*Comme tout art est l'enfant d'une nation, tout artiste est l'enfant de son art.*¹⁰⁴

¹⁰¹ Cf. Grimaldi, p. 334.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 39. (“A barbárie é a única condição onde os homens convencidos de sua ignorância possam resignar-se à vagarosidade da apalpação; os outros continuam a ser medíocres precisamente porque eles nascem, por assim dizer, sábios. Servis, e quase estúpidos imitadores daqueles que lhes precederam, estudam a natureza como perfeita, e não como perfectível; eles a buscam não para se aproximarem do modelo ideal e da linha verdadeira, mas para se aproximarem de mais perto da cópia daqueles que a possuíram.”)

¹⁰⁴ Cf. Grimaldi, p. 335. (“Como toda arte é a criança de uma nação, todo artista é a criança de sua arte.”)

Desse modo, cada obra de arte não é só o fruto do artista que lhe deu forma, mas também de inúmeros outros que vieram antes e deram as suas contribuições. Diz Diderot:

*...je prétends que ce génie s'est fait attendre, et qu'il n'a pu faire lui seul ce qui est l'ouvrage du temps et d'une nation entière.*¹⁰⁵

Aí está o empirismo conciliado com o idealismo na estética de Diderot.

¹⁰⁵ Cf. “*Salon de 1767*”, CFL, VII, p. 41. (“...afirmo que esse gênio se fez esperar, e que não pôde fazer sozinho o que é obra do tempo e de uma nação inteira.”)

“Capítulo 2: Diderot e a comunicação teatral”

Diderot propôs uma definição clara e concisa do quadro teatral¹⁰⁶. Mas devemos considerar a importância atribuída a essa noção pelo filósofo em relação ao conjunto dos trabalhos entre 1757 e 1759 dedicados à questão da representação teatral e, mais tarde, em relação aos trabalhos sobre a teoria da pintura. É na referência à pintura que surge o horizonte do seu julgamento sobre a naturalidade e a verdade da qual o signo teatral é capaz. É dele que Diderot quer falar.

A reflexão de Diderot sobre a especificidade da arte dramática se enraíza no seu pensamento filosófico, a partir da “Carta sobre os cegos para uso dos que vêem” (1749) e da “Carta sobre os surdos e mudos” (1751). É significativo que ele proceda, nesta última obra, a uma revisão geral da metafísica do verbo. O Filósofo toma por alvo o Abade Batteux que tinha se envolvido num debate sobre a ordem da frase em latim e francês. De acordo com Batteux, que se manifestou contra a “Gramática geral e raciocinada de Port-Royal”, a ordem natural da língua é a do latim, ordem *afetiva* e *natural*; o francês, diz ele, é uma língua ao inverso. Os gramáticos de Port-Royal pensavam, ao contrário, que a ordem das palavras em francês respondia à lógica; para eles era o latim que fazia a inversão dessa ordem natural. Diderot não toma partido de nenhum dos dois lados pois pensa que eles ignoram o principal, isto é, a relação instaurada pelo uso entre o indivíduo e sua língua. Concordando com Batteux ao considerar que a norma, sem a qual não se poderia falar de inversão, dependia do sujeito falante, Diderot vai mais adiante: pluraliza o sujeito que cessa assim de ser abstrato e torna-se individual, diverso e sensível, faz de cada sujeito o ator e encenador da sua própria palavra. Além disso, ele visa o inatismo cartesiano ao qual opõe a própria experiência da língua. Pois é na experiência e por ela, de sensação em sensação, que nasce a linguagem:

*Les objets sensibles ont les premiers frappé les sens, et ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois ont été les premiers nommés: ce sont les différents individus qui composent cet univers. On a ensuite distingué les qualités sensibles les unes des autres, on leur a donné des noms: ce sont la plupart des adjectifs.*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Tableau. Cf. Diderot, “Entretiens sur le Fils naturel”, CFL III, p. 127.

¹⁰⁷ Cf. Diderot, “Lettre sur les sourds et muets”, CFL II, p. 522. (“Os objectos sensíveis impressionaram os sentidos, e os que reuniam várias qualidades sensíveis ao mesmo tempo foram os primeiros nomeados: são os diferentes indivíduos que compõem este universo. Distinguiu-se em seguida as qualidades sensíveis umas das outras, deu-se-lhes nomes: são na maioria adjectivos.”)

É quase literalmente a concepção exposta por Condillac em “Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos”¹⁰⁸. Rejeitadas todas as pretensões de ser a manifestação da divindade no homem, reduzido a uma soma de sensações e reações, o universo da língua encontra-se fundado no mundo sensível. O verbo é ligado aos signos, a vozes e grafemas que o manifestam. E os signos da língua, falada e escrita, não são privilegiados em relação aos gestos e outros signos meramente visuais.

O recurso à experiência dos cegos ou dos surdos e mudos permite eliminar a interferência das sensações uma pelas outras ou pelo verbo que as dissimula.

*Mon idée serait donc de décomposer, pour ainsi dire, un homme, et de considérer ce qu'il tient de chacun des sens qu'il possède. Je me souviens d'avoir été quelquefois occupé de cette espèce d'anatomie métaphysique [...]*¹⁰⁹

Longe de querer, como Batteux, reduzir as *belas-artes* a um mesmo princípio, Diderot fica entusiasmado com a especificidade das suas linguagens. Sem se embaraçar com considerações de gêneros, ele parte dos sentidos aos quais se remetem e reconstrói o mundo particular ao qual dão acesso. Trata-se, ao mesmo tempo, de descobrir suas especificidades e a complementaridade deles. Isso é ilustrado pela conhecida passagem da “Carta sobre os surdos e mudos” onde Diderot conta a experiência que tinha o costume de fazer quando era um jovem espectador de teatro:

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges, car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah! Monsieur qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux! Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées. [...] Quoi que vous pensiez de mon expédient, je vous prie de

¹⁰⁸ Cf. Condillac, “*Essai sur l'origine des connaissances humaines*”, Galilée, Paris, 1973.

¹⁰⁹ Cf. Diderot, “*Lettre sur les sourds et muets*”, CFL II, p. 525. (“A minha idéia seria então decompor, por assim dizer, um homem, e considerar o que ele retira de cada um dos sentidos que possui. Recordo-me de algumas vezes ter me ocupado dessa espécie de anatomia metafísica...”)

*considérer que si, pour juger sainement de l'intonation, il faut écouter le discours sans voir l'acteur, il est tout naturel de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur sans entendre le discours.*¹¹⁰

Esse texto é analisado por Jacques Chouillet. Ele defende que a estética teatral de Diderot se funda sobre a idéia de comunicação e não sobre a de gesticulação, que é derivada da primeira.¹¹¹ Ele observa o papel da linguagem interior da qual o espectador acompanha a visão silenciosa do teatro e também que, nesta experiência, a vista vem suscitar a memória do texto e este, por sua vez, controla o espetáculo. Mas a energia primordial é a da visão, e ela não se substitui pelo texto, ela o suscita, o ressuscita. Nas “Cartas” e nos textos diretamente consagrados à teoria teatral, o acento não é colocado na preponderância do texto sobre a imagem, mesmo se há texto. É nos escritos que datam de 1750 a 1760 que Diderot tenta restabelecer um equilíbrio em proveito da imagem. Invoca como exemplos três cenas nas quais o gesto substitui o discurso e retira dessa substituição sua energia. É quando o teatro triunfa sobre a retórica:

*... il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords!*¹¹²

¹¹⁰ Cf. Diderot, “*Lettre sur les sourds et muets*”, CFL II, p. 532 et 533. (“Antigamente eu freqüentava muito os espetáculos, e sabia de cor a maioria de nossas boas peças. Nos dias em que me propunha fazer um exame dos movimentos e dos gestos, eu ia aos camarotes da terceira ordem: pois, quanto mais afastado dos atores, mais bem colocado eu estava. Tão logo o pano de boca era levantado, e era chegado o momento em que todos os espectadores se dispunham a ouvir, eu, por mim, metia meus dedos em minhas orelhas, não sem algum espanto de parte daqueles que me cercavam, e que, não me compreendendo, me olhavam quase como um insensato que vinha à comédia apenas para não ouvi-la. Eu me embaraçava muito pouco com esses julgamentos, e mantinha teimosamente meus ouvidos tampados, enquanto a ação e o jogo do ator me parecessem estar de acordo com o discurso que eu recordava. Eu só me punha a escutar quando era levado à confusão pelos gestos, ou quando eu julgava sê-lo. Ah!, senhor, como são poucos os comediantes em condição de sustentar uma tal prova, e como os detalhes em que eu poderia entrar seriam humilhantes para a maioria dentre eles! Mas prefiro vos falar da nova surpresa, em que as pessoas não deixavam de cair à minha volta, quando me viam derramar lágrimas nos trechos patéticos, e sempre com os ouvidos tampados. Então não mais conseguiam se conter, e os menos curiosos arriscavam-se a perguntas às quais eu respondia friamente ‘que cada um tem a sua maneira de ouvir, e que a minha era a de tampar os ouvidos para melhor escutar’; rindo dentro de mim mesmo das palavras que minha esquisitice aparente ou real ocasionava, e bem mais ainda da simplicidade de alguns jovens que também metiam os dedos nas orelhas a fim de ouvir à minha maneira, e que ficavam absolutamente espantados que isso não desse certo com eles. O que quer que penseis a respeito de meu expediente, eu vos peço considerar que, se para julgar direito acerca da entonação, é preciso ouvir o discurso sem ver o ator, é de todo natural crer que, para julgar direito acerca do gesto e dos movimentos, cumpre considerar o ator sem ouvir o discurso.” Cf. Diderot, “Carta sobre os surdos e mudos”, ed. Perspectiva, 2000.)

¹¹¹ Cf. Jacques Chouillet, “La formation des idées esthétiques de Diderot”, p. 187-188.

¹¹² Cf. Diderot, “*Lettre sur les sourds et muets*”, CFL II, p. 527. (“... há gestos sublimes que toda a eloquência oratória jamais expressará. Tal é o de MacBeth [ato V, cena 1, nota do tradutor] na tragédia de Shakespeare. A sonâmbula Lady Macbeth avança em silêncio e com os olhos fechados sobre a cena, imitando a ação de uma pessoa que lava as mãos, como se as suas

Outro exemplo, tirado de uma cena de “*Héraclius*” de Corneille. Trata-se de uma passagem na qual os versos (“Martian! a essa palavra ninguém quer responder.”) não têm nenhum sentido senão através dos gestos e da imobilidade dos atores, isto é, da teatralidade. E Diderot comenta:

*Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre; voilà où le geste triomphe du discours!*¹¹³

Diderot evoca também a cena muda da mulher de um condenado à morte:

*La manière dont une autre femme annonce la mort à son époux incertain de son sort, est encore une de ces représentations dont l'énergie du langage oral n'approche pas.*¹¹⁴

O gesto triunfa sobre o discurso escrito (o papel) como sobre a linguagem oral. O teatro ultrapassa a retórica. Essa energia do gesto refunda ao mesmo tempo a linguagem fora do verbo e o teatro no olhar do espectador. Rousseau, no “*Ensaio sobre a origem das línguas*”, desenvolve uma idéia semelhante:

*Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des signes, ils ne le disaient pas, ils le montraient. [...] le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle.*¹¹⁵

Dessa energia nasce o sublime, descoberto igualmente em Corneille e Shakespeare como na vida: a última cena evocada por Diderot, a da mulher do condenado à morte, não é dada como fictícia. As proposições diderotianas concernentes à arte dramática devem ser analisadas de uma perspectiva filosófica sensualista e situadas no conjunto de uma teoria geral da linguagem.

Na sua elaboração de uma teoria que dê conta da especificidade do signo na arte, Diderot apresenta, no fim da “Carta sobre os surdos e mudos”, uma reflexão sobre o signo poético que estabelece os prolegômenos da sua análise do teatro e da pintura. E sentindo que lhe falta um termo, recorre a uma metáfora para se fazer compreender – a metáfora dos *hieróglifos*. Esse termo

ainda estivessem tintas do sangue do rei que ela degolara havia mais de vinte anos. Não sei de nada tão patético em discurso do que o silêncio e o movimento das mãos dessa mulher. Que imagem do remorso!” Cf. Diderot, “Carta sobre os surdos e mudos”, ed. Perspectiva, 2000.)

¹¹³ *Ibid.* (“Aí está o que o papel nunca pode oferecer; aí está onde o gesto triunfa do discurso!”)

¹¹⁴ *Ibid.* (“A maneira como certa mulher anunciou a morte ao seu cônjuge incerto do seu destino, é ainda uma dessas representações da qual a energia da linguagem oral não se aproxima.”)

¹¹⁵ Cf. Rousseau, “*Essai sur l'origine des langues*”, Ducros, Bordeaux, 1970, cap. 1, p. 31. (“O que os antigos diziam com a maior vivacidade possível, eles não exprimiam por sinais, não o diziam, mostravam-no. [...] a linguagem mais enérgica é aquela onde o signo diz tudo antes mesmo que alguém fale.”)

denota as múltiplas faces do signo poético e artístico: som, sentidos, imagens, energia, mistério.

Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique.¹¹⁶

Numa abordagem ainda hesitante, dividida entre as concepções antigas e novas da poética, o Filósofo designa pela palavra *hieróglifo* o mistério, o significado que parece escapar, aquilo a partir do qual o sentido não desenvolve discurso e não se pode traduzir, o signo em si. Hieróglifo ou emblema, o signo poético não tem sinônimo, abre ao intérprete infinitas possibilidades. Ele envolve o *entendimento*, os *sentidos*, a *alma* e a *imaginação* e constitui um desafio a toda tentativa de reificação dos sentidos. Tudo isso é ilustrado pelas análises de versos de Voltaire, Homero, Boileau, Virgílio propostas pelo Filósofo. Vejamos:

Le poète dit:

*"Et des fleuves français les eaux ensanglantées
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées."*

Voltaire, "La Henriade", II, vv. 356-357.

Niais qui est-ce qui voit dans la première syllabe de portaient, les eaux gonflées de cadavres et le cours des fleuves comme suspendu par cette digue ? Qui est-ce qui voit la masse des eaux et des cadavres s'affaisser et descendre vers les mers à la seconde syllabe du même mot ?¹¹⁷

O hieróglifo poético realiza uma síntese palpável entre um som e uma imagem; seu destinatário deve se fazer *visionário*. Diderot provavelmente tomou emprestado essa noção de *hieróglifo* a Condillac cujo "Essai sur l'origine des

¹¹⁶ Cf. Diderot, "Discours sur la poésie dramatique", CFL, t. III, p. 549. ("Transmite-se então no discurso do poeta um espírito que dirige e vivifica todas as sílabas. Qual é este espírito? Dele já senti a presença, mas só sei que é ele que possibilita às coisas serem ditas e representadas simultaneamente. Que ao mesmo tempo que o entendimento o apreende a alma se comove, a imaginação o vê e o ouvido o escuta; o discurso não é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas é também um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros. Poder-se-ia dizer nesse sentido que qualquer poesia é emblemática.")

¹¹⁷ Cf. Diderot, "Lettre sur les sourds et muets", CFL II, p. 549 et 550. ("O poeta diz: "E dos rios franceses as águas ensangüentadas/ não levavam senão mortos aos mares apavorados." Mas quem é que vê na primeira sílaba de *portaient* (*levavam*), as águas cheias de cadáveres, e o curso dos rios como que suspenso por esse dique? Quem é que vê a massa das águas e dos cadáveres aluir-se e descer para os mares à segunda sílaba da mesma palavra? " Cf. Diderot, "Carta sobre os surdos e mudos", ed. Perspectiva, 2000.)

connaissances humaines” (1746) foi inspirado em uma passagem do “*Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*”, tradução parcial de uma obra de Warburton de 1744. Em Diderot esse termo corresponde a uma forma de *primitivismo*: mais próximo da origem da palavra, dela o hieróglifo conserva parcialmente a energia.

Diderot generaliza então a noção de hieróglifo com o que faz a especificidade de cada arte:

*J'ai remarqué que chaque art d'imitation avait son hiéroglyphe, et qu'il serait à souhaiter qu'un écrivain instruit et délicat en entreprît la comparaison. [...] En attendant que vous fissiez la comparaison des hiéroglyphes de la poésie, de la peinture et de la musique, j'ai osé la tenter sur un même sujet.*¹¹⁸

No entanto ele não retomará esse termo nos textos consagrados à arte dramática (1757-1758). Irá atribuir-lhe mais tarde, pejorativamente, o sentido de *alegoria*.¹¹⁹

*Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité et appelant l'hiéroglyphe à son secours.*¹²⁰

A noção ressurgue em termos concretos. O gesto, tal como ele o descreve, pode ser considerado, nesta perspectiva como um dos hieróglifos do teatro. O estudo do uso desse termo na análise teatral nos apresenta interessantes surpresas. Não é significativo que Antonin Artaud, num capítulo iniciado pela evocação das “*Filles de Loth*” (uma pintura de Lucas Van der Leyden) onde afirma categoricamente que a especificidade do teatro não reside no diálogo mas nos elementos não verbais, recorra ao mesmo termo? Segundo ele, a linguagem teatral, linguagem “física e concreta”, “não é realmente teatral senão na medida em que os pensamentos expressados por ela escapem à linguagem articulada.” Ele a define ao mesmo tempo por sua proximidade com a pintura e com a pantomima:

«On voit que ces signes constituent de véritables hiéroglyphes, où l'homme dans la mesure où il contribue à les former, n'est qu'une forme comme une autre, à laquelle, du fait de sa nature double, il ajoute pourtant un prestige singulier.

« Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien l'idée de ce que pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé.

« Quoi qu'il en soit de ce langage et de sa poésie, je remarque que dans notre théâtre qui vit sous la dictature exclusive de la parole, ce langage de signes et de mimique, cette pantomime silencieuse, ces attitudes ces gestes dans l'air, ces intonations objectives, bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 567. (“Eu observei que cada arte de imitação tinha o seu hieróglifo, e seria desejável que um escritor instruído e delicado empreende-se a comparação. [...] Esperando que fizésseis a comparação dos hieróglifos da poesia, da pintura e da música, ousei tentá-la sobre um mesmo assunto.”)

¹¹⁹ Cf. Diderot, CFL, t. VII, p. 66, 249, 406.

¹²⁰ Cf. Diderot, CFL, t. VII, p. 406.

dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte, sont pour tout le monde la partie basse du théâtre, on les appelle négligemment "de l'art", et ils se confondent avec ce qu'on entend par mise en scène ou "réalisation", bien heureux quand on n'attribue pas au mot de mise en scène l'idée de cette somptuosité artistique et extérieure, qui appartient exclusivement aux costumes, aux éclairages et aux décors. »¹²¹

O que a reflexão teórica de Diderot e a de Artaud têm em comum é a busca por deportar o pensamento estético de sua tradição logocêntrica. Artaud afirma que essa linguagem “deve satisfazer primeiro os sentidos” e Diderot pensa igual. O objetivo é simples: dar lugar ao corpo, na cena e na sala.

A ILUSÃO CÊNICA

O olho não é, em Diderot, um mecanismo ótico, um espelho passivo, um instrumento intelectual. Mas, está relacionado a uma nova concepção da ilusão teatral. Uma grande confusão cerca o uso deste termo nos séculos XVII e XVIII. Para a grande parte dos teóricos do teatro, a ilusão verdadeira, indispensável ao prazer relacionado a essa arte e no geral às artes de imitação, reside num erro dos sentidos que provoca um erro do julgamento: le **trompe-l'oeil**¹²² é o exemplo e a alegoria disso. Alguns entretanto perceberam a contradição entre a experiência e essa curiosa idéia e reagiram contra tal ideologia. Como Fontenelle, o Abade Dubos recorreu à experiência:

*Il ne saurait y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est dans son bon sens, à moins que précédemment il n'y ait eu une illusion faite à ses sens.*¹²³

¹²¹ Cf. Antonin Artaud, “*Le Théâtre et son Double*”, Paris, Gallimard, 1964, p. 57 e 58. (“Vê-se que estes sinais constituem verdadeiros hieróglifos, onde o homem na medida em que contribui para formá-los, sendo a forma como uma outra de natureza dupla a qual ele acrescenta um prestígio singular.”)

“Essa linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa dá bem a idéia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada.

«O que quer que seja dessa linguagem e dessa poesia, eu noto que em nosso teatro que vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas intonações objetivas, resumindo, tudo o que eu considero como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos quando existem externos ao texto, são para todo o mundo a base do teatro, negligentemente os chamam *artísticos*, e eles se confundem com aquilo que se entende por encenação ou realização, muito certo quando não se atribui ao termo de encenação a idéia dessa suntuosidade artística e externa, que pertence exclusivamente aos figurinos, à iluminação e à decoração.»

¹²² Pintura que, à distância, dá impressão de realidade.

¹²³ Cf. Dubos, “*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*”, t. I, p. 452. (“Não haverá ilusão no espírito de um homem que está no seu estado normal, a menos que haja previamente uma ilusão nos seus sentidos.”)

Ele conclui que o prazer do teatro não está vinculado à ilusão. Diderot, mais ambíguo, aparentemente alimentando a utopia de uma ilusão integral, admite implicitamente que a ilusão teatral deve ser compreendida num sentido específico; não é nem somente ilusão ótica, nem somente erro de entendimento. Em dois pontos rompe com uma problemática inserida no contexto da arte barroca ao redor dos jogos da verdade e do erro, do *trompe-l'oeil*, do devotamento e da revelação. Apoiando o sensualismo, ele admite a função dos sentidos no processo do conhecimento e, como Dubos, não concebe uma dramaturgia que nos levaria a por em dúvida essa função do olhar. Mas o teatro e a pintura o fazem descobrir que o ouvido e o olho estão envolvidos num processo que não consiste somente na transformação de uma sensação em um conhecimento determinado. É o corpo inteiro e a imaginação que os sentidos colocam em jogo. Assim quando Diderot, e com ele todos os teóricos da reforma dramática, afirmam a necessidade de uma ilusão no teatro, dão a essa palavra um conteúdo novo. E é em torno dessas duas palavras - ilusão e experiência - que Stendhal constrói a argumentação do "Romântico" em "*Racine et Shakespeare*". Diderot concebe a ilusão como a soma dos elementos que constituem a emoção teatral, como uma experiência que compromete de um lado a representação cênica no seu conjunto e de outro lado o espectador. A ênfase é colocada no que ele vive, experimenta, sobre uma dimensão existencial, questão central em Diderot. Iremos reencontrá-la no "Paradoxo" analisada de um outro ponto de vista. Comparando o romance ao drama, segundo seu método habitual, Diderot propõe uma teoria da ilusão baseada inicialmente sobre uma concepção clássica da verossimilhança:

«L'illusion est leur but commun: mais d'où dépend l'illusion ? Des circonstances. Ce sont les circonstances qui la rendent plus ou moins difficile à produire

«Me permettra-t-on de parler un instant la langue des géomètres ? On sait ce qu'ils appellent une équation. L'illusion est seule d'un côté. C'est une quantité constante qui est égale à une somme de termes, les uns positifs, les autres négatifs, dont le nombre et la combinaison peuvent varier sans fin, mais dont la valeur totale est toujours la même. Les termes positifs représentent les circonstances communes ; et les négatifs, les circonstances extraordinaires. Il faut qu'elles se rachètent les unes par les autres.»¹²⁴

Ainda que recorra à *língua dos geômetras*, Diderot não lhe dá mais do que um estatuto metafórico. O equilíbrio fundamental das circunstâncias ordinárias e extraordinárias repousa de fato sobre a experiência do sujeito. A ilusão não é concebida como um processo objetivo; é centrada na sua dimensão subjectiva. A verossimilhança lhe parece relativizada pela história e pela experiência; escapa à autoridade do texto e dos Antigos. A ilusão procede da sensação,

¹²⁴ Cf. Diderot, "*Discours sur la poésie dramatique*", CFL III, p. 437 e p. 438. ("A ilusão é o seu objetivo comum: mas do que depende a ilusão? Circunstâncias. São as circunstâncias que a tornam mais ou menos difícil de produzir.

"Permitir-me-á falar um momento a língua dos geômetras? Sabe-se o que eles chamam uma equação. A ilusão está somente de um lado. É uma quantidade constante que é igual a uma soma de termos, uns positivos, outros negativos, cujo número e combinação podem variar infinitamente, mas cujo valor total continua o mesmo. Os termos positivos representam as circunstâncias comuns; e os negativos, as circunstâncias extraordinárias. É necessário compensar umas pelas outras.")

atrela o entendimento mas não poderia ser a ele reduzida; é da competência da sensibilidade.

O olho compromete o espectador no espetáculo teatral ou pictural de acordo com as modalidades complexas que Diderot descreve nos seus textos teóricos. É o que admite em geral, explicita ou implicitamente, as grandes linhas do sistema que Condillac desenvolve no “Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos”. Diderot empresta-lhe quase termo a termo sua representação da gênese da linguagem a partir das sensações. O hieróglifo, como símbolo do signo artístico, ocupa um lugar mediano entre a sensação e a idéia. Corresponde ao estado de formação da linguagem que se situa entre a linguagem da ação e a abstração. O signo teatral, como a metáfora (as posições de Diderot são aqui análogas não somente às de Condillac, mas também às de Rousseau em o “Ensaio sobre a origem das línguas”), aproxima-nos da origem da linguagem. O primado da visão sobre o discurso se compreende então como uma anterioridade.

Outro aspecto da teoria de Condillac seduziu Diderot. Trata-se do que podemos chamar, junto com Derrida¹²⁵, uma *energética* da sensação. Pois Condillac aparta-se da mecânica da sensação elaborada por Descartes no “Tratado das paixões”. Quando descreve seu processo, utiliza termos do léxico vitalista e organicista. A gênese dos signos, das idéias a partir das sensações que lhe fazem germinar obedece a uma dinâmica. A linguagem não pode desenvolver-se senão a partir da energia das sensações iniciais, da força com a qual se imprimem na consciência. A linguagem da ação é plena de uma *vivacidade* e de um movimento que desaparecem nos desenvolvimentos ulteriores da linguagem. Ela fala à imaginação. Condillac observa:

*Il paraît que ce langage fut surtout conservé pour instruire le peuple des choses qui l'intéressaient davantage, telles que la police et la religion. C'est qu'agissant sur l'imagination avec plus de vivacité, il faisait une impression plus durable. Son expression avait même quelque chose de fort et de grand, dont les langues encore stériles ne pouvaient approcher. Les Anciens appelaient ce langage du nom de danse: voilà pourquoi il est dit que David dansait devant l'arche.*¹²⁶

É portanto por sua dimensão pré-verbal que o signo conserva o seu poder pedagógico ao mesmo tempo que religioso. Os gestos sublimes evocados na “Carta sobre os surdos e mudos”, como a dança de David, conservaram essa energia impressionante que o discurso verbal enfraquece quando a divide. Estão lá os elementos fundamentais da abordagem da pantomima por Diderot e por outros teóricos do teatro da segunda metade do século. A ilusão então é pensada por Diderot em termos de uma energia e a equação que ele propõe no

¹²⁵ Cf. J. Derrida, “*L'archéologie du frivole*”, prefácio ao “Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos” de Condillac, Galilée, Paris, 1973, p. 24 - 26.

¹²⁶ Cf. Condillac, *Essai, op. cit.*, p. 198-199. (“Parece que essa linguagem foi conservada sobretudo para instruir o povo nas coisas que mais o interessavam, como a política e a religião. É que agindo sobre a imaginação com mais vivacidade causava uma impressão mais duradoura. Sua expressão tinha mesmo qualquer coisa de forte e de grande, da qual as línguas ainda estéreis não podiam se aproximar. Os Antigos chamavam essa linguagem pelo nome de dança: aí está porque é dito que David dançava na frente da arca.”)

“Discurso sobre a poesia dramática” põe em relação quantidades de energia. E nos “Diálogos sobre o Filho Natural”, ao falar do ator, considera sua atuação em função da carga de energia que imprime à ação dramática e de como a controla:

“Qu’est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l’homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s’échappent par intervalles, je ne sais quel murmure de la gorge, entre les dents... La voix, le ton, le geste, l’action, voilà ce qui appartient à l’acteur; et c’est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C’est l’acteur qui donne au discours tout ce qu’il a de énergie. C’est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l’accent.”¹²⁷

Lessing também inseriu o conceito de energia nas suas análises sobre o fazer teatral. Ele diz em seu *Laocoon*:

*Ce que nous appelons tableaux poétiques, les Anciens l’appelaient phantasme, comme on peut le voir dans Longin; et ce que nous appelons l’illusion, se nommait chez eux enargeia.*¹²⁸

Ele distingue claramente em seguida o *quadro poético* daquele do pintor, evitando inserir a questão do teatro. Os meios específicos que usa o poeta não o tornam menos capaz de fazer ilusão, mas a ilusão é de uma outra natureza. Somente a energia do efeito produzido aproxima as duas artes:

*Un tableau poétique n’est pas nécessairement ce qui peut fournir l’occasion d’un tableau peint. Mais tout trait, tout ensemble de traits qui font que le poète nous rend son objet si sensible qu’il nous devient plus présent que les mots qui le dépeignent, est dit pictural et s’appelle un tableau parce qu’il se rapproche de cette puissance d’illusion dont le tableau peint est capable et dont il nous donne d’abord et plus facilement l’idée.*¹²⁹

¹²⁷ Cf. Diderot, “Entretiens sur le fils naturel”, in *Oeuvres*, ed. Gallimard (A. Billy), col. *La Pléiade*, Paris, 1946, p. 1250 – 1251. (“O que nos afeta nos espetáculo de um homem animado de alguma grande paixão? São seus discursos? Algumas vezes. Mas o que emociona sempre são os gritos, as palavras inarticuladas, vozes cortadas, alguns monossílabos que escapam nos intervalos, não sei que murmúrio da garganta, entre os dentes... A voz, o tom, o gesto, a ação, aí está o que pertence ao ator; e é isso que nos impressiona, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. É o ator que dá ao discurso tudo o que ele tem de energia. É ele que leva aos nossos ouvidos a força e a verdade acentuadas.”)

¹²⁸ Cf. Lessing, “*Laocoon*”, Paris, Hermann, 1964, p. 104. (“O que chamamos quadros poéticos, os Antigos chamavam fantasma, como se pode ver em Longino; e o que chamamos ilusão, chamavam eles *enargeia*.”)

¹²⁹ Cf. Michel Delon, “*L’idée d’énergie au tournant du Lumières (1770-1820)*”, Paris, PUF, 1988, p. 105 e 106. (“Um quadro poético não é necessariamente o que pode fornecer a ocasião de um quadro pintado. Mas qualquer traço, qualquer conjunto de traços que fazem que o poeta nos faça o seu objeto tão sensível que nos fica mais presente do que as palavras que o pintam, é dito pictural e se chama um quadro porque ele se aproxima dessa potência de ilusão da qual o quadro pintado é capaz e da qual nos dá primeiro e mais facilmente a idéia.”)

A introdução da noção de energia aproxima essas análises de Lessing das teses do “Ensaio sobre a origem das línguas” de Rousseau e da concepção do hieróglifo segundo Diderot. Além disso, a substituição de uma *energética* a uma mecânica da sensação conduz Diderot a uma revisão permanente das relações entre sujeito e objeto, espectador e espetáculo, autor, ator, pintor (criadores e produtor da obra) e obra. Há incessantemente deslocamentos de ponto de vista: às reflexões, levadas à evidência pelo ponto de vista do espectador, sucedem outras que emanam do artista criador. Igualmente em Condillac pode-se observar ambiguidades dessa ordem; a dança de David é a linguagem da ação que traduz a energia das sensações interiores, mas também o espetáculo para o povo, destinado “a golpear sua imaginação”. Michel Delon explica a metáfora do *quadro* em Rousseau e como o termo é usado por Diderot:

*L'image telle qu'elle se forme dans l'imagination, ou dans l'âme comme il le dit, n'est pas complètement assimilée à l'image que nous offre le peintre. Elle est dans un cas à produire, dans l'autre à recevoir. La comparaison entre cette image mentale et un tableau ne nous ramène pas à une conception des systèmes linguistiques et artistiques comme imitation de la nature, et à un critère de fidélité dans l'imitation. Diderot garde ici le terme tableau, mais il insiste sur l'effet visé. Son caractère synthétique ne cherche pas à fixer ou à figer une reproduction du réel, mais à obtenir la plus grande intensité de la sensation, de l'émotion.*¹³⁰

“Intensidade da sensação, da emoção”, tal é o efeito da arte; e também sua causa. Diderot pensa o processo artístico como fundamentalmente simétrico. O quadro condensa a emoção e a ilumina de energia simultaneamente. Como sintetiza Pierre Frantz,

*Chez Diderot, le « tableau » dramatique est une notion qui porte l'énergie de la vérité plutôt que la représentation de la réalité : la mimesis n'est jamais présentée comme reflet passif; tableau ne renvoie pas à l'objectivité de l'objet.*¹³¹

Isso é confirmado no texto dos “Salões” ou nos “Ensaio sobre a pintura”. Diderot comentando em 1765 “*La Course d'Hippomène et d'Atalante*” de Halle exclama:

*Quel tableau pour un spectateur instruit, pour un homme sensible, pour une âme élevée, pour un ail harmonieux.*¹³²

¹³⁰ *Ibid.*, p. 82. (“A imagem tal qual se forma na imaginação, ou na alma como ele – Rousseau - o diz, não é completamente assimilada à imagem que nos oferece o pintor. Num caso ela está a se produzir, no outro a se receber. A comparação entre essa imagem mental e um quadro não nos conduz a uma concepção dos sistemas linguísticos e artísticos como imitação da natureza e a um critério de fidelidade na imitação. Diderot conserva aqui o termo *quadro*, mas insiste sobre o efeito visado. Seu caráter sintético não procura fixar ou congelar uma reprodução do real, mas obter a maior intensidade da sensação, da emoção.”)

¹³¹ Cf. Pierre Frantz, “*L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*”, PUF, 1998, Paris, p. 35. (“Em Diderot, o *quadro* dramático é uma noção que carrega mais a energia da verdade do que a representação da realidade: a *mimesis* não é apresentada jamais como reflexo passivo; o quadro não retorna o objeto à objetividade.”)

¹³² Cf. Diderot, “*Salon de 1765*”, CFL VI, p. 57. (“Qual quadro para um espectador instruído, para um homem sensível, para uma alma elevada, para um olhar harmonioso.”)

O olho é bem mais que um órgão; tem uma cultura, é lugar de harmonia e é, como o quadro, criador de arte. O quadro participa de uma espécie de dialógica da sensação. A partir de 1752, em suas *“Recherches philosophiques sur l’origine e la nature du beau”* que retoma o artigo *“Beau”* da *“Encyclopédie”*, Diderot explica que as idéias que nos servem de critérios de julgamento artístico nos vêm, como todas as idéias, dos sentidos:

*... quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve pour désigner les notions abstraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie, qu'on les appelle, si l'on veut, éternelles, originales, souveraines, règles essentielles du beau, elles ont passé par nos sens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit.*¹³³

Assim, no refinamento do entendimento pela sensação e vice-versa, é que se constitui uma cultura experimental do olhar.

¹³³ Cf. Diderot, *“Recherches philosophiques sur l’origine e la nature du beau”*, CFL II, p. 491 e 492. (“... independentemente das expressões sublimes das quais se sirva para designar as noções abstractas de ordem, de proporção, de relações, de harmonia, que se chame se assim quiserem, *eternas, originais, soberanas, regras essenciais do belo*, elas passaram através de nossos sentidos para chegarem em nosso entendimento, assim como as noções mais vis, e não são senão abstrações de nosso espírito.”)

A IMAGINAÇÃO E O TEATRO

Esse deslocamento essencial, do que deixa de ser uma teoria do belo para tornar-se uma estética, do pólo da realidade do objeto em direção ao sujeito, já presente em Locke e sobretudo no “*Traité sur la nature humaine de Hume*”, é sensível ao papel que Diderot atribui à imaginação, não somente na criação artística, mas em seu efeito sobre o espectador. Ele escreve na “*Encyclopédie*”:

*IMAGINAIRE, adj. (Gramm.), qui n'est que dans l'imagination; ainsi l'on dit en ce sens un bonheur imaginaire, une peine imaginaire. Sous ce point de vue imaginaire ne s'oppose point à réel; car un bonheur imaginaire est un bonheur réel, une peine imaginaire est une peine réelle. Que la chose soit ou ne soit pas comme je l'imagine, je souffre ou je suis heureux; ainsi l'imaginaire peut être dans le motif, dans l'objet; mais la réalité est toujours dans la sensation. Le malade imaginaire est vraiment malade, d'esprit au moins sinon de corps. Nous serions trop malheureux, si nous n'avions beaucoup de biens imaginaires.*¹³⁴

A definição do adjetivo *imaginário* permite ao enciclopedista desembaraçar-se de tudo aquilo que designaria apenas uma ausência e insistir no que é realidade na sensação. A realidade sensível não deve, no seu ponto de vista, nem ser negada nem reduzida.

Para tanto, o prazer da arte - Diderot lá não se engana e aqui se separa de Hume – não poderia ser confundido com um prazer sensual; o prazer dos olhos continua sendo também outra coisa. Imagem e imaginação não podem estar dissociadas. Lê-se no “Salão de 1767”:

*Il y a des sensations simples et des sensations composées; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Écartez du son toute idée accessoire et morale et vous lui ôterez sa beauté. Arrêtez à la surface de l'ail une image; que l'impression n'en passe ni à l'esprit, ni au saur, et elle n'aura plus rien de beau.*¹³⁵

A difusão de tal concepção da imaginação é impressionante em teóricos da cena como Noverre. Ele que foi, além de um coreógrafo inovador, um teórico

¹³⁴ Cf. Diderot, “*L'Encyclopédie*”, CFL XV, p. 282. (“IMAGINÁRIO, adj. Gramm., o que não é senão na imaginação; assim, se diz nesse sentido uma felicidade imaginária, uma penalidade imaginária. Sob esse ponto de vista *imaginário* não se opõe a real; porque uma felicidade imaginária é uma felicidade real, uma penalidade imaginária é uma penalidade real. Sendo a coisa como eu imagino ou não, sofro ou fico feliz; assim, o imaginário pode estar no motivo, no objeto; mas a realidade sempre está na sensação. O enfermo imaginário é realmente doente, ao menos de espírito senão de corpo. Seríamos demasiado infelizes se não tivéssemos muitos bens imaginários.”)

¹³⁵ Cf. Diderot, “*Salon de 1767*”, CFL VII, p. 149. (“Há sensações simples e sensações compostas; e essa é a razão pela qual somente são belos os objetos da vista e do ouvido. Destaque do som qualquer idéia acessória e moral e você obterá sua beleza. Segure à superfície do olho uma imagem; se sua impressão não passar nem ao espírito, nem ao coração, ela não terá nada mais de belo.”)

das artes cênicas e deixou páginas importantes sobre os fundamentos do espetáculo. Vejamos um trecho:

*Si de simples images m'entraînent à l'illusion; si la magie de la peinture me transporte; si je suis attendri à la vue d'un tableau; si mon âme, séduite, est vivement affectée par le prestige; si les couleurs et les pinceaux, dans les mains du peintre habile, se jouent de mes sens au point de me montrer la nature, de la faire parler, de l'entendre et de lui répondre; quelle sera ma sensibilité! que deviendrai-je et quelle sensation n'éprouverai-je pas à la vue d'une représentation encore plus vraie, d'une action rendue par mes semblables! Quel empire n'auront pas sur mon imagination des tableaux vivants et variés! Rien n'intéresse si fort l'humanité même. Oui, Monsieur, il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux.»*¹³⁶

A imaginação permite a Diderot relacionar a idéia à sua origem sensível sem reduzi-la a essa origem. Ela dá acesso tanto à emoção da arte como à criação. No “Discurso sobre a poesia dramática”, ele a definiu como “a qualidade sem a qual não se é nem poeta, nem filósofo, nem um homem de espírito, nem um ser razoável, nem um homem. [...]”¹³⁷. Ele se esforça de destacá-la de uma concepção mecânica implícita, que a reduziria a ser uma memória de imagens anteriores. A memória passa pela imaginação, mas nem sempre a imaginação passa pela memória. É isso que está implícito nas palavras de Diderot:

*Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse ou feindre; c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose.*¹³⁸

Esse permanente retorno da sensação à abstração, das idéias às representações sensíveis, da natureza à imaginação é suficiente para estabelecer a parte que há de verdade na ficção e de ficção na verdade.

A reflexão estética dos “Salões” lança um olhar oblíquo sobre o teatro. A fraqueza do teatro reside precisamente na impossibilidade explícita de retornar

¹³⁶ Cf. Noverre, “*Lettres sur la danse*”, 1760, Paris, *Librairie théâtrale*, 1952, p. 107. (“Se simples imagens me provocam a ilusão; se sou tomado pela magia da pintura; se sou tocado à vista de um quadro; se a minha alma, seduzida, é afetada com vivacidade pelo prestígio; se as cores e os pincéis, nas mãos do pintor hábil, brincam com meus sentidos ao ponto de mostrarme a natureza, de fazê-la falar, de ouvi-la e respondê-la; qual será a minha sensibilidade! no que me tornarei e qual sensação experimentarei à vista de uma representação ainda mais verdadeira, de uma ação desempenhada pelos meus semelhantes! Qual império não terão sobre a minha imaginação quadros vivos e variados! Nada interessa tão fortemente à humanidade. Sim Sr., é vergonhoso que a dança renuncie ao império que ela pode ter sobre a alma e se preocupe apenas em agradar os olhos.”)

¹³⁷ Cf. Diderot, “*Discours sur la poesie dramatique*”, CFL III, p. 440.

¹³⁸ Cf. Diderot, “*Discours sur la poesie dramatique*”, CFL III, p. 441. (“Recordar-se uma sequência necessária de imagens tal como elas sucedem na natureza, é raciocinar segundo os fatos. Recordar-se uma sequência de imagens como elas sucederiam necessariamente na natureza, tal ou qual fenômeno sendo dado, é raciocinar segundo uma hipótese ou fingir; é ser filósofo ou poeta, de acordo com o objetivo a que se propõe.”)

da cena à tela para a igualar: a pintura torna-se a utopia do teatro. Os elementos críticos nascidos desta dupla comparação não determinam um caminho linear, mas não cessamos de percebê-lo, segundo perspectivas diferentes que nos dão a cada vez “uma vista” nova. Permitem estabelecer entre o estudo dos fatos da história do teatro, entre os requisitos da cena, da arquitetura, e as descrições e exigências da teoria, as ligações e relações que lhes dão um sentido. Acompanham então e justificam o pragmatismo que caracteriza a diligência de Voltaire que experimenta as inovações visuais, em jogo, mas com a prudência e com o cuidado de conservar um equilíbrio entre a razão e os sentidos. Reduzida a alguns de seus elementos práticos, essa teoria crítica se acomoda a doutrinas espiritualistas do momento decisivo das luzes (August Wilhelm Schlegel, Constant, Mme de Staël) como também é compatível com a dos padres jesuítas. Essa teoria põe ao centro da análise do teatro uma concepção da representação como *visualização*. Dos anos 1750 à aurora do Romantismo, é ela que, mais ou menos, serve de referência aos práticos do teatro. Certamente, se tal cronista da *Décade philosophique* como J.-B. Say reafirma essa exigência visual, outros, como Andrieux ou Duval, põem antes a ênfase sobre a tradicional legitimidade do texto. Quanto a Mercier, é verdadeiro que ele condena a pintura porque ela fala ao olho ao invés de falar à alma e parece retornar a hypotypose;

*Ce n'est que dans la parole, dans l'écriture que réside au souverain degré l'imitation des choses.*¹³⁹

Mas a partir do momento em que ele escreve o *Tableau de Paris* e sobretudo o *Nouveau Paris*, ele desvia-se da cena. Vive uma nova experiência de escrita que, contrariamente à pintura e ao teatro, se apodera das coisas, não para as substituir pensa ele, ao exterior do sujeito, mas para incorporá-las a ele. Sua concepção de escrita faz aparecer sua escolha espiritualista. É necessário imaginar, não representar por imagens (*imager*). Rejeita assim as ilustrações que deviam acompanhar uma nova edição de seu *Tableau*:

«Mettre en jeu l'imagination et ne la point rassasier, voilà l'art d'écrire.»¹⁴⁰

O seu imenso quadro visa portanto antes sugerir do que descrever. A questão dos efeitos cênicos e sua relação com a escrita dramática continua a ser posta incessantemente a partir dos desenvolvimentos de Diderot. Posto mas nunca realmente resolvido: a dramaturgia do quadro ficará em discussão durante mais de um século, como vê-se por exemplo nas paixões que cercam o drama romântico em seu nascimento. A situação respectiva da poesia, da pintura, da música, da declamação e do canto irá sempre se apreciar na escala dos valores em função de suas relações à presença, ao corpo, à encarnação dos meios e dos efeitos da arte.

¹³⁹ Cf. Mercier, “*Le Nouveau Paris*” (VIII), ed. J.-C. Bonnet, *Mercure de France*, Paris, 1994, p. 899. (“Não é senão na palavra, na escrita, que reside em soberano grau a imitação das coisas.”)

¹⁴⁰ Cf. Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, t.II, p. 294. (“Colocar em jogo a imaginação e não a abreviar, aí está a arte de escrever.”)

“Capítulo 3: Diderot entre o teatro e o cinema”

A partir dos gregos, que já haviam estabelecido a ligação entre a matemática e a música, estabeleceu-se também outra ligação da matemática com a arte - a ligação da geometria com o teatro. Ligação que torna o fazer teatral uma prática ótico-geométrica. As cenas são desenvolvidas como verdadeiros quadros, levando-se em conta o lugar do espectador e calculando cada ação de acordo com o que deve ou não atingir sua visão. Assim, a representação vem substituir a encenação. O recorte visual da cena sobrepõe-se à música e ao texto. Esse é o ponto de vista do texto de Roland Barthes “Diderot, Brecht, Eisenstein”, que estabelece a relação entre um teórico que também foi artista (Diderot) e dois artistas que também foram teóricos (Brecht do teatro e Eisenstein do cinema). O próprio Eisenstein escreveu um texto onde tentou uma relação da estética da cena dramática de Diderot com o cinema (“*Diderot a parlé de cinema*”¹⁴¹). E mais atualmente J.-C. Bonnet escreveu sobre o tema (“*Diderot a inventé le cinema*”¹⁴²). Devido à teoria do distanciamento de Brecht, que é o ponto maior de contato entre as teorias do dramaturgo e as teses do “Paradoxo”, iremos analisar as reflexões de Barthes.

A representação, na análise que faz Barthes, não é pura e simplesmente o equivalente de *imitação*. Representar, no seu entender, é *recortar*. Trata-se do recorte que faz o olho de alguém ao capturar uma cena, uma imagem. Em suas palavras:

*La représentation ne se définit pas directement par l'imitation: se débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblable », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet.*¹⁴³

¹⁴¹ Cf. S.M. Eisenstein, “*Diderot a parlé de cinema*”, *Europe*, núm. 661, Paris, 1984, p. 133-142.

¹⁴² Cf. Jean-Claude Bonnet, “*Diderot a inventé le cinema*”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, v. 18, n.1, 1995, p. 27-33.

¹⁴³ Cf. Roland Barthes, “*Diderot, Brecht, Eisenstein*”, *Revue d'esthétique*, Paris, 1973. (“A representação não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de “real”, de “verossímil”, de “cópia”, haverá sempre “representação”, enquanto alguém [autor, leitor, espectador] dirigir seu *olhar* para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo de que seu olho [ou sua mente] será vértice.”)

A representação apoia-se em dois fundamentos – “a soberania do recorte e a unidade daquele que recorta”¹⁴⁴ Mas esse fundamento soberano, o recorte, princípio da representação, não está relacionado com a substância das artes e sim com sua expressão e interpretação. Diz ele:

Peu importera donc la substance des arts ; certes, théâtre et cinéma sont des expressions directes de la géométrie (à moins qu'ils ne procèdent à quelque recherche rare sur la voix, la stéréophonie), mais le discours littéraire classique (lisible), lui aussi, abandonnant depuis longtemps la prosodie, la musique, est un discours représentatif, géométrique, en tant qu'il découpe des morceaux pour les peindre : discourir (auraient dit les classiques) n'est que « peindre le tableau qu'on a dans l'esprit ». La scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà la 'condition' qui permet de penser le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les « arts » autres que la musique et que l'on pourrait appeler : arts dioptriques.¹⁴⁵

Portanto, oferecer quadros à apreciação do espectador não é tarefa apenas da arte da pintura. Mas o que são esses quadros? Quais são seus atributos, sejam eles pictóricos, teatrais ou literários? Pode-se dizer que o quadro, nesse contexto é “um recorte puro, de limites nítidos, irreversível, incorruptível, que remete ao nada tudo ao seu redor, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que faz entrar em seu campo”; o quadro é intelectual, ao dizer algo de moral e de social, e é artístico, ao propor o como se deve dizer; “é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, emocionante e consciente dos caminhos da emoção”.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Cf. Barthes, p. 86 “...la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe...”

¹⁴⁵ Cf. Barthes, p. 86-87. (“Pouco importará, pois, a substância das artes; de certo, o teatro e o cinema são expressões diretas da geometria (a menos que procedam a alguma pesquisa rara sobre a voz, a estereofonia), mas também o discurso literário clássico (legível), abandonando há muito tempo a prosódia, a música, é um discurso representativo, geométrico, pois que recorta trechos para pintá-los: discorrer (teriam dito os clássicos) é ‘pintar o quadro que se tem na mente’. O palco, o quadro, o plano, o retângulo recortado, eis aí os meios que nos permitem pensar o teatro, a pintura, o cinema, a literatura, isto é, todas as “artes” exceto a música e que podem ser chamadas: *artes diópticas*.”)

¹⁴⁶ Cf. Barthes, p. 87. *Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée : le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire ; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion.*

A CENA COMO PINTURA

Como bem define Barthes, é a partir da identificação do quadro pictórico com a cena teatral que se pode analisar a estética de Diderot. A peça teatral deve ser como uma exposição, uma galeria, oferecendo ao espectador uma sucessão de quadros.¹⁴⁷

Fazendo então um paralelo da teoria estética de Diderot com o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein, diz ele:

*La scène épique de Brecht, le plan eisensteinien sont des tableaux ; ce sont des 'scènes mises' (comme on dit : 'la table est mise'), qui répondent parfaitement à l'unité dramatique dont Diderot a donné la théorie...*¹⁴⁸

O primeiro paralelo pode ser feito a partir de alguns pontos: as cenas bem recortadas de Brecht; o desprezo do Filósofo pelos teatros sem palco definido – apresentados ao ar livre, ou nos anfiteatros redondos, ao invés de no palco italiano, retangular; cenas “exaltando um sentido e mas manifestando a produção desse sentido, realizando a coincidência do recorte visual e do recorte das idéias”.¹⁴⁹ Vejamos como facilmente Diderot é invocado nessas palavras de Barthes, referindo-se ao dramaturgo:

*Brecht a bien indiqué que, dans le théâtre épique (qui procède par tableaux successifs), toute la charge, significative et plaisante, porte sur chaque scène, non sur l'ensemble ; au niveau de la pièce, pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéal, certes (à même chaque tableau), mais pas de sens final, rien que des découpes dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante.*¹⁵⁰

¹⁴⁷ Cf. Barthes, p. 87. “*Toute l'esthétique de Diderot, on le sait, repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural : la pièce parfaite est une succession de tableaux, c'est-à-dire une galerie, un salon...*”

¹⁴⁸ Cf. Barthes, p. 87. (“A cena épica de Brecht, o plano eisensteiniano são quadros; são *cenas postas* (como se diz: *a mesa está posta*), que correspondem perfeitamente à unidade dramática cuja teoria nos foi dada por Diderot...”)

¹⁴⁹ *Ibid.*, “...*exhaussant un sens, mais manifestant la production de ce sens, accomplissant la coïncidence du découpage visuel et du découpage idée.*”

¹⁵⁰ Cf. Barthes, p. 88. (“Brecht enfatizou que, no teatro épico [que procede por quadros sucessivos], toda a carga, significativa e aprazível, incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido ideal, certamente [até mesmo em cada quadro], mas não um sentido final, nada mais que recortes, cada um com suficiente força demonstrativa.”)

O mesmo vale para Eisenstein, pois em seu cinema “o filme é uma contigüidade de episódios, cada um deles absolutamente significativa, esteticamente perfeito”¹⁵¹. Diz Barthes:

*La puissance primaire d'Eisenstein tient à ceci : chaque image n'est pas ennuyeuse, on n'est pas obligé d'attendre la suivante. pour comprendre et s'enchanter : aucune dialectique (ce temps de la patience nécessaire à certains plaisirs), mais une jubilation continue, faite d'une sommation d'instantanés parfaits.*¹⁵²

Diderot também pensou nesse instante perfeito. Para atrair o espectador e lhe transmitir um máximo de sentido, o pintor dispõe apenas do instante que vai imobilizar na tela. Nesse instante, completo em si, poder-se-á capturar, com um único olhar, “o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado”¹⁵³ :

*“Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est ce que Lessing appellera (dans Laocoon) l'instant prégnant. Le théâtre de Brecht, le cinéma d'Eisenstein sont des suites d'instantanés...”*¹⁵⁴

Em Brecht, é o *gestus social* que retoma a idéia do instante pleno. Trata-se de “um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler toda uma situação social”¹⁵⁵. Nem todos os *gestus* são sociais. No exemplo de Barthes, “não há nada de social no gesto que faz um homem para espantar uma mosca; mas, se esse mesmo homem, mal vestido, debate-se contra cães de guarda, esse *gestus* torna-se social”¹⁵⁶. Gestos, dentro dessa concepção brechtiana, não são apenas figuras e movimentos do corpo. Na própria linguagem se podem encontrar tais *gestus*. Outro exemplo: na frase “*Se seu olho dói, arranque-o*”, há mais gestualidade, teatralidade, do que na frase

¹⁵¹ Cf. Barthes, p. 88. “...*Même chose chez Eisenstein : le film est une contigüité d'épisodes, dont chacun est absolument signifiant, esthétiquement parfait...*”

¹⁵² Cf. Barthes, p. 89. (“A força primária de Eisenstein deve-se ao seguinte: cada imagem não é monótona, não se é obrigado a esperar pela imagem seguinte para compreender e se encantar: nenhuma dialética (esse tempo da paciência necessário a certos prazeres), mas júbilo contínuo, feito de uma soma de instantes perfeitos.”)

¹⁵³ Cf. Barthes, p. 89. “...*se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste represente...*”

¹⁵⁴ Cf. Barthes, p. 89. (“Esse instante crucial, totalmente concreto e totalmente abstrato, é o que Lessing chamará (em *Laocoon*) o instante pleno. O teatro de Brecht, o cinema de Eisenstein são seqüências de instantes plenos...”)

¹⁵⁵ Cf. Barthes, p. 89-90. “*C'est un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où peut se lire toute une situation sociale.*”

¹⁵⁶ Cf. Barthes, p. 90. “*Tous les gestus ne sont pas sociaux : rien de social dans les mouvements que fait un homme pour se débarrasser d'une mouche ; mais si ce même homme, mal vêtu, se débat contre des chiens de garde, le gestes devient social...*”

"Arranque o olho que lhe dói", porque nesse caso, a ordem da frase, o assíndeto, nos desperta um sentimento mais nítido e intenso ¹⁵⁷. Dessa forma, formas retóricas podem ser gestuais. E toda representação, em se tratando desses dois artistas em questão, deve contar com o *gestus social*.

O ATOR

E quanto ao ator, que faz ele no quadro (na cena, no plano)? Como dissemos, o quadro é a apresentação de um sentido ideal. Mas o sentido será apenas ideal se contiver sua própria preparação e elaboração (a *maquinação* do sentido, nas palavras de Barthes) ¹⁵⁸. Portanto o ator, em cena, deve apresentar o próprio saber do sentido. Na concepção de Barthes, apresentar o saber do sentido é *conduzir o espectador*. O ator deve deixar evidente que não está submetido ao espectador ("atolado na 'realidade', na 'humanidade'" ¹⁵⁹), mas que orienta o sentido em direção à sua idealidade. Em Brecht, essa atitude do ator, condutor da cena e "mestre do sentido" ¹⁶⁰, leva o nome de *distanciação*. Já em Eisenstein, o ator não é obrigado a "distanciar". Mas ele deve apresentar também um valor ideal:

...il suffit donc que l'acteur « détache » la production de cette valeur, la rende sensible, visible intellectuellement, par l'excès même de ses versions : l'expression signifie alors une idée - ce pour quoi elle est excessive -, non une nature... ¹⁶¹

Barthes coloca a seguinte questão:

Le tableau a-t-il un "sujet" (anglais : topic) ? ¹⁶²

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 90. "empoissé dans la 'réalité', dans l' 'humanité' "

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 90. "maître du sens"

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 91. ("...basta, pois, que o ator "destaque" a produção desse valor, a torne sensível, visível intelectualmente, pelo próprio excesso de suas versões: a expressão significa, então, uma idéia – por isso ela é excessiva -, não uma natureza...").

¹⁶² *Ibid.* (O quadro terá um "tema" [em inglês, tópico]?)

A resposta é não. O quadro tem um sentido, mas não um tema. Esse sentido começa no *gestus* social (no instante pleno), quando qualidades são atribuídas ao tema e o elemento humano é introduzido. E, referindo-se a Diderot, diz que também para o Filósofo, a criação do pintor ou do dramaturgo está na escolha do instante pleno, do quadro, e não na escolha de um tema. Vejamos:

*Seul le gestes social (la critique, la ruse, l'ironie, la propagande, etc.) introduit l'élément humain » ; et Diderot ajoute (si l'on peut dire): la création du peintre ou du dramaturge n'est pas dans le choix d'un sujet, elle est dans le choix de l'instant prégnant, du tableau.*¹⁶³

No caso de Eisenstein, pouco importa onde ele tenha ido buscar seus temas, seja no passado da Rússia, na Revolução, ou no presente. Como diz Barthes, “o couraçado ou o czar são apenas ‘temas’ vagos e vazios” e o que importa é o *gestus*, “a demonstração crítica do gesto, a inscrição desse gesto, a qualquer época que pertença, em um texto cuja maquinação social é visível; o tema não acrescenta nem retira nada”.¹⁶⁴

*L'oeuvre ne commence qu'au tableau, lorsque le sens est mis dans le geste et dans la coordination des gestes.*¹⁶⁵

Seja no teatro, no cinema, ou na literatura tradicional, as coisas são sempre vistas de algum lugar. Esse é o fundamento geométrico da representação, de que falamos ao início. O recorte se origina na Lei, seja a lei da sociedade, da luta, do sentido.¹⁶⁶ No caso de Brecht e de Eisenstein, “é a Lei do Partido que recorta a cena épica, o plano fílmico, é essa lei que olha, enquadra, focaliza, enuncia”¹⁶⁷. Eles vão ao encontro de Diderot, promotor da tragédia doméstica e burguesa, assim como eles eram promotores de uma arte socialista). Da mesma forma, Diderot elevava a pintura a um alto patamar, considerando-lhe uma prática de alcance catártico, visando à idealidade de um sentido. Mas entendia também que a pintura pode ficar num patamar mais baixo e ser

¹⁶³ *Ibid.* (“Só o *gestus* social (a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda etc.) introduz o elemento humano”; e Diderot acrescenta (se assim se pode dizer): a criação do pintor ou do dramaturgo não está na escolha de um tema, está na escolha do instante pleno, do quadro.”)

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 91-92. “...peu important le cuirassé ou le tsar, ce ne sont que des « sujets », vagues et vides, seul compte le gestus, la démonstration critique du geste, l'inscription de ce geste, quelque temps qu'il appartienne, dans un texte dont la machination sociale est visible ; le sujet n'ajoute ni ne retire rien.”

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 92. (“O tema é um falso corte: porque este tema e não aquele? A obra só começa no quadro, quando o sentido é posto no gesto e na coordenação dos gestos.”)

¹⁶⁶ “Ce lieu d'origine est toujours la Loi : loi de la société, loi de la lutte, loi du sens.”

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 92. “...c'est en fin de compte la Loi du Parti qui découpe la scène épique, le plan filmique, c'est cette Loi qui regarde, cadre, centre, énonce.”

meramente imitativa. De um lado ele, colocava Chardin e de outro Greuze, estabelecendo, como diz Barthes, “que toda física da arte (Chardin) deve coroar-se com uma metafísica (Greuze)”.¹⁶⁸ Para ele, Chardin e Greuze coexistem em Brecht e Eisenstein.

*...dans une société qui n'a pas encore trouvé son repos, comment l'art pourrait-il cesser d'être métaphysique, c'est-à-dire significatif, lisible, représentatif ? Fétichiste ? A quand la musique, le Texte ?*¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 92-93 “autrement dit, en période ascendante, toute physique de l'art (Chardin) doit se couronner d'une métaphysique (Greuze).”

¹⁶⁹ *Ibid.* (“...em uma sociedade que ainda não encontrou a paz, como poderia a arte deixar de ser metafísica, isto é: significativa, legível, representativa? Fetichista? Quando chegará a vez da Música, do Texto?”)

SEGUNDA PARTE

**“Estética e
filosofia no
*Paradoxo sobre o
comediante*”**

Capítulo 4 – “O Belo e o Paradoxo.”

Para Diderot, a beleza e os elementos que lhe constituem são proporcionados pela natureza. E esses elementos podem se relacionar de diversas formas. O belo tem um caráter dinâmico, “graças ao qual a beleza começa, aumenta, varia ao infinito, decai e desaparece.”¹⁷⁰ Mais importante do que os elementos que constituem a beleza são as relações entre eles. Diz o Filósofo:

*J'appelle donc 'beau' hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et 'beau' par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.*¹⁷¹

E mais adiante precisa a noção de relação:

*Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité.*¹⁷²

As relações que interessam para ele são as que existem na realidade, na natureza, entre as coisas. Dessa forma, a percepção “constitui o elemento essencial da noção que o homem forma da beleza”¹⁷³.

Para o Filósofo há duas espécies de belo: o belo da natureza e o belo da arte. O primeiro é efêmero como a vida. Sua percepção depende mais da imediatez dos sentidos do que do trabalho desenvolvido pela razão e imaginação. E como a formação do gosto é diferente em cada indivíduo, muito diversos são os julgamentos em relação ao belo natural. Já a outra espécie de belo, vinculado à produção artística, é mais duradoura. O belo artístico, como

¹⁷⁰ “...el elemento gracias al cual la belleza comienza, aumenta, varía al infinito, decae y desaparece.” (Cf. Luppól, p. 294.)

¹⁷¹ Cf. Diderot, “*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*”, A.T., t. X, p. 26. (“Chamo *belo* fora de mim, tudo o que contém em si o que revela em meu entendimento a idéia de relações; e *belo* em relação a mim, tudo que revela essa idéia.”)

¹⁷² *Ibid.*, p. 31. (“A relação em geral é uma operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, enquanto que esse ser ou essa qualidade supõe a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade.”)

¹⁷³ “*Su percepción constituye el elemento esencial de la noción que el hombre se forma de la belleza.*” (Cf. Luppól, p. 295.)

dissemos, depende da percepção de objetos e fatos reais e sua qualidade principal é a verdade, isto é, a verdade na representação da natureza é o que funda o belo. Em pintura, Diderot preferia as telas realistas de Greuze às pinturas simbólicas. O belo artístico tem como princípio a natureza e deve remeter a ela e à natureza humana, por intermédio de nossos sentidos e das idéias adquiridas através deles e da experimentação, tais como as sensações de simetria, mecanicidade, ordenação, proporção e unidade. Só após essa mobilização dos sentidos deve intervir a razão e a reflexão, numa tentativa de compreensão do belo. Pois para ele, em qualquer campo do conhecimento, a primeira tarefa da razão é o exame dos dados da percepção. Nas suas palavras:

*Nous naissons avec la faculté de sentir e de penser; le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et disconvenance, etc.*¹⁷⁴

Em suas reflexões sobre a origem do belo, o Filósofo coloca-se distante da religião e da metafísica. Ele descreve as dificuldades de sua busca e as fontes onde buscou instrução e esclarecimento para estabelecer suas teorias. Isso é tratado no texto *“Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”*, publicado depois com o título *“Traité sur le beau”* (“Tratado do belo”). Ele começa falando de Platão:

*Platon a écrit deux dialogues du beau, le “Phèdre” et le “Grand Hippias”: dans celui-ci il enseigne plutôt ce que le beau n'est pas, que ce qu'il est; et dans l'autre, il parle moins du beau que de l'amour naturel qu'on a pour lui.*¹⁷⁵

Na sequência, ele diz que no “Grande Hípias” Platão ocupa-se em atingir a vaidade de um sofista; e no “Fedro” em descrever alguns momentos agradáveis passados na companhia de um amigo “em um lugar delicioso”¹⁷⁶. Depois menciona Santo Agostinho e a dificuldade de saber se algo é belo porque agrada ou agrada porque é belo. Ele prefere a segunda opção: algo agrada porque é belo. E aí novamente nos resta indagar sobre a natureza do belo. Diderot apresenta a leitura de Santo Agostinho feita pelo padre André.¹⁷⁷ A resposta, segundo essa leitura, é que o belo está na harmonia, no milagre que junta as partes tão distintas que compõem um todo. E milagre é um termo conveniente, pois de fato Santo Agostinho, segundo o Padre André e Diderot, situa a origem do belo num plano divino, “acima de nossos espíritos”:

¹⁷⁴ “Nós nascemos com a faculdade de sentir e de pensar; o primeiro passo da faculdade de pensar, é examinar suas percepções, uni-las, compara-las, combina-las, perceber entre elas relações de conveniência e inconveniência, etc. (Cf. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, ed. P. Vernière, p. 415.)

¹⁷⁵ “Platão escreveu dois diálogos do belo, o *Fedro* e o *Grande Hípias*: neste ele ensina mais o que o belo não é do que o que ele é; e no outro ele fala menos do belo *que* do amor natural que se tem por ele.” (Cf. *“Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”*, ed. Garnier, trad. P. Vernière, p. 392.)

¹⁷⁶ “*dans um lieu délicieux*” (*Ibid*)

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 393.

*Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau, et que vous cherchez dans la pratique de votre art.*¹⁷⁸

Unidade é a palavra chave. Através do padre André, Diderot conclui com Santo Agostinho: “é a unidade que constitui, por assim dizer, a forma e a essência do belo em todo gênero”¹⁷⁹.

Em seguida menciona Wolf e sua psicologia que identifica o belo com o agradável e o feio com o desagradável:

*M. Wolff dit, dans sa Psychologie, qu'il y a des choses qui nous plaisent, d'autres qui nous déplaisent, et que cette différence est ce qui constitue le beau et le laid.*¹⁸⁰

Outra definição semelhante é a de Crousaz, que define o belo em função de um sentimento de aprovação. Esse é um equívoco semelhante ao de Wolf, pois por esse viés não lidamos com a natureza do belo, mas com o efeito experimentado em sua presença. Percebendo a insuficiência de sua definição, Crousaz procura fixar as características do *belo*; “em sua conta são cinco: *variedade, unidade, regularidade, ordem, proporção*”¹⁸¹. E Diderot conclui que ou a definição de Santo-Agostinho é incompleta ou a de Crousaz é redundante. Pois se o conceito de unidade não compreende os demais, Santo Agostinho deveria tê-los mencionado; e se compreende, Crousaz deveria ter chamado nossa atenção para isso.

Adotando uma postura sensualista e estabelecendo os dados dos sentidos como o ponto de partida para o trabalho da razão, não poderia haver melhor matéria para o desenvolvimento das reflexões sobre o Belo do que a contemplação e a análise sensorial de obras artísticas. Nas críticas que Diderot fez de obras de arte, sobretudo pinturas, os chamados *Salões*, pode ele amadurecer suas reflexões estéticas. Aparece também nesses textos a idéia de que a organização, a unidade, é o principal aspecto da beleza. Isso está implícito na preocupação do Filósofo com a composição e com a busca do que ele chama de *linha de ligação* (“uma composição bem ordenada nunca teria mais que uma única e verdadeira linha de ligação”¹⁸²).

¹⁷⁸ “Não devemos reconhecer que há acima de nossos espíritos uma certa unidade original, soberana, eterna, perfeita, que é a regra essencial do *belo*, e que vós buscais na prática de vossa arte.” (*Ibid.*)

¹⁷⁹ “...que *c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre.*” Esta conclusão do padre André, diz Vernière, vem de uma epístola de Santo Agostinho, a carta 18 a *Caelestinus*. (*Ibid.*, p. 393-394 e p. 394, n. 1.)

¹⁸⁰ “Sr. Wolf diz, em sua psicologia, que existem coisas que nos agradam e outras que nos desagradam, e essa diferença é o que constitui o belo e o feio; o que nos agrada chama-se belo e o que nos desagradam é o feio.” (*Ibid.*, p. 394.)

¹⁸¹ “...il en compte cinq, la variété, l'unité, la régularité, l'ordre, la proportion.” (*Ibid.*, p. 395.)

¹⁸² “*Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison.*” (Citação de Diderot in A. Wilson, “*Diderot: sa vie e son oeuvre*”, p. 437 e p. 705, n. 15.)

Segundo Arthur Wilson, em Diderot essa idéia de *linha verdadeira* aparece identificada com o *modelo ideal da beleza*.¹⁸³ Mas como descobrir esse modelo? Para ele, o caminho escolhido pelo Filósofo é composto de labirintos e vias opostas que pretendem nos conduzir ao mesmo lugar. Em termos filosóficos, estamos falando do método dialético. “Procurar a verdade através da oposição de opiniões contrárias é uma característica de Diderot, tanto no domínio estético quanto em seu pensamento moral ou científico.”¹⁸⁴ Esse é o seu método e é devido a ele que encontramos na obra do Filósofo tantas declarações contraditórias. Um exemplo pertinente ao tema de nossa pesquisa é destacado por Wilson:

*Il déclare qu'aucun homme ne peut atteindre le génie sans s'abandonner à l'assaut des émotions, mais envisage la proposition qu'une grande création artistique requiert l'exercice d'une parfaite maîtrise et du contrôle de soi.*¹⁸⁵

O pensamento de Diderot não é neutralizado, mas estimulado por esse confronto de argumentos opostos.

Mas a que resposta chegou o Filósofo, através do seu método dialético, para a questão sobre como encontrar o *modelo ideal da beleza*, a *linha verdadeira*? Como ele pode harmonizar o empirismo filiado a Bacon, o sensualismo baseado em Locke, o universalismo de inspiração platônica, o método indutivo de Newton, para criar seu *platonismo às avessas*? A resposta a essa pergunta está implícita em suas teorias sobre o gênio e na importância que ele dá ao artista, como elemento principal dessa busca pelo modelo ideal. Pois não se chega a ele simplesmente pela imitação da natureza, mas pelo ato criador. A originalidade da estética de Diderot está em sua análise do papel da imaginação no processo criativo. É através dela, controlada por uma observação cuidadosa da natureza e pelo conhecimento técnico, que se pode criar uma obra de beleza universal. Diz Wilson:

*Son modèle idéal de la beauté est un modèle intérieur. Il est relié à la réalité extérieure et est formé par la connaissance de la réalité des faits objectifs; mais il existe dans l'esprit de l'artiste et nulle part ailleurs. Il doit être découvert par un acte de l'imagination, discipliné par l'observation de la nature et par une connaissance de la technique.*¹⁸⁶

O conselho que Garrick havia dado a um ator francês sobre como melhorar sua atuação (*Há um ser imaginário que vós deveis tomar por*

¹⁸³ “...Diderot essaie de définir la règle immuable du beau. Il la nomme ‘le modèle idéal de la beauté, ligne vraie’.” (*Ibid.*, p. 441 e p. 707, n. 43.)

¹⁸⁴ “Chercher la vérité à travers l'opposition d'opinions contraires est une caractéristique de Diderot, aussi bien dans le domaine esthétique que dans sa pensée morale ou scientifique.” (*Ibid.*, p. 442.)

¹⁸⁵ “Ele declara que nenhum homem pode atingir o gênio sem se abandonar ao assalto das emoções, mas considera a proposição que uma grande criação artística requer o exercício de uma perfeita mestria e do controle de si.” (*Ibid.*, p. 442 e p. 707, n.45.)

¹⁸⁶ “Seu modelo ideal da beleza é um modelo interior. Ele se liga à realidade exterior e é formado pelo conhecimento da realidade dos fatos objetivos; mas ele existe no espírito do artista e em nenhuma outra parte. Deve ser descoberto por um ato da imaginação, disciplinada pela observação da natureza e por um conhecimento da técnica.” (*Ibid.*, p. 445.)

modelo.) era muito caro ao Filósofo, que gostaria de vê-lo seguido pelos artistas-criadores. Os outros, menos dotados, levados por sua sensibilidade, meros imitadores, poderiam ser artistas, mas nunca seriam mais do que medíocres. E assim, no amadurecimento de seu pensamento estético, Diderot vai relacionando o papel da sensibilidade e da imaginação no trabalho de criação e expressão. Nessa evolução ele acaba por estabelecer como aspectos fundamentais do gênio criador a disciplina e o controle de si. É o que ele expõe plenamente no “Paradoxo”, obra de sua maturidade filosófica. Wilson aponta aqui uma influência em Diderot de Wordsworth e sua fórmula “sobre a emoção que se rememora na calma”¹⁸⁷. Também no “Paradoxo” encontramos um trecho que ilustra essa questão da busca pelo modelo ideal/universal através dos modelos particulares. É quando o interlocutor chamado *Primeiro* responde a uma pergunta do interlocutor chamado *Segundo*:

LE SECOND: Quelle différence mettez-vous donc entre un tartuffe et le Tartuffe?

LE PREMIER: Le commis Billard est un tartuffe, l'abbé Grizel est un tartuffe, mais il n'est pas le Tartuffe. Le financier Toinard était un avare, mais il n'était pas l'Avare. L'Avare et le Tartuffe ont été faits d'après tous les Toinards et tous les Grizels du monde; ce sont leurs traits les plus généraux et les plus marqués, et ce n'est le portrait exact d'aucun; aussi personne ne s'y reconnaît-il.

[...]

*La satire est d'un tartuffe, et la comédie est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice. S'il n'y avait eu qu'une ou deux Précieuses ridicules, on en aurait pu faire une satire, mais non pas une comédie.*¹⁸⁸

Um tartufo é produto da pura percepção dos sentidos, já o Tartufo é resultado do trabalho do poeta, através do uso conjunto de sua imaginação disciplinada, de sua memória e de sua razão. Esse trabalho deve suprimir alguns aspectos da natureza e destacar outros. A arte deve ser verossímil, mas isso não significa que ela deve preservar todas as verdades da natureza. Falando da arte da escultura, o *Segundo* observa:

*“Cependant il y aura des vérités de nature.”*¹⁸⁹ Ao que o *Primeiro* responde:

¹⁸⁷ “*Cette théorie qu'il exposera pleinement quelques années plus tard dans le 'Paradoxe sur le comédien' évoque nettement la formule de Wordsworth sur l'émotion qu'on se remémore dans le calme.*” (“Essa teoria que ele irá expor plenamente alguns anos mais tarde no *Paradoxo sobre o comediante* evoca claramente a fórmula de Wordsworth sobre a emoção que se rememora na calma.”) (*Ibid.*, p. 445-446.)

¹⁸⁸ Cf. “*Paradoxe sur le comédien*”, ed. Laffont, trad. Versini, p. 1399. “O SEGUNDO - Que diferença estabeleceis, pois, entre um tartufo e o Tartufo?

O PRIMEIRO - O preposto Billard é um tartufo, o Abade Grizel é um tartufo, mas não é o Tartufo. O financista Toinard era um avaro, mas não era o Avaro. O Avaro e o Tartufo foram feitos segundo todos os Toinards e todos os Grizels do mundo; são seus traços mais gerais e mais marcantes, mas não o retrato exato de nenhum; por isso ninguém se reconhece neles. [...]

A sátira é de um tartufo, e a comédia é do Tartufo. A sátira persegue um vicioso, a comédia persegue um vício. Se houvesse existido apenas uma ou duas Preciosas Ridículas, poder-se-ia fazer uma sátira delas, mas não uma comédia.” (Cf. Diderot, “Paradoxo sobre o comediante”, ed. Perspectiva, trad. J. Guinsburg, p. 53-54.)

¹⁸⁹ “Entretanto há as verdades da natureza.” (*Ibid.*)

*Comme il y en a dans la statue du sculpteur qui a rendu fidèlement un mauvais modèle. On admire ces vérités, mais on trouve le tout pauvre et méprisable.*¹⁹⁰

E mais adiante, recorrendo ao argumento sensualista – *nada há no entendimento que não tenha estado na sensação* – o Segundo indaga se «esse modelo ideal não será uma quimera?» Ao que o Primeiro responde, falando mais uma vez na arte da escultura :

*Il est vrai. Mais prenons un art à son origine, la sculpture, par exemple. Elle copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits qu'elle préféra. Elle corrigea les défauts grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature.*¹⁹¹

Mas como identificar o belo? Como o artista sabe qual direção seguir para chegar ao tal modelo ideal? Já que para o Filósofo a arte devia estabelecer uma comunicação entre artista e público, a resposta parece estar num conceito que relaciona esses dois lados envolvidos na produção artística – trata-se do conceito de *gosto*.

*La théorie esthétique de Diderot, très vaste, englobait non seulement l'artiste, mais l'auditeur et le spectateur. Leurs chemins se rencontrent au point marqué "goût".*¹⁹²

O gosto não é algo inato, mas uma “faculdade adquirida por experiências reiteradas, para discernir o verdadeiro e o bom com a circunstância que o torna belo”¹⁹³. Mas as experiências são de variados tipos. Podem ser experiências que ocorrem independentemente de nossa vontade, como os fenômenos naturais ou de ordem biológica, e experiências que nós mesmos causamos ou buscamos. Dessas experiências sociais e culturais depende nossa educação como um todo, e a nossa educação estética, especificamente. Assim, o gosto pode ser educado, isto é, formado na escola de arte.¹⁹⁴ Diderot estabelece uma diversidade em se tratando de gosto da mesma forma que estabelece uma diversidade em relação ao belo - o belo natural e o belo artístico. Diz ele:

Nous avons de la beauté deux jugements opposés, l'un de convention, l'autre d'étude. Ce jugement contradictoire d'après lequel nous appelons beau dans la rue et dans nos

¹⁹⁰ “Como há na estátua do escultor que traduziu fielmente um mau modelo. Admiramos tais verdades, mas achamos o todo pobre e desprezível.” (*Ibid.*)

¹⁹¹ Cf. “*Paradoxe*”, ed. Laffont, p. 1400. “É certo. Mas tomemos uma arte em sua origem, a escultura, por exemplo. Ela copiou o primeiro modelo que se lhe apresentou. Viu em seguida que havia modelos menos imperfeitos, que preferiu. Corrigiu os defeitos grosseiros destes, depois os defeitos menos grosseiros, até que, por uma longa sequência de trabalhos, atingiu uma figura que não mais existia na natureza”. (Cf. “*Paradoxe*”, ed. Perspectiva, p. 54.)

¹⁹² “A teoria estética de Diderot, muito vasta, englobou não somente o artista, mas o ouvinte e o espectador. Seus caminhos encontram-se no ponto marcado *gosto*.” (Cf. Wilson, p. 46.)

¹⁹³ “... *une faculté acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai et le bon, avec la circonstance qui le rend beau...* » Cf. A.T., X, p. 519. (*in* Belaval, p. 76.)

¹⁹⁴ “*Le goût se forme, évidemment, à l'école des oeuvres d'art.*” Cf. Belaval, p. 76. (“O gosto se forma, evidentemente, na escola das obras de arte.”)

*cercles ce que nous appellerions laid dans l'atelier, et beau dans l'atelier ce qui nous déplairait dans la société, ne nous permet pas d'avoir une certaine sévérité de goût...*¹⁹⁵

Variadas são as experiências, os meios sociais, as naturezas humanas, as formações e educações individuais e, assim, vários são os gostos. Pois o gosto é o resultado de uma combinação entre, em primeiro lugar, a organização natural do indivíduo (mobilidade do diafragma ou forma da cabeça)¹⁹⁶ e os demais fatores. Belaval diz que o *Traité du Beau* enumera doze fatores ou causas do gosto:

*“Organisation (mobilité du diaphragme ou forme de tête), société (structure politique, économique, Esthétique nationale), formation individuelle, autant de causes, que l'on pourrait subdiviser - le Traité du Beau en énumère douze - dont le concours diversifie le goût...”*¹⁹⁷

Se houver somente a causa natural, teremos uma pura sensibilidade, isto é, uma sensibilidade sem gosto. E indo ao outro extremo, um gosto sem sensibilidade. Quem se encontra no primeiro caso é passível de se emocionar com qualquer coisa.¹⁹⁸ Essa é a perspectiva do “Paradoxo”.

Pode-se derivar uma outra reflexão a partir do raciocínio anterior. Trata-se de relacionarmos o talento e o gosto com a criação do belo artístico. Se considerarmos o talento, que imita a natureza, sem o gosto ou este, que influencia na escolha daquilo a ser imitado, sem o talento de imitar, chegamos à conclusão que “o gosto não basta sem o talento”¹⁹⁹ e vice-versa.

O gosto, enquanto essa capacidade de escolher, forma-se, como já dissemos, de acordo com a experiência, isto é, o tempo, o amadurecimento. Assim, com a idade, o gosto pode melhorar a “pureza de estilo, a correção e a harmonia”²⁰⁰. Diderot chama atenção para esse ponto no “Paradoxo”:

A quel âge est-on grand comédien? Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bouillonne dans les veines, où le choc le plus léger porte le trouble au fond des entrailles, où l'esprit s'enflamme à la moindre étincelle? Il me semble que non. Celui

¹⁹⁵ “Nós temos da beleza dois julgamentos opostos, um da convenção e outro do estudo. Esse julgamento contraditório segundo o qual nós chamamos belo na rua e em nossos círculos o que chamaríamos feio no ateliê, e belo no ateliê o que nos desagradaria na sociedade, não nos permite ter uma certa severidade de gosto.” *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁶ “*Car le goût est divers. D'abord, il depend de l'organisation, de la mobilité du diaphragme ou de la forme de tête.*” *Ibid.*, p. 76. (“Ora o gosto é diverso. Em primeiro lugar, ele depende da organização, da mobilidade do diafragma ou da forma de cabeça.”)

¹⁹⁷ “Organização (mobilidade do diafragma ou forma de cabeça), sociedade (estrutura política, econômica, Estética nacional), formação individual, tantas causas, que se poderia subdividi-las – o *Tratado do Belo* enumera doze – cujo concurso diversifica o gosto...” *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁸ “...*La sensibilité, quand elle est extreme, ne discerne plus: tout l'émeut indistinctement.*” Cf. A.T., t. X, p. 519-520. (*in* Belaval, p. 78.)

¹⁹⁹ “...*réciroquement le goût ne suffit pas sans le talent.*” Cf. Belaval, p. 78.

²⁰⁰ “*On comprend par là que le goût, puissance de choisir, améliore, avec l'age, la pureté de style, la correction et l'harmonie...*” *Ibid.*, p. 79.

*que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède. Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux.*²⁰¹

O “Paradoxo” é a síntese da reflexão estética de Diderot. Lá está a oposição entre o belo que tem origem apenas na sensibilidade e o belo nascido pelo concurso da razão. Este é o Belo autêntico, associado ao Bom e ao Verdadeiro. E como Diderot desenvolve suas teorias no plano da realidade mundana e não no plano transcendental, ocorre que esse Bom não tem uma origem metafísica, não é um “valor a contemplar, é um valor a atingir, a realizar”²⁰². Numa perspectiva utilitarista, o Bom se relaciona ao útil. O Filósofo não tem interesse na ciência pela ciência, nem na arte pela arte. Para ele, toda forma de conhecimento deve ser útil ao homem, como forma de organizar melhor o meio físico e social e ampliar sua compreensão do mundo. Se Diderot diz que o homem nasceu para agir²⁰³, ele também pensa que as ações humanas não devem ser isoladas, mas devem considerar o contexto natural, social e moral da vida²⁰⁴, pois

*...c'est l'arbitraire qui conduit au mauvais goût, donc à une fausse beauté; c'est, au contraire, la nécessité des lois rationnelles et naturelles qui commande le bon goût, et, par conséquent, la beauté authentique reste subordonnée aux exigences de l'utile.*²⁰⁵

Surge uma dificuldade. Quando não conseguimos perceber a utilidade de uma obra, seja ela produto da natureza ou do homem, ela deixa de ser bela? Sem precisar pensar respondemos que não. Pois consideramos os ornamentos arquitetônicos e tantas outras coisas que julgamos belas sem saber sua utilidade. O próprio Diderot diz:

²⁰¹ Cf. “Paradoxe”, ed. Laffont, p. 1389. (“Em que idade se é grande comediante? É na idade em que se está cheio de fogo, em que o sangue ferve nas veias, em que o mais ligeiro choque leva a perturbação ao fundo das entranhas, em que o espírito se inflama à menor centelha? Parece-me que não. Aquele que é comediante marcado pela natureza prima em sua arte apenas quando a longa experiência é adquirida, quando o ímpeto das paixões decaiu, quando a cabeça está calma e quando a alma se domina. O vinho da melhor qualidade é áspero e rascante quando fermenta; é por uma longa estada no tonel que se torna generoso.” Cf. “Paradoxo”, ed. Perspectiva, p. 42.)

²⁰² “*Ce Bien ne saurait être une valeur à contempler, c'est une valeur à atteindre, à réaliser.*” Cf. Belaval, p. 84.

²⁰³ Cf. A.T., t. IX, p. 273 (in Belaval, p. 84).

²⁰⁴ É interessante considerarmos a observação de Belaval de que “*Diderot n'est pas loin d'admettre la socialité comme structure primitive*” (“Diderot não está longe de admitir a sociabilidade como estrutura primitiva.”). Para o Filósofo nascemos com um sentimento de conservação das espécies que aliado à experiência das relações que comandam nossa técnica funda o nosso gosto da ordem; e o gosto da ordem funda a virtude. Cf. Belaval, p. 88 e A.T., t. VII, p. 127.

²⁰⁵ “...é o arbitrário que conduz ao mau gosto, portanto a uma falsa beleza; é, ao contrário, a necessidade de leis racionais e naturais que comandam o bom gosto e, por consequência, a beleza autêntica fica subordinada às exigências do *útil*.” Cf. Belaval, p. 85.

*...enfin on discerne tous les jours de la 'beauté' dans des fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature don't l'usage nous est inconnu...*²⁰⁶

A saída para essa dificuldade seria recusar a tese de Shaftesbury e estabelecer que o útil não é o fundamento da beleza? Diderot escolhe outro caminho. Ele prefere insistir na tese da utilidade e aprofundá-la. Estabelece que há dois tipos de utilidade – a utilidade manifesta e a utilidade latente. O fundamento delas é o mesmo fundamento do belo – a percepção das relações, tal como se estabelece no *Tratado do Belo*. Essa percepção pode ser consciente (utilidade manifesta) ou inconsciente (utilidade latente). Dessa forma, a despeito de afirmações que possam parecer contraditórias, Diderot permanece fiel, ao longo de sua obra, à tese que sustenta uma relação entre o belo e o útil. Esse é mais um dos paradoxos da estética de Diderot eliminados por Belaval em sua obra *“L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Com ele, refletimos que se “os fundamentos do belo e do bom se relacionam àqueles do útil, a vocação da arte é de servir”. Mas a que ela pode servir? A resposta está na sutil diferença entre persuadir e convencer.

A arte, no caso o teatro, deve persuadir mais do que convencer. Embora os dicionários ofereçam uma palavra como sinônimo da outra, há uma tênue linha separando os dois conceitos. Trata-se da linha da ação. Persuadir é efetivar, é fazer acreditar, é levar a fazer; convencer está mais no domínio do pensamento, é fazer acreditar, mas não necessariamente é levar a agir. O pedagogo convence, mas o artista persuade. Mesmo quando ele cause ação e movimento apenas internos, no espírito do espectador, ele deve arrebatá-lo inteiramente, de corpo e alma. Só assim perduram os efeitos de uma obra de arte. Se pensarmos aqui no significado literal do termo *e-mocionar* – causar movimento – fica mais fácil compreender o que Diderot pretende com um teatro que deve persuadir mais do que convencer. E assim, pelo prisma da ação, o teatro se sobressai em relação às outras artes. Se a arte deve causar movimento (seja no espírito, seja na vida) mais fácil será causar movimento a partir do próprio movimento. E daí se pode estabelecer que o elemento principal do teatro devem ser as ações e não as palavras. São elas as verdadeiras responsáveis pelas fortes impressões que obtemos de um espetáculo.

A arte nasceu destinada a se consagrar à moral, “pois que o interesse supremo do homem é o próprio homem”²⁰⁷. Mas o caráter pedagógico ou moralizante não diminui o caráter artístico, na verdade está incluído nele. Diderot compreende isso da seguinte forma: a arte deve persuadir, isto é, emocionar. E nada inspira em nós sentimentos mais fortes do que os experimentados diante de exemplos de amor à virtude.

*“Rien ne captive plus fortement que l'exemple de la vertu, pas même l'exemple du vice.”*²⁰⁸

²⁰⁶ Cf. A.T., t. X, p. 22 (in Belaval, p. 86).

²⁰⁷ *“Enfin, puisque l'intérêt suprême de l'homme, c'est l'homme, l'art doit se consacrer à la morale...”* Cf. Belaval, p. 90.

²⁰⁸ *“Nada cativa mais fortemente que o exemplo da virtude, nem mesmo o exemplo do vício.”* Cf. A.T., VII, p. 127 (in Belaval, p. 88).

Assim, a arte é moralizante porque emociona e emociona porque é moralizante.

Para bem compreender a noção do Belo, devemos situar sua relação com o Bom e o Verdadeiro fora de qualquer transcendência, como em Platão. Essa relação está no mundo, numa perspectiva evolucionista. Com o tempo a natureza vai conhecendo a si e a Verdade se define. A ciência e a técnica progredem e colaboram para a preservação da ordem e da espécie humana. O bom se define pelo útil e o bem pelo bom. E ao brilhar o bom surge o belo e o sublime. No “Sobrinho de Rameau”, Diderot define isso na seguinte fórmula:

“...le vrai, qui est le père et qui engendre, le bom qui est le fils, d’où procède le beau qui est le Saint-Esprit.”²⁰⁹

²⁰⁹ “...o verdadeiro, que é o pai e que engendra, o bom que é o filho, de onde procede o belo que é o Espírito-Santo.” Cf. A.T., t. V, p. 462 (*in* Belaval, p. 80-81).

Capítulo 5 – “A imaginação e o Paradoxo.”

O “Paradoxo sobre o comediante” fornece elementos importantes para pensarmos o papel da imaginação na criação e sua relação com a razão.

Diderot pensa que a imaginação da qual se vale um grande artista em seu processo criativo é diferente daquela de um homem comum. Não se trata apenas da memória das sensações; mas há algo que transcende a sensibilidade. Para ele, a imaginação artística vincula-se estreitamente à razão. É ela que separa, junta, combina e escolhe os dados da memória a serem trabalhados no processo de criação do modelo ideal. Essa razão reflexiva procura corrigir os defeitos da Natureza e criar uma nova verdade, a verdade da arte. Pois, conforme vimos no capítulo anterior, em sua maturidade intelectual (fase em que escreveu o “Sonho de D’Alembert” e o “Paradoxo”) o Filósofo distingue a verdade da natureza da verdade da arte. Para o artista atingir esta é necessário fazer sua imaginação atravessar o prisma da reflexão, ou se refletir no espelho da razão, para usar uma metáfora cara a Diderot. É nessa linha discursiva que se estabelece, no “Paradoxo”, o primado da razão no processo de criação e a superioridade do artista racional sobre os demais:

*Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations [...] Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité.*²¹⁰

A imaginação parte da percepção da Natureza, o modelo a ser imitado, enquanto força (energia) mobilizadora dos nossos sentidos. Com o auxílio da razão, ela cria o modelo ideal a ser buscado e mostra o caminho a ser seguido.

²¹⁰ Cf. “Paradoxe”, Laffont, p. 1380-1381. (“O que confirma a minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com a alma. Não espere da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com a reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo um modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações [...]. Ele não será desigual: é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade...” Cf. Diderot, “Paradoxo”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2000, p. 33.)

O objetivo é garantir a verdade da arte, isto é, garantir a ilusão do verdadeiro para o espectador. O grande ator traduz a sua imaginação no ato de iludir:

*...l'acteur s'est longtemps écouté lui-même; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace.[...] Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, [...]. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous triste; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démenter. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.*²¹¹

A verdade do palco se estabelece pelas ações, discursos, a figura, a voz, o movimento, o gesto. Todos esses elementos devem estar em harmonia para criar a ilusão teatral e compor o modelo ideal imaginado pelo poeta, distinto da natureza:

*Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître.*²¹²

Ele deve ter o aspecto do real, mas deve guardar uma distância dele. Nisso está a ilusão da arte e a consciência de iludir e estar sendo iludido. Para preservar essa distância faz-se necessária a técnica, que articula a razão e a imaginação. O procedimento técnico é desenvolvido pela observação e reflexão. Esses elementos juntos apuram o gosto e conduzem a melhores escolhas, que são coisas equivalentes – uma má escolha resulta numa arte de mau gosto. E os julgamentos também estão em relação ao grau de afecção ou

²¹¹ *Ibid.*, p. 1384. (“... o ator escutou-se durante muito tempo a si mesmo; é que ele se escuta no momento em que vos perturba, e que todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais a esse respeito. Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são decorados, foram preparados diante de um espelho. [...] Este tremor da voz, estas palavras suspensas, estes sons sufocados ou arrastados, este frêmito dos membros, esta vacilação dos joelhos, estes desfalecimentos, estes furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime de que só o ator guarda lembrança muito tempo depois de tê-la estudado [...] O soco ou o coturno deposto, sua voz extinguiu se, ele sente extrema fadiga, vai mudar de roupa branca ou deitar-se; mas não lhe resta nem perturbação, nem dor, nem melancolia, nem abatimento de alma. Sois vós quem leva convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é.” *Ibid.*, p.36-37.

²¹² *Ibid.*, p. 1387. (“Este modelo não influi somente no tom; modifica até, o passo, até, a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são dois personagens tão diferentes, que mal se consegue reconhecê-los.” *Ibid.*, p. 40)

à atenção dedicada aos objetos. Outro elemento importante é a memória. Ela possibilita a superação ao estabelecer o parâmetro, isto é, o modelo a ser ultrapassado. No caso do teatro, a memória apresenta os gestos, a carga de energia, as falas, a entonação; e para funcionar bem e cumprir sua função, ela deve ser inspecionada nos momentos de calma e auto-controle.

*Est-ce au moment où vous venez de perdre votre ami ou votre maîtresse que vous composerez un poème sur sa mort ? Non. Malheur à celui qui jouit alors de son talent! C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé; qu'on se possède et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux: ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l'on cesse de composer.*²¹³

A técnica é o que permite criar e reproduzir a beleza quantas vezes forem necessárias. Diderot pondera que a natureza também é capaz de nos oferecer momentos de magia. Mas a ocorrência desses instantes é produto do acaso, são acontecimentos fortuitos. Na arte nada é espontâneo, embora assim deva parecer. Ela é o resultado de ações estudadas e combinadas, pela reflexão, de forma harmoniosa. Com a técnica, o real distingui-se da imitação:

*...cette magie de l'art si vantée, puisqu'elle se réduit à gêter ce que la brute nature et un arrangement fortuit avaient mieux fait qu'elle? Niez-vous qu'on n'embellisse la nature? N'avez-vous jamais loué une femme en disant qu'elle était belle comme une Vierge de Raphaël? A la vue d'un beau paysage, ne vous êtes-vous pas écrié qu'il était romanesque? D'ailleurs vous me parlez d'une chose réelle; et moi je vous parle d'une imitation; vous me parlez d'un instant fugitif de la nature, et moi je vous parle d'un-ouvrage de l'art, projeté, suivi, qui a ses progrès et sa durée. Prenez chacun de ces acteurs, faites varier la scène dans la rue comme au théâtre, et montrez-moi vos personnages successivement, isolés, deux à deux, trois à trois; abandonnez-les à leurs propres mouvements; qu'ils soient maîtres absolus de leurs actions, et vous verrez l'étrange cacophonie qui en résultera. Pour obvier à ce défaut, les faites-vous répéter ensemble? Adieu leur sensibilité naturelle, et tant mieux.*²¹⁴

²¹³ Cf. "Paradoxe", p. 1397 ("Será no momento em que acabais de perder vosso amigo ou vossa amante que comporeis um poema sobre sua morte? Não. Ai de quem goza então de seu talento! É quando a grande dor passou, quando a extrema sensibilidade está amortecida, quando estamos longe da catástrofe, quando a alma está apaziguada, que nos lembramos da ventura eclipsada, que somos capazes de apreciar a perda sofrida, que a memória se reúne à imaginação, uma para descrever e a outra para exagerar a doçura de um tempo passado; que nos dominamos e que falamos bem. Dizem que se chora, mas ninguém chora quando persegue um epíteto enérgico que se recusa; dizem que se chora, mas ninguém chora quando se ocupa de tornar seu verso harmonioso: se as lágrimas correm a pena tomba das mãos, a gente se entrega ao sentimento e cessa de compô-lo." *Ibid.*, p. 51.)

²¹⁴ *Ibid.*, p. 1388. ([...] essa tão gabada magia da arte reduz-se a estragar o que a natureza bruta e um arranjo fortuito realizaram melhor que ela? Negais que se embeleza a natureza? Nunca elogiastes uma mulher dizendo que era bela como uma Virgem de Rafael? É vista de uma bela paisagem, não exclamastes que era romanesca? Além disso, vós me falais de uma coisa real, e eu vos falo de uma imitação; vós me falais de um instante fugaz da natureza, e eu voz falo de uma obra de arte, projetada, interligada, que tem seus progressos e sua duração.

Quanto melhor ela é, melhor será o efeito. Pobre a arte criada apenas pela sensibilidade natural do artista. Comentando a volta de Mlle Clairon ao palco, disse Diderot:

Il n'y a qu'un moment, après dix ans d'absence du théâtre, la Clairon voulut y reparaître; si elle joua médiocrement, est-ce qu'elle avait perdu son âme, sa sensibilité, ses entrailles? Aucunement; mais bien la mémoire de ses rôles. J'en appelle à l'avenir.
215

No teatro, é a técnica que possibilita a igualdade de desempenhos, ou antes, um equilíbrio entre as qualidades das atuações. Ora, a arte dramática é um fazer coletivo e Diderot sabe que numa companhia teatral nem todos os artistas são talentosos. Como, a não ser pela técnica, colocar todos no mesmo tom e estabelecer a harmonia do grupo, tornando o trabalho eficaz? O estudo conjunto, a definição dos papéis, os gestos, as ênfases, a impoção da voz, tudo deve ser medido e calculado para compensar, em parte, o que a natureza não deu. Todos devem se enquadrar no ritmo e no tom estabelecidos; o desempenho de um ator não pode exceder a daquele com quem está contracenando, para não causar desequilíbrio no conjunto.

O domínio das faculdades, o controle de si e a excelência no uso da técnica conquistam-se com o tempo. É ele que liberta o homem de ser escravo das paixões, apura seu julgamento e mantém sua serenidade. É a experiência que faz o grande ator, o grande poeta e o grande político. Diderot indaga: “em que idade se é grande comediante?”

*Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bouillonne dans les veines, où le choc le plus léger porte le trouble au fond des entrailles, où l'esprit s'enflamme à la moindre étincelle? Il me semble que non. Celui que la nature a signé comédien; n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède.*²¹⁶

E como o ator se prepara para desempenhar da melhor forma os papéis que lhe surgirão em sua trajetória artística? A vida é o primeiro texto a ser

Tomai cada um desses atores, fazei várias as cenas na rua como no teatro, e mostrai-me vossos personagens sucessivamente isolados, dois a dois, três a três; abandonai-os aos seus próprios movimentos; que sejam senhores absolutos de suas ações, e vereis a estranha cacofonia que daí resultar. A fim de evitar esse defeito, fazei com que ensaiem juntos. Adeus à sensibilidade natural deles, e tanto melhor.” *Ibid.*, p. 41)

²¹⁵ *Ibid.*, p. 1390. (“Há pouco, após dez anos de ausência do teatro, Mlle Clairon quis reaparecer; se reapresentou mediocrementemente, é porque perdera a alma, a sensibilidade, as entranhas? De modo algum; perdeu antes a memória de seus papéis. Invoco o testemunho do futuro.” *Ibid.*, p. 43)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 1389-1390. (“É na idade em que se está cheio de fogo, em que o sangue ferve nas veias, em que o mais ligeiro choque leva a perturbação ao fundo das entranhas, em que o espírito se inflama à menor centelha? Parece-me que não. Aquele que, comediante marcado pela natureza prima em sua arte apenas quando a longa experiência, adquirida, quando o ímpeto das paixões decaiu, quando a cabeça está calma e quando a alma se domina.” *Ibid.*, p. 42.)

estudado. A indisciplina, a ansiedade e a vaidade são inimigas da arte de excelência. O estudo e a prática constantes é o que conduz a bons resultados:

*Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux. Cicéron, Sénèque et Plutarque me représentent les trois âges de l'homme qui compose: Cicéron n'est souvent qu'un feu de paille qui réjouit mes yeux; Sénèque un feu de sarment qui les blesse; au lieu que si je remue les cendres du vieux Plutarque, j'y découvre les gros charbons d'un brasier qui m'échauffent doucement.*²¹⁷

E a reflexão sempre deve anteceder a ação. Na linguagem da arte, especificamente das artes plásticas, o esboço deve preceder a obra. Como Diderot defende a supremacia da técnica, da razão e da imaginação, não é de causar espanto afirmações em que o Filósofo expressa sua preferência pelo esboço, onde o belo é captado de forma quase instantânea. Ele é a representação mais fiel do modelo ideal elaborado pela imaginação.

Arthur Wilson escreve que Diderot, no "Salão" de 1767, afirmava ser o esboço fascinante. Ele é a prova da importância fundamental da imaginação. Para o artista, a distinção entre ele e o quadro pronto ajuda a definir a relação entre o gênio e a técnica:

*Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fougue. Un bon tableau n'est jamais que l'ouvrage d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la belle esquisse et le génie ne se donne pas.*²¹⁸

Numa passagem do "Paradoxo", Diderot se refere ao esboço no teatro, o modelo ideal, como *fantasma*.

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon? Cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et

²¹⁷ *Ibid.* ("O vinho de melhor qualidade é áspero e mosto quando fermenta; é por uma longa estada no tonel que se torna generoso. Cícero não passa muitas vezes de um fogo de palha que me rejubila os olhos; Sêneca, um fogo de sarmento que fere; ao passo que, se remexo a cinza do velho Plutarco descobre as brasas de um braseiro que me aquece docemente." *Ibid.*)

²¹⁸ Cf. Wilson, *op. cit.*, p. 439. ("Um mau esboço só acaba em um mau quadro; um bom esboço nem sempre engendra um bom. Um bom esboço pode ser a produção de um jovem, cheio de verve e de fogo, que não cativa nada, que se abandona a sua impetuosidade. Um bom quadro será sempre a obra de um mestre que muito refletiu, meditou e trabalhou. É o gênio que faz o belo esboço e o gênio é raro.")

*petite! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu tout est fini; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire.*²¹⁹

Essa idéia do esboço como fantasma também aparece em outra passagem do “Paradoxo”, quando Quesnoy é segurado pelo braço por um amigo que tenta detê-lo, diante da sua obra, dizendo:

*...le mieux est l'ennemi du bien : vous allez tout gâter. - Vous voyez ce que j'ai fait, répliquait l'artiste haletant au connaisseur émerveillé; mais vous ne voyez pas ce que j'ai là, et ce que je poursuis.*²²⁰

Os esboços nas artes plásticas equivalem aos ensaios no teatro. E ambos devem ser tão estimulantes quanto a obra acabada, revelando o grau de intimidade do artista com o objeto imaginado e com a arte que usa como forma de expressão e comunicação. Wilson afirma que não é raro alguém preferir o esboço à obra de arte acabada.²²¹

Porém, ao criar seus esboços, o artista pode incorrer no grotesco. Isso pode acontecer, segundo o Filósofo, quando ele se abandona à sua sensibilidade natural ou quando se distancia demais do objeto imitado, acabando por criar coisas ou seres absurdos. Trata-se, portanto, de um produto da imaginação não-reflexiva. Do lado contrário, está o sublime, que em Diderot nada tem a ver com o transcendente da religião e do sagrado. É o racional, o reflexivo, resultado de um grande esforço de compreensão. Quando esse falha, surge um sentimento de vazio, um terror diante do desconhecido. Ele é a fonte, na imaginação, do sublime, mas não sua única fonte. Ou melhor, sentimentos como o pavor, o medo, a dor extrema, o tumulto das entranhas, provocados por uma obra de arte são consequência da razão empírica, de um talento desenvolvido por grandes poetas e artistas de ir ao limite e nos levar junto. Em Diderot, o sublime é o resultado da harmonia entre a razão, a imaginação e a memória. O artista superior deve ser capaz de suscitar as mais fortes emoções na alma de quem aprecia sua obra:

*Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son coeur...*²²²

²¹⁹ Cf. “Paradoxe”, *op. cit.*, p. 1381. (“Que desempenho mais perfeito que o da Mlle Clairon? Sem dúvida, ela fez para si um modelo ao qual procurou de início conformar-se; sem dúvida, concebeu esse modelo da maneira mais elevada, mais grandiosa e mais perfeita que lhe foi possível; mas tal modelo que tomou da história, ou que sua imaginação criou como grande fantasma, não, ela; se o modelo não a ultrapassasse em altitude, como seria fraca e reduzida sua ação! Quando, à força de trabalho, ela se aproximou dessa idéia o mais que pôde tudo ficou terminado; manter-se firme nele, uma pura questão de exercício e de memória.” Cf. “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 33.)

²²⁰ *Ibid.* (“...o melhor é amigo do bom: ides estragar tudo” [...] “Vós enxergais o que eu fiz” replicava o artista arquejante ao conhecedor maravilhado; “mas não enxergais o que eu tenho aí, e o que estou perseguindo.” *Ibid.*, p. 34.)

²²¹ Cf. Wilson, *op. cit.*, p.439.

²²² *Ibid.*, p. 1384-1385. (“As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração...” *Ibid.*, p. 37.)

Capítulo 6 – “A sensibilidade e o Paradoxo.”

O “Paradoxo”, como diz P. Vernière, “é um caso particular da teoria da sensibilidade desenvolvida no ‘Sonho de D’Alembert’ ”²²³, finalizado apenas dois meses antes. “O ‘Paradoxo sobre o comediante’ é um anexo ao paradoxo sobre o homem.”²²⁴ No “Sonho” já aparece uma reflexão sobre a relação da sensibilidade e da razão com o trabalho do ator:

*... Le grand homme, s’il a malheureusement reçu cette disposition naturelle, s’occupera sans relâche à affaiblir, à la domineer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l’origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, il jugera froidement, mais sainement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but, ne lui échappera; on l’étonnera difficilement; il aura quarante-cinq ans; il sera grand roi, grand ministre, grand politique, grand artiste, surtout grand comédien, grand philosophe, grand poète, grand musicien, grand médecin; il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l’entourne. [...] Les êtres sensibles ou les fous sont en scène, il est au parterre; c’est lui qui est le sage.*²²⁵

Essa relação aparece evocada com as mesmas imagens no “Paradoxo”:

*La sensibilité n’est guère la qualité d’un grand génie [...] Ce n’est pas son coeur, c’est sa tête qui fait tout. A la moindre circonstance inopinée, l’homme sensible la perd. Il ne sera ni un grand roi, ni un grand ministre, ni un grand capitaine, ni un grand avocat; ni un grand médecin. Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là; mais ne m’en placez aucun sur la scène [...] La sensibilité n’est jamais sans faiblesse d’organisation. [...] Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j’en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s’appellent des fous; les seconds, qui s’occupent à copier leurs folies, s’appellent des sages...*²²⁶

²²³ Cf. P. Vernière, *Introduction au ‘Paradoxe sur le comédien’*, Garnier, Paris, 1968, p. 295.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Cf. “*Rêve de D’Alembert*”, Garnier (ed. P. Vernière), Paris, 1964, p. 357. (“O grande homem, se por infelicidade recebeu essa disposição natural, ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em tornar-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo o seu império. Então ele se dominará em meio dos maiores perigos, julgará friamente, mas sãmente. Nada do que pode servir a suas concepções e concorrer a seu alvo lhe escapará; dificilmente espantar-se-á; terá quarenta e cinco anos; será grande rei, grande político, grande artista e, sobretudo, grande comediante, grande filósofo, grande poeta, grande músico, grande médico; reinará sobre si mesmo e sobre tudo o que o cerca. [...] Os seres sensíveis ou os loucos se acham no palco, ele está na platéia; ele é o sábio.” Cf. “Sonho de D’Alembert”, Abril, São Paulo, 1979, p.116.)

²²⁶ Cf. “*Paradoxe*”, Laffont, p. 1383. (“A sensibilidade não é quase a qualidade de um grande gênio. [...] Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo. À menor circunstância imprevista, o homem sensível a perde; ele não será grande rei, nem grande ministro, nem grande capitão, nem grande advogado, nem grande médico. Enchei a sala de espetáculo desses chorões, mas

Para desenvolver suas idéias sobre a sensibilidade, Diderot apoiou-se, principalmente nas teorias desenvolvidas por Lacaze e Bordeu, pertencentes à escola de Montpellier. O próprio Bordeu é o interlocutor da senhorita De L'Espinasse no "Sonho de D'Alembert". Suas teorias estão bem próximas das de Lacaze. Para este, o diafragma é o centro do corpo, através do qual duas forças, sempre em oposição, são harmonizadas - a cabeça (via voluntária) e o baixo-ventre (via vital). Ele acredita também que um segundo equilíbrio deve ser estabelecido na relação entre o estômago e o diafragma. Um desequilíbrio nessa relação pode causar males de humor ou nervosos. Bordeu, por sua vez, acredita que cada órgão sente ou vê à sua maneira, e o concurso das vias particulares faz a vida em geral. Em sua teoria das *glândulas*, afirma que cada uma tem seu gosto e sua sensibilidade própria - são como "pequenos cérebros". Em seu pensamento e de outros médicos enciclopedistas, como Menuret e Fouquet, a sensibilidade e a irritabilidade - tema central de seus estudos - estão muito próximas de serem consideradas dualistas. Bordeu fundamenta suas pesquisas no princípio vital e intencional e, sem deixar de ser monista, introduz em seus trabalhos uma distinção entre sensibilidade que vem da alma e sensibilidade puramente vital. Ele é considerado vitalista, e Lacaze não. Mas é difícil encontrar as divergências entre as duas teorias. Bordeu reconhecia existir um pensamento comum aos médicos de Montpellier e, algumas vezes, citou Lacaze em seus trabalhos. Na época, as pesquisas médicas sustentam postulados anti-mecanicistas e espiritualistas, entendendo o organismo como um sistema físico-teleológico.

Diderot mostra-se contrário ao mecanicismo que afirma ser o corpo humano como uma máquina hidráulica. Mas ainda não tem motivos para aceitar os espiritualistas, que afirmam uma alma não inteligível numa relação instável com o corpo. Ele defende a visão do corpo vivo, deixando fluir seus diferentes elementos componentes: um corpo dentro de outro corpo, o universo, ou uma "máquina viva" dentro de outra "máquina viva". O Filósofo acredita serem os mesmos os princípios reguladores, inspirado pela idéia da contigüidade espacial dos objetos e dos seres, provocando movimento uns nos outros, como por vibração ou propagação de energia. Assim, pela ressonância das fibras do corpo, pela percepção através dos órgãos dos sentidos, pelo processo de memória, pela razão e pela imaginação assimilamos e associamos os diferentes aspectos da natureza. O problema consiste em estabelecer a causa do tumulto do organismo, denominado sensibilidade, isto é, a desorganização ²²⁷.

O cérebro e o diafragma são considerados os motores do corpo humano. Ao primeiro liga-se a razão, os atos voluntários, a sensibilidade ativa; ao segundo, estão unidas todas as emoções, os atos involuntários, a

não coloqueis nenhum deles no palco.[...] A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização.[...] Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre torno, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de gênio encontram-se na platéia. Os primeiros se chamam loucos; os segundos, que se dedicam a lhes copiar as loucuras, chamam-se sábios..." Cf. "Paradoxo", ed. Perspectiva, p. 35-36.)

²²⁷ Cf. "Paradoxe", Laffont, p. 1383. "La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation." Cf. "Paradoxo", ed. Perspectiva, p. 35-36.

irritabilidade ou sensibilidade passiva. Ao interpretar Bordeu e Lacaze, constrói sua teoria mostrando a inadequação das emoções espontâneas às técnicas de interpretação que devem ser utilizadas pelo ator em seu ofício. Para desenvolvê-la, utilizou também a tese de Larguier des Bancels: “Sob a influência do instinto o homem age... sob o império da emoção, o homem se agita.”²²⁸ É importante diferenciarmos o que nós entendemos por instintos do que Diderot entende por instinto, no singular. A finandade é a mesma, e é uma finalidade natural, a auto-preservação. Mas *instintos* relacionam-se ao lado animal do homem. É aí que reside a diferença. Como mostra Belaval, esse *instinto*, no singular, é equivalente à organização física e moral, equivale ao juízo e é o contrário da anarquia da sensibilidade. Pela boca de Bordeu, o Filósofo expõe sua teoria no “Sonho de D’Alembert”, a partir da própria teoria do médico sobre a relação do diafragma com a sensibilidade:

*Mais qu’est-ce qu’un être sensible? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l’oreille, un phénomène singulier a-t-il frappé l’œil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s’élève... plus de sang-froid, plus de raison, plus de jugement, plus d’instinct, plus de ressource.*²²⁹

Aquele que tem o melhor juízo, ou seja, o melhor instinto está mais bem adaptado ao meio, à natureza.

*“... le meilleur juge en art est celui dont les fibres éveillent les harmoniques les plus justes, les harmoniques qui s’ordonnent dans l’unité et respectent les proportions; c’est celui qui perçoit le plus finement les accords et les désaccords des idées entre elles.”*²³⁰

Quando as fibras insubordinam-se ao seu centro regulador ocorre essa emoção que agita o homem e remonta das entranhas à cabeça, do diafragma ao cérebro e tem uma origem periférica. Belaval sintetiza suas características:

*L’émotion vraie est celle que produit un événement vrai, c’est-à-dire réel. Nous avons vu ce qui la caractérise : la surprise, l’immédiateté de la réponse, le désordre, la croyance en la réalité de l’objet émouvant.*²³¹

Portanto, a sensibilidade periférica causa uma animalização que se dá de forma dupla – pela oposição à razão e pela desordem interna.

²²⁸ Cf. Belaval, *op. cit.*, p.251. “... ‘Sous l’influence de l’instinct l’homme agit... sous l’empire de l’émotion, il s’agite”.

²²⁹ Cf. “*Rêve de D’Alembert*”, *op. cit.*, p. 356-357. (“Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discricção do diafragma. Uma palavra tocante feriu o ouvido, um fenômeno singular feriu o olho, e eis de repente o tumulto interno que se ergue... não há mais sangue-frio, nem razão, nem julgamento, nem instinto, nem recurso.” Cf. “Sonho de D’Alembert”, *op. cit.*, p. 116.)

²³⁰ Cf. Belaval, *op. cit.*, p. 251. “... o melhor juiz na arte é aquele cujas fibras “estimulam as harmônicas mais justas, que se ordenam na unidade e respeitam as proporções; é aquele que percebe o mais finamente os acordos e os desacordos das idéias entre si.”

²³¹ *Ibid.*, p. 261. “A emoção verdadeira é aquela que produz um acontecimento verdadeiro, isto é, real. Nós vimos o que a caracteriza: a surpresa, a imediatez da resposta, a desordem, a crença na realidade do objeto emocionante.”

O Filósofo distingue um outro tipo de sensibilidade relacionada a um outro tipo de emoção – a que desce do cérebro ao diafragma causando mobilidade às entranhas. Essa é a emoção com que deve lidar o ator. Nisso o “Paradoxo” rompe com as teses dos “Diálogos sobre o Filho Natural”, que exaltava a espontaneidade na representação. Pois ela é uma das características enxergadas por Diderot na emoção que tumultua, animaliza, a que ele, em sua maturidade, despreza. A teorização sobre os dois tipos de sensibilidade está vinculada à descoberta do funcionamento dos dois sistemas nervosos (periférico e central), exposta no “Sonho de D’Alembert”. Nosso temperamento depende se um ou outro desses sistemas prevalece sobre o outro. Quando prevalece o periférico, o sujeito está mais propenso a ser espectador do que criador; quando prevalece o central, temos o sujeito criativo, o homem de *sang-froid*, de *tête de fer* ²³² de que nos fala Diderot no “Paradoxo”. Neste texto, a distinção aparece sob uma outra forma – a distinção entre *ser sensível* (*être sensible*) e *sentir*. Ser sensível é *affaire d’âme* (assunto da alma), é experimentar permanecendo passivo. Já *sentir* é *affaire de jugement* (assunto do juízo), quase sinônimo de *comprendre* (compreender), que supõe atividade, e não passividade. Assim, o espectador, paralizado pela emoção, tem a sensibilidade passiva, a sensibilidade natural; enquanto que o poeta e o ator, cri-ativos, sentem, ou têm uma sensibilidade ativa, a sensibilidade artística ou artificial. O próprio Diderot explica:

C’est qu’être sensible est une chose, et sentir est une autre. L’une est une affaire d’âme, l’autre une affaire de jugement. C’est qu’on sent avec force et qu’on ne saurait rendre ; c’est qu’on rend, seul, en société, au coin d’un foyer, en lisant, en jouant, pour quelques auditeurs, et qu’on ne rend rien qui vaille au théâtre ; c’est qu’au théâtre, avec ce qu’on appelle de la sensibilité, de l’âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu’on manque le reste ; c’est qu’embrasser toute l’étendue d’un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l’ensemble, et se former un système soutenu de déclamation qui aille jusqu’à sauver les boutades du poète, c’est l’ouvrage d’une tête froide, d’un profond jugement, d’un goût exquis, d’une étude pénible, d’une longue expérience et d’une ténacité de mémoire peu commune... ²³³

Considerando a qualidade da atuação cênica a partir da relação razão-sensibilidade, o Filósofo indaga se o ator, abandonando-se ao caudal das

²³² Sangue-frio, coração de pedra. O termo *tête* em Diderot designa o sistema nervoso central ou encéfalo.

²³³ Cf. “Paradoxe”, *Laffont*, p. 1420-1421. (“É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra, uma questão de julgamento. É que sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar; é que expressamos a nós, em sociedade, ao pé da lareira, lendo, representando para alguns ouvintes, e não expressamos nada que valha no teatro; é que no teatro, com o que se chama sensibilidade, alma, entranhas, expressamos bem uma ou duas tiradas e falhamos no resto; é que abranger toda a extensão de um grande papel, dispor nele os claros e escuros, o doce e o fraco, mostrar-se igual nas passagens tranquilas e nas passagens agitadas, ser variado nos pormenores, uno e harmonioso no conjunto, e constituir um sistema firme de declamação que vá a ponto de salvar os repentes do poeta, é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto refinado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória não muito comum...” Cf. “Paradoxo”, ed. *Perspectiva*, p. 75.)

emoções reais conseguiria manter a intensidade de seu desempenho do início ao fim da peça e se ele conseguiria manter-se fiel ao plano traçado pelo poeta e representar a mesma peça tantas vezes lhe fosse solicitado com a mesma qualidade, atingindo o objetivo de agradar e emocionar o espectador. No “Paradoxo”, através do *Primeiro*, ele pergunta:

*Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès?*²³⁴

E responde em seguida:

*... Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. [...] Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd' hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu' ils auront manqué la veille.*²³⁵

Pois a sensibilidade natural é uma reação sempre diversa diante do inesperado, feita de movimentos desiguais. Por isso não pode participar na composição de ações que devem permanecer as mesmas – as ações teatrais. Quando ela está presente na cena causa mais constrangimento do que o prazer intelectual derivado da contemplação de um desempenho preparado com esmero e estudo. O que o espectador tem diante de si é a apresentação de um estado de decomposição moral e não uma representação cênica: por exemplo, o choro em público, que mais perturba do que arrebatava. Como dissemos no início, Diderot prefere os chorões na platéia e não no palco.²³⁶

Todos os homens que vão aos espetáculos sabem estarem diante de uma ilusão. Ninguém vai ao teatro para ver a morte real, a empolgação real, o temor verdadeiro, etc. Diderot trata da diferença entre as expressões reais e as expressões cênicas.

Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point: il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire; c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite. Nous voulons qu'au plus fort des

²³⁴ *Ibid.*, p. 1380. (“Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa-fé, desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito?”. *Ibid.*, p. 32.)

²³⁵ *Ibid.*, p. 1380. (“Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira”.[...] Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Não de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, não de primar naquela em que falharam na véspera. *Ibid.*, p.32-33.)

²³⁶ *Ibid.*, p. 1383. “Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là; mais ne m'en placez aucun sur la scène.” (“Enchei a sala de espetáculo desses chorões, mas não coloqueis nenhum deles no palco.” *Ibid.*, p. 35-36.)

*tourments l'homme garde le caractère d'homme, la dignité de son espèce. Quel est l'effet de cet effort héroïque? De distraire de la douleur et de la tempérer. Nous voulons que cette femme tombe avec décence, avec mollesse, et que ce héros meure comme le gladiateur ancien, au milieu de l'arène, aux applaudissements du cirque, avec grâce, avec noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque. Qui est-ce qui remplira notre attente? Sera-ce l'athlète que la douleur subjugué et que la sensibilité décompose? Ou l'athlète académisé qui se possède et pratique les leçons de la gymnastique en rendant le dernier soupir? Le gladiateur ancien, comme un grand comédien, un grand comédien, ainsi que le gladiateur ancien, ne meurent pas comme on meurt sur un lit, mais sont tenus de nous jouer une autre mort pour nous plaire, et le spectateur délicat sentirait que la vérité nue, l'action dénuée de tout apprêt serait mesquine et contrasterait avec la poésie du reste.*²³⁷

Avançando em sua análise, o Filósofo afasta a possibilidade do desempenho calculado do ator na cena ser mero reflexo de um espírito frio, sem qualquer sensibilidade diante dos fatos da vida real. Seu sangue-frio é técnico, não é natural. Ele também ataca o raciocínio tacanho de que o treinamento do ator pode endurecer-lhe o coração, torná-lo insensível. O fato de um ator representar todos os sentimentos não lhe impede de sentir os que lhe são dados pela natureza. Diz Diderot, através do *Primeiro*, referindo-se a Rousseau:

*On a dit que les comédiens n'avaient aucun caractère, parce qu'en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné, qu'ils devenaient faux, comme le médecin, le chirurgien et le boucher deviennent durs. Je crois qu'on a pris la cause pour l'effet, et qu'ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu'ils n'en ont point.*²³⁸

Ao que o *Segundo* responde:

*On ne devient point cruel parce qu'on est bourreau; mais on se fait bourreau, parce qu'on est cruel.*²³⁹

²³⁷ *Ibid.*, p. 1387. (“Uma mulher infeliz, e verdadeiramente infeliz, chora e não nos comove em nada: pior ainda, um traço ligeiro que a desfigura vos faz rir; é que um acento que lhe é próprio destoa a vosso ouvido e vos fere; é que um movimento que lhe é habitual vos mostra essa dor ignóbil e enfadonha; é que as paixões exageradas são quase todas sujeitas a trejeitos que o artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista evita. Nós queremos que, no acme dos tormentos, o homem guarde seu caráter de homem, a dignidade de sua espécie. Qual é o efeito deste esforço heróico? Distrair da dor e temperá-la. Nós queremos que essa mulher caia com decência, com delicadeza, e que seu herói morra como o gladiador antigo, no meio da arena, com os aplausos do circo, com a graça, com a nobreza, numa atitude elegante e pitoresca. Quem é que satisfará nossa esperança? Será o atleta que a dor subjuga e que a sensibilidade descompõe? Ou o atleta acadêmizado que se domina e pratica as lições da ginástica ao render o último suspiro? O gladiador antigo, como um grande comediante, e um grande comediante, assim como o gladiador antigo, não morrem como se morre no leito, mas são obrigados a nos representar uma outra morte para nos agradar, e o espectador delicado sentiria que a verdade nua, a ação despida de qualquer apresto, seria mesquinha e haveria de contrastar com a poesia do resto.” *Ibid.*, p.40.)

²³⁸ *Ibid.*, p. 1407. (“Já se disse que os comediantes não têm nenhum caráter, porque, representando todos, perdem aquele que a natureza lhes deu; que se tornam falsos, como o médico, o cirurgião e o açougueiro se tornam duros. Creio que se tomou a causa pelo efeito, e que eles não servem para interpretar todos porque não têm nenhum.” *Ibid.*, p. 62.)

²³⁹ *Ibid.* (“Ninguém se torna cruel porque é carrasco; mas a gente se faz carrasco porque é cruel”. *Ibid.*)

No desdobramento de sua análise sobre o papel da sensibilidade no palco, Diderot vai tratar da sensibilidade no palco da vida, ou na “comédia do mundo”, como ele próprio diz. Ele trata agora “do homem no paradoxo”, aquele que, abandonado à sua sensibilidade, está condenado à mesquinhez de enxergar a vida apenas de seu ponto de vista, passando por suas dores e alegrias sozinho, sem compartilhá-las com os demais ou sem perceber, em sua cegueira, como suas ações e emoções são recebidas, qual é a sua extensão. Esse homem de pouco domínio, observação e reflexão não se comunica de fato:

*Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes; ils sont muets. Un ami tendre et sensible revoit un ami qu'il avait perdu par une longue absence; celui-ci reparaît dans un moment inattendu, et aussitôt le coeur du premier se trouble: il court, il embrasse, il veut parler; il ne saurait: il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu'il dit, il n'entend rien de ce qu'on lui répond; s'il pouvait s'apercevoir que son délire n'est pas partagé, combien il souffrirait! [...] Il est mille circonstances pour une où la sensibilité est aussi nuisible dans la société que sur la scène.*²⁴⁰

E nesse momento do texto o Filósofo confessa, num ritmo tão agitado quanto o próprio conteúdo do discurso, o quanto ele próprio era sensível e emotivo.

*Voilà deux amants, ils ont l'un et l'autre-une déclaration à faire. Quel est celui qui s'en tirera le mieux? Ce n'est pas moi. Je m'en souviens, je n'approchais de l'objet aimé qu'en tremblant; le coeur me battait, mes idées se brouillaient; ma voix s'embarassait, j'estropiais tout ce que je disais; je répondais 'non' quand il fallait répondre 'oui'; je commettais mille gaucheries, des maladresses sans fin; j'étais ridicule de la tête aux pieds, je m'en apercevais, je n'en devenais que plus ridicule. Tandis que, sous mes yeux, un rival gai, plaisant et léger, se possédant, jouissant de lui-même, n'échappant aucune occasion de louer, et de louer finement, amusait, plaisait, était heureux; il sollicitait une main qu'on lui abandonnait, il s'en saisissait quelquefois sans l'avoir sollicitée, il la baisait, il la baisait encore, et moi, retiré dans un coin, détournant mes regards d'un spectacle qui m'irritait, étouffant mes soupirs, faisant craquer mes doigts à force de serrer les poings, accablé de mélancolie, couvert d'une sueur froide, je ne pouvais ni montrer ni celer mon chagrin.*²⁴¹

²⁴⁰ Cf. “Paradoxe”, p. 1397. (“Mas há prazeres violentos assim como penas profundas; são mudos. Um amigo terno e sensível revê o amigo que perdera por força de uma longa ausência; este reaparece em momento inesperado, imediatamente o coração do primeiro se perturba: corre, abraça, quer falar; não consegue: tartamudeia palavras entrecortadas, não sabe o que diz, não ouve nada do que se lhe responde; se pudesse perceber que seu delírio não é partilhado, como sofreria! [...] Há mil circunstâncias para uma em que a sensibilidade é tão prejudicial na sociedade quanto no palco.” *Ibid.*, p. 51.)

²⁴¹ *Ibid.* (“Eis dois amantes, ambos têm uma declaração a fazer. Qual deles se sairá melhor? Eu é que não. Eu me lembro, eu me aproximava do objeto amado todo trêmulo; o coração me batia, minhas idéias se baralhavam, minha voz se embargava, eu estropiava tudo o que dizia; respondia *não* quando devia responder *sim*; cometia mil asneiras, inépcias sem fim; era ridículo da cabeça aos pés, percebia-o e me tornava tanto mais ridículo. Ao passo que, diante de meus olhos, um rival alegre, agradável e ligeiro, dominando-se, dispondo de si mesmo, não perdendo nenhuma ocasião de elogiar, e de elogiar finamente, divertia, agradava, era feliz; solicitava uma mão que lhe abandonavam, segurava-a às vezes sem que a solicitasse, beijava-a, beijava-a ainda, e eu, recolhido em um canto, desviando meus olhares de um espetáculo que me irritava,

Percebemos o quanto Diderot investe de pessoal no “Paradoxo”, o quanto ele é uma reação aos seus exageros sentimentais, ao mesmo tempo que é um elogio ao amadurecimento, assegurando o refinamento artístico como fruto da experiência e da serenidade do espírito.

Sem deixar de lado seus objetivos moralizantes, ele quer demonstrar o quanto a insubordinação das entranhas de um homem sensível o desqualifica para assumir funções relacionadas à educação, à formação moral, à preservação da unidade corporal (isto é, da saúde) e à defesa do bem público. São as funções do professor, do político, do médico, do advogado; e também do artista, que se comunicando através da arte deve educar de forma total - os sentidos, a reflexão e os costumes. Um homem inseguro, desequilibrado – numa hora calmo, noutra destemperado - não pode desempenhar o papel de moralizador; não poderá contribuir para elevar os espíritos dos homens.

O Filósofo leva ao extremo sua consideração do que pode fazer o abandono à sensibilidade em cena. Ele menciona um trágico fato vivido pelo ator Esopo (Clodius Aesopus), amigo de Cícero. É Plutarco a fonte citada por ele:

*“jouant un jour en plein théâtre le rôle d'Atréus délibérant en lui-même comment il se pourra venger de son frère Thyestès, il y eut d'aventure quelqu'un de ses serviteurs qui voulut soudain passer en courant devant lui, et que lui, Aesopus, étant hors de lui-même pour l'affection véhémence et pour l'ardeur qu'il avait de représenter au vif la passion furieuse du roi Atréus, lui donna sur la tête un tel coup du sceptre qu'il tenait en sa main, qu'il le tua sur la place.”*²⁴²

Para fazer suas teses calarem fundo na alma dos atores e dos homens instruídos, Diderot achou por bem radicalizar e ser categórico:

*C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes.”*²⁴³

Esse pode ter sido um recurso retórico. Pois o enunciado não dá conta da diferenciação entre os tipos de emoção, entre sentir e ser sensível. Portanto, antes de descartarmos as suas reflexões anteriores sobre a relação

abafando meus suspiros, fazendo estalar meus dedos à força de cerrar os punhos, prostrado de melancolia, coberto de um suor frio, eu não conseguia nem mostrar, nem ocultar minha aflição. *Ibid.*)

²⁴² Cf. “Paradoxe”, p. 1426. (“...representando um dia, em pleno teatro, o papel de Atreu deliberando consigo mesmo como poderia vingar-se do irmão, Tiestes, aconteceu, por acaso, que um dos seus servidores quis passar de súbito correndo diante dele, e que ele, Esopo, estando fora de si devido à veemente afecção e o ardor com que precisava representar ao vivo a paixão furiosa do Rei Atreu, desferiu-lhe tamanho golpe na cabeça com o cetro, que segurava na mão, que o matou no mesmo instante...” *Ibid.*, p. 81.)

²⁴³ *Ibid.* p. 1384. (“É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes”. *Ibid.*, p. 37.)

da sensibilidade com o intelecto no trabalho do ator, presentes em outras obras e em sua Correspondência, é preciso inspecioná-las considerando as sutilezas do “Paradoxo”. Numa carta enviada à senhorita Jodin (1766), ele declarou:

*Un acteur qui ne posséderait que du bon sens et du jugement serait froid, celui qui n'aurait que de la verve et de la sensibilité ne serait pas lui-même, celui qui combinerait les deux serait sublime.*²⁴⁴

Entendo que se pode iluminar retrospectivamente essas observações de Diderot para a senhorita Jodin com a teses do “Paradoxo” apoiadas pelo “Sonho de D’Alembert”. Onde se lê sensibilidade, devemos ler *sensibilidade passiva*. O bom-senso é o equivalente do *instinto racional* que aparece no “Sonho”; a vivacidade de imaginação, a verve, se nutre também da sensibilidade que, por sua vez, tem caráter empírico. Diderot dá um novo eco aos seus conselhos para a senhorita Jodin ao concluir, ao fim do “Paradoxo”, pela experiência como mestre da excelência artística e pelo mundo como livro onde se deve estudar:

*Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde, mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtesan?*²⁴⁵

Ele defende a razão com paixão. A forma e o conteúdo, cada um à sua maneira, garantem a permanência do teatro como arte nobre e instrutiva, alimentada pela emoção do jovem e pela meditação do velho.

²⁴⁴ Cf. Diderot, A.T., *Corr.*, VI, p. 168 (*in* Wilson, *op. cit.*, p. 517 e p. 746, n. 26). (“Um ator que possuísse somente bom-senso e juízo seria frio, aquele que tivesse apenas a verve e a sensibilidade não seria ele mesmo, aquele que combinasse os dois seria sublime.”)

²⁴⁵ Cf. “*Paradoxe*”, *op. cit.*, p. 1426. (“Não se diz no mundo que um homem é um grande comediante? Não se entende com isso que ele sente, mas, ao contrário, que prima em simular, embora nada sinta: papel bem mais difícil do que o do ator, pois tal homem tem, ademais, o discurso a encontrar e duas funções a realizar, a do poeta e a do comediante. O poeta na cena pode ser mais hábil do que o comediante no mundo, mas acredita alguém que, na cena, o ator seja mais profundo, seja mais hábil em fingir a alegria, a tristeza, a sensibilidade, a admiração, o ódio, a ternura, que um velho cortesão?” Cf. “Paradoxo”, *op. cit.*, 81-82.)

TERCEIRA PARTE

**“Análise da obra
*Paradoxo sobre o
comediante*”**

Capítulo 7 – “O *Paradoxo sobre o comediante* – o tema, o texto e o título”

O “Paradoxo é o coroamento das teses de Diderot sobre o ator, um refinamento em sua estética e um aprofundamento das teses moralizantes de sua ética. Tudo isso inserido no materialismo biológico de Diderot, exposto de forma categórica no “Sonho de D’Alembert”, contemporâneo do “Paradoxo”. Nesta obra, tal materialismo não embasa a tese da superioridade do ator insensível sobre o emotivo, mas se relaciona ao “programa do conservatório de arte dramática sonhado por Diderot”²⁴⁶, onde a psicofisiologia deveria constar ao lado das outras disciplinas ensinadas.

Porém, a relação razão-sensibilidade no jogo do ator já tinha sido pensada pelos próprios atores antes de Diderot ter escrito o “Paradoxo”. Como nos informa Versini, Grimarest já tinha abordado o assunto em seu “*Traité du récitatif*”²⁴⁷ (1707), o ator d’Hannetaire antecipou Diderot e se pronunciou pela superioridade do sangue-frio em suas “*Observations sur l’art du comédien*”²⁴⁸ (1739, reeditado em 1774). No lado contrário, o jornalista Rémond de Sainte-Albine apoia a emotividade no seu “*Le comédien*” (1747). Esse texto foi traduzido para o inglês por Aaron Hill (1750) e retraduzido para o francês pelo ator Sticoti (1769) com o título “*Garrick ou les Acteurs anglais*”. O comentário desse texto feito por Diderot para a *Correspondência Literária*, a pedido de Grimm, é a primeira versão do “Paradoxo” - “*Observations sur une brochure intitulée ‘Garrick ou les Acteurs anglais’*”²⁴⁹. Também o ator Antoine Riccoboni, filho de Lélío I, forneceu elementos para as teses do Filósofo em três obras suas – “*Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe*”, acrescida de “*Pensées sur la déclamation*” (1738) e “*L’Art du théâtre*” (1752)²⁵⁰. Por trás de suas teses, mais tarde retomadas por Diderot, está o pensamento de que “a improvisação na qual os italianos colocam toda sua força só é possível se ela é apoiada sobre uma arte consumada e consciente”²⁵¹. A mulher de Riccoboni não pensava do mesmo modo que seu marido. Na “Correspondência de Diderot” (carta de 21 de novembro de 1758)

²⁴⁶ Cf. Versini, “Introduction au ‘Paradoxe’”, in “Diderot – Oeuvres”, Laffont, Paris, 1996, p. 1368. “...mais dans la place faite dans le programme du conservatoire d’art dramatique dont rêve Diderot, à un enseignement de psychophysiologie.”

²⁴⁷ “Tratado do recitativo”

²⁴⁸ “Observações sobre a arte do ator”

²⁴⁹ “Observações sobre uma brochura intitulada ‘Garrick ou os atores ingleses’ ”

²⁵⁰ “Reflexões históricas e críticas sobre os diferentes teatros da Europa”, “Pensamentos sobre a declamação”, “A arte do teatro”.

²⁵¹ Cf. Versini, *op. cit.*, p. 1368. “...l’improvisation où les Italiens donnent toute leur mesure n’est possible que si elle s’appuie sur un art consommé et conscient.”

encontramos as respostas às suas objeções. Portanto, do lado do Filósofo, estão três atores que lhe são contemporâneos; fazendo oposição a ele temos um jornalista e uma romancista (a sra. Riccoboni também foi atriz, mas de “terceira ordem”²⁵²).

Para falar de teatro nada seria mais conveniente do que a forma do diálogo. Mas quem são ou o que representam os dois interlocutores do “Paradoxo”. O *Primeiro* evidentemente é Diderot. No decorrer do diálogo ele evoca muitas recordações pessoais, seu sonho de juventude de se tornar um grande ator como Montmesnil²⁵³, seus encontros com pessoas de teatro²⁵⁴ e a representação do “Pai de família”²⁵⁵. O *Segundo*, que faz as objeções, é a voz do empirismo, “defende as *verdade de natureza*, os atores feitos para seu papel”²⁵⁶. Mas ele também cumpre a função de dar a seu interlocutor a chance de destacar as sutilezas de suas reflexões e estabelecer uma síntese.

Além do tema da sensibilidade, outro tema do “Paradoxo” é a questão da formação dos atores, que está ligado à criação de um ensino de arte dramática. Para Diderot importa mais o trabalho do que o temperamento. E assim a pedagogia é o grande instrumento de transformação social e valorização da classe artística. Ela deve abranger vários aspectos – uma seleção mais criteriosa dos artistas a serem formados (pois sem disciplina nem mesmo os talentosos fazem progressos), o esforço da parte dos artistas, a escolha de bons textos, o fornecimento de boas condições de sobrevivência e trabalho. Só assim se poderá afastar dos atores e artistas em geral a fama de libertinos, vaidosos e imorais.

*Diderot est exigeant: le grand comédien doit avoir la tête froide, un profond jugement, du goût, de l'étude, de l'expérience et de la mémoire.*²⁵⁷

Inserido no paradoxo principal relacionado à questão da sensibilidade do ator há um paradoxo suplementar. Ele diz que só através do desdobramento é possível atingir a unidade de caráter que deve buscar o ator e que falta ao “Sobrinho de Rameau”, conforme já dissemos na “Introdução”. Para iludir de forma convincente o artista deve mentir, deve ser um *hipócrito* (a denominação grega de ator). Outro paradoxo, já comentado, é o que coloca em cheque o próprio Diderot. Ele colocou muito de si mesmo na obra e se dá conta disso. Usando de sinceridade e franqueza, acusa a si próprio de possuir os defeitos que estão ausentes em um grande artista:

²⁵² *Ibid.*, “Trois praticiens d'accord en face d'un journaliste et d'une romancière de talent, mais actrice de troisième ordre...”

²⁵³ Cf. Diderot, “Paradoxe”, *Laffont*, p. 1402.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 1396-1397.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 1409 e 1415.

²⁵⁶ Cf. Versini, *op. cit.*, p. 1369. “...défend les ‘vérités de nature’, les acteurs faits pour leur rôle.”

²⁵⁷ Cf. Versini, *op. cit.*, p. 1372. (“Diderot é exigente: o grande comediante deve ter a cabeça fria, um profundo julgamento, gosto, estudo, experiência e memória.”)

*Au reste, lorsque j'ai prononcé que la sensibilité était la caractéristique de la bonté d'âme et de la médiocrité du génie, j'ai fait un aveu qui n'est pas trop ordinaire, car si Nature a pétri âme sensible, c'est la mienne.*²⁵⁸

Há nesta confissão uma nuance de pesar e melancolia. Em outro momento, ele exalta a si próprio:

*...peu d'hommes, dit-il, seraient capables d'une telle révélation sur eux-mêmes.*²⁵⁹

Muitas vezes, durante a sua vida, o Filósofo mostrou-se cheio de indulgência em relação à sua sensibilidade e congratulou-se por ela. Entretanto, no “Paradoxo”, observa Wilson, afirma ser impedido de estar entre os grandes por seus seus sentimentos impulsivos - os imperativos irresistíveis de seu diafragma.²⁶⁰ Ele, homem sensível, que reage com paixão e chora facilmente, alcançou um grande conhecimento de si para falar de sua sensibilidade como de um inconveniente. Na confissão de Diderot ao filósofo holandês Hemsterhuis temos, como diz Wilson, “o testemunho de um homem que deseja ser honesto e sincero”²⁶¹:

*La sensibilité poussée à l'extrême serait la base du plus grand malheur, et l'excuse de toutes sortes d'injustices. Combien de fois cette qualité m'a fait accorder au malheur présent un secours que je devais au malheur absent, et occasionné le remords d'une bonne action. (...) J'aurais commis bien des mauvaises actions, peut-être même des forfaits, si mon jugement n'avait modéré ma sensibilité.*²⁶²

Muitos foram os que discutiram as teses do Filósofo. Lessing, admirador de seus dramas, defende a tese oposta em “*La Dramaturgie de Hambourg*”²⁶³ (1767) e não a abandonou mesmo depois de ter lido o “Paradoxo”. Entre os atores houve muito protesto a respeito das teses dessa obra. Ele já havia previsto essa reação e tratou de se defender antecipadamente:

²⁵⁸ In Wilson, *op. cit.*, p. 521. (“No mais, quando declarei que a sensibilidade era a característica da bondade do coração e mediocridade da personalidade, fiz uma confissão não muito comum, pois se a Natureza moldou uma alma sensível, essa é a minha.”)

²⁵⁹ Cf. Diderot, A.T., VIII, 408 e A.T., VIII, 356. (“...poucos homens seriam capazes de uma tal revelação sobre eles próprios.”)

²⁶⁰ Cf. Wilson, *op. cit.*, p. 521-522.

²⁶¹ Wilson, p. 522.

²⁶² In Wilson, *Ibid.* François Hemsterhuis, “*Lettre sur l'homme et ses rapports*”, ed. Georges May, New Haven, 1964, 331, 333. (“A sensibilidade levada ao extremo seria a base da maior infelicidade, e a desculpa para todos os tipos de injustiças. Quantas vezes essa qualidade me fez dar à infelicidade presente um alívio que devia dar à infelicidade ausente e causou o remorso de uma boa ação. [...] Eu teria cometido muitas más ações, talvez mesmo delitos, se meu julgamento não tivesse moderado minha sensibilidade.”)

²⁶³ “A Dramaturgia de Hamburgo”

*Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas; c'est leur secret. Les acteurs médiocres ou novices sont faits pour les rejeter...*²⁶⁴

Para muitos, uma sensibilidade intensa parece mais sedutora do que a reputação de inteligência e controle de si. E haverá sempre aqueles que negarão as reflexões de Diderot, dizendo não ter ele o conhecimento de sua *praxis* pois, assim sustentam, só quem sobe ao palco por profissão tem os elementos para poder refletir sobre a arte do ator. Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Albert Lambert defendem a sensibilidade e a identificação total com o papel; para Coquelin, Dullin, Denis d'Inès, Edwige Feuillère, o controle da sensibilidade pela inteligência, o desdobraimento, o ofício são indispensáveis. François Périer demanda sensibilidade e lucidez ao mesmo tempo. Juvet tenta uma síntese ao estabelecer que a lucidez é uma sensibilidade controlada. Segundo Versini, “nenhum deles percebeu a distinção entre as duas formas da sensibilidade e só o ator-professor René Simon captou o fundo da questão: o ator é um mistificador profissional; o mestre prefere os atores que desempenham seus papéis àqueles que se identificam com eles, e sua experiência de ensino mostrou-lhe que os atores preferem sempre os papéis opostos à sua natureza, e os desempenham bem”.²⁶⁵ Essas opiniões e outras encontram-se ao final da edição do “Paradoxo” de Marc Blanquet (*Éditions Nord-Sud*, Paris, 1949). Anteriormente, Béatrix Dussane já havia manifestado sua posição em relação a Diderot em seu “*Le Comédien sans paradoxe*” (*Plon*, 1933). E após a edição de M. Blanquet, que também traz sua síntese das reflexões de Dussane, houve a publicação do “*Le Comédien désincarné*”, de Louis Juvet (*Flammarion*, 1954). A tese do distanciamento de Brecht, que já mencionamos, também garantiu algumas luzes a mais sobre o “Paradoxo”.

Até os teóricos mais atuais do teatro fazem referência ao texto. Wilson cita a edição de *Masks or Faces*, de William Archer, com uma introdução do célebre diretor americano Lee Strasberg²⁶⁶, onde se afirma a importância das idéias do Filósofo. Vejamos o trecho:

Le Paradoxe somme donc l'acteur de reconnaître le caractère noble de son art ; il le prie de discipliner et de contrôler le flux de son imagination et de sa sensibilité. (...) Cette exigence de discipline, pour les acteurs, d'une technique de la pratique des émotions, est un facteur essentiel de la théorie et de la pratique du jeu. Voilà la véritable signification historique du texte de Diderot. En formulant cette exigence, Diderot devient un des pionniers du concept moderne du théâtre. Cela explique que

²⁶⁴ Cf. Diderot, “Paradoxe”, *Laffont*, p. 1383. (“Se essas verdades fossem demonstradas, os grandes atores não concordariam com elas; é o seu segredo. Os atores mediocres ou novatos são feitos para rejeitá-las...”)

²⁶⁵ Cf. Versini, *op. cit.*, p. 1373. “...aucun n'aperçoit la distinction entre les deux formes de la sensibilité. Seul l'acteur-professeur René Simon va au fond des choses: le comédien est un mystificateur professionnel [...]; le maître préfère les comédiens qui jouent à ceux qui sont, et son expérience de l'enseignement lui apprend que les acteurs préfèrent toujours les rôles opposés à leur nature, et les jouent bien.”

²⁶⁶ A edição referida por Wilson onde se encontra a citação é: W. Archer, “*Masks or faces?*”, ed. Eric Bentley, New York, 1957 (Wilson, p. 746, nota 25).

*Stanislavski a considéré l'essai de Diderot comme l'une des contributions les plus importantes à la théorie du jeu.*²⁶⁷

Nosso objetivo ao expor o texto de Diderot não é concluir se ele tinha ou não razão. Não é esse o tratamento que deve ser dispensado a um filósofo. Para fazermos justiça à amplitude de seu sistema, à força de seu pensamento e à beleza de seu estilo, devemos mostrar o maior número possível de desdobramentos da tese fundamental do texto analisado e suas correlações com outras teses já mencionadas presentes em outras obras suas. O “Paradoxo” é uma obra da maturidade intelectual de Diderot, quando ele está “em plena posseção de sua filosofia e de sua estética”²⁶⁸.

²⁶⁷ Cf. Wilson, *op. cit.*, p. 517. (“O paradoxo, portanto, intima o ator a reconhecer o caráter nobre de sua arte; ele o roga a disciplinar e a controlar o fluxo de sua imaginação e sensibilidade. (...) Essa exigência de disciplina, para os atores, de uma técnica da prática das emoções, é um fator essencial para a teoria e a prática do jogo teatral. Este é o verdadeiro significado histórico do texto de Diderot. Ao fazer esta exigência, Diderot torna-se um dos pioneiros do conceito moderno de teatro. Isto explica que Stanislavski tenha considerado o ensaio de Diderot como uma das contribuições mais importantes à teoria da representação.”)

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 1373. “*Le ‘Paradoxe’ appartient à la période où Diderot est en pleine possession à la fois de sa philosophie et de son esthétique ...*”

GÊNESE DO TEXTO

A edição original do *Paradoxo* só ocorreu muitos anos depois da morte de Diderot e do ano de sua redação. O texto foi estabelecido em Paris, no ano de 1830, pelo livreiro Sautelet, com base numa cópia do manuscrito de São-Petersburgo²⁶⁹, vendida a ele por Jeudy-Dugour. No ano de 1902 essa mesma edição foi encontrada junto com outras brochuras por Ernest Dupuy. Mas o texto aparecia como sendo de Naigeon, o amigo e executor testamentário de Diderot, que não fez mais do que algumas adições ao texto em 1778. O texto da edição de Naigeon é aquele reproduzido nas edições de Assézat-Tourneux, A. Billy, Blanquet, etc.

O início do “Paradoxo” se dá quando Grimm, editor da “Correspondência Literária”, encomenda a Diderot o comentário de uma tradução. Trata-se da tradução de Antonio Sticotti de uma obra inglesa – *“Garrick ou les Acteurs anglais”*. Na verdade, como já dissemos, trata-se da obra de Rémond de Sainte-Albine (*“Le comédien”*), que havia sido traduzida para o inglês por Aaron Hill (1750) e volta ao francês pelas mãos de Sticotti. Então, em 15 de outubro e em primeiro de novembro de 1770, Diderot faz seu comentário com o título *“Observations sur une brochure intitulée ‘Garrick ou les Acteurs anglais’”*. E essa foi a primeira versão do “Paradoxo”, “composta dois meses após o “Sonho de D’Alembert”, com a qual a obra tem tantas afinidades”²⁷⁰.

A caminho da Rússia e de passagem pela Holanda, Diderot retoma o texto do “Paradoxo” no verão de 1773 em Amsterdam. Concluímos esse dado cronológico pela leitura da carta de Diderot à Mme d’Épinay (18 de agosto de 1773) onde ele menciona as obras em curso – *“Réfutation d’Helvétius”*, *“Satyre première”*, e *“Paradoxe”*: *“Un certain pamphlet sur l’art de l’acteur est presque devenu un ouvrage”*.²⁷¹ Diderot ainda trabalhou no texto quatro anos mais tarde. É o que podemos concluir pela alusão à nomeação de Necker como diretor geral das finanças, que ocorreu em 29 de junho de 1777.²⁷²

É esta versão de 1777 que Naigeon traz a público após alguns acréscimos feitos em 1778. Um último arranjo, pouco antes da morte do Filósofo, resulta nas cópias Vandeul e Leningrad. Quando encontrou a cópia Naigeon, E. Dupuy defendeu a tese de que o texto não era de Diderot, e sim de seu executor testamentário, porque entrava em contradição com a tese do entusiasmo dos “Diálogos sobre o Filho Natural”. Mas J. Bédier, apoiado pelo comentário para a *“Correspondance littéraire”* e por sua carta para a Mme d’Épinay lança por terra a tese de Dupuy.

²⁶⁹ *manuscrit de Saint-Pétersbourg* ou *manuscrit de l’Ermitage*

²⁷⁰ Cf. Versini, *op. cit.*, p. 1374.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Cf. Diderot, *“Paradoxe”*, Laffont, p. 1395.

DO TÍTULO

Em relação ao significado do termo *paradoxo*, devemos tomar a definição que há na “*Encyclopedie*”:

*C'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, et qui, néanmoins, est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité.*²⁷³

Para compreendermos do que se trata tal “aparência absurda” será proveitoso novamente recorrer à relação do “Paradoxo” com o “Sonho de D’Alembert”. Referindo-se a esta obra, disse Diderot:

*Il n'est pas possible d'être plus profond et plus fou [...] ... cela est de la plus haute extravagance, et tout à la fois de la philosophie la plus profonde.*²⁷⁴

Pois, observa Belaval, em Diderot as descobertas são feitas através das extravagâncias; a idéia nova não é deduzida. Quando ela tem aparência de verdade, mas não pode ser demonstrada ou verificada, choca a opinião comum, que não tem outra forma para denominá-la, senão de “louca”. Mas, para Diderot, sob essa capa muitas vezes está a filosofia mais profunda, só acessível aos espíritos mais elevados. “Ele sabe também que o verdadeiro pode algumas vezes não ser verossímil.”²⁷⁵

Outro raciocínio sutil acerca do título da obra de Diderot questiona a razão de ser um “paradoxo sobre” e não um “paradoxo do”. Se o título fosse “Paradoxo do comediante” entenderíamos que o aspecto paradoxal faz parte do espírito do ator e o distingue. Com algum conhecimento prévio dos temas tratados na obra, compreenderíamos pela leitura de tal título que Diderot trata do desdobramento (*dédoublement*) típico do ator e que ele quis destacar o caráter anormal, quase contraditório, de sua psicologia. Foi assim que, segundo Belaval, Jovet recebeu o título da obra. Mas essa interpretação só seria correta se para Diderot essa configuração paradoxal, a capacidade de desdobramento, fosse característica exclusiva do artista dos palcos. Mas não é assim. Ele a enxerga não só em todo artista, como em todo observador.²⁷⁶

Outro ponto é a questão do porque se trata de um paradoxo sobre o *comediante* (*comédien*), que pode desempenhar todos os papéis, e não de um

²⁷³ In Belaval, *op. cit.*, p. 168. “É uma proposição absurda em aparência, em razão de ser contrária às opiniões recebidas e que, no entanto, é no fundo verdadeira, ou ao menos pode receber um ar de verdade.”

²⁷⁴ Cf. Diderot, A.T., XIX, p. 318 e p. 321, in Belaval, *op. cit.*, p. 168. “Não é possível ser mais profundo e mais louco” (p. 318); “...isso é da mais alta extravagância e, ao mesmo tempo, da filosofia mais profunda” (p. 321).

²⁷⁵ Cf. Belaval, *op. cit.*, p. 169. “*Mais il sait aussi que le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.*”

²⁷⁶ *Ibid.*, “...or, il l'accorde à tout artiste, mieux même: aux courtisans et, en définitive, à tout observateur. *Le paradoxe sur...n'est pas le paradoxe de...*”

paradoxo sobre o *ator* (*acteur*), que mais ligado à performance pode apenas desempenhar certos papéis, sendo incapaz de tanto mimetismo (acepção inversa ao português, onde o comediante participa apenas das comédias e o ator desempenha papéis de todos os gêneros²⁷⁷). Essa distinção já era notória, ela está na obra “*Réflexions sur l’Art du Comédien*” (1774) de Hanneaire. E o próprio Diderot observou na “*Encyclopédie*”:

*“Leur fonction (des comédiens) exige, pour y exceller, ... un grand nombre de qualités que la nature réunit si rarement dans une même personne, qu’on compte plus de grands acteurs que de grands comédiens”*²⁷⁸

Para o Filósofo, o ator é limitado em relação ao comediante. Fazendo coro com outros teóricos que exaltam este e o colocam num patamar superior em relação àquele, Diderot cumpre um outro objetivo - elevar o comediante de sua penosa condição social, cercado de desprezo e preconceito e situá-lo junto aos grandes artistas.

Com Belaval, assim podemos traduzir o título:

*Défense de l’opinion contraire à l’opinion commune qui voudrait que le comédien fût sensible, de jugement faible, et qu’il ne méritât point le nom d’artiste.*²⁷⁹

²⁷⁷ Cumpre observar que ao longo da dissertação usamos o termo *ator*, por ser ele mais geral do que *comediante*, na acepção da língua portuguesa.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 170. (“Sua função (dos comediantes) exige, para nela se sobressair, ...um grande número de qualidades raramente reunidas pela natureza em uma mesma pessoa, que se conta mais grandes atores do que grandes comediantes.”)

²⁷⁹ *Ibid.* (“Defesa da opinião contrária à opinião comum de que o comediante é sensível, de julgamento fraco, e portanto não merece o nome de artista.”)

Capítulo 8 – “Considerações acerca do *Paradoxo sobre o comediante*”

À primeira vista, não há disparidade maior do que entre o Diderot dos “Diálogos sobre o Filho Natural” e o do “Paradoxo sobre o comediante”. Naquele texto, o Filósofo preconiza uma estética do entusiasmo no ato da criação, neste ele vincula a criação a um segundo momento, ao da lucidez que elabora “os materiais informes acumulados pelo entusiasmo”²⁸⁰. Essas obras parecem funcionar como fronteiras ou barreiras a nos convidar a um estudo interno dos textos. Embora a metáfora da ruptura sempre nos convide a um olhar externo e de conjunto. Yvon Belaval, em sua obra que ainda permanece como a mais completa análise do “Paradoxo” inserido na estética de Diderot, optou pela tese da coerência dessa estética, em constante aprofundamento. As contradições, segundo ele, são apenas aparentes. Mas não mais aparentes do que o próprio vigor com que Diderot quis marcar o traço de ruptura. Retórica, estilística, seja como for, essa atitude formal do Filósofo deve ser considerada em nossa reflexão.

A tese dos “Diálogos” é: usando a própria sensibilidade o ator produz e comunica o efeito teatral; suas emoções fazem as emoções do espetáculo, uma mesma sensibilidade, uma mesma natureza, transmitem-se desde as suas entranhas até o palco, e do palco até as entranhas do espectador.

Contrariamente a essa opinião comum, o interlocutor chamado *Primeiro*, pelo qual fala Diderot, defende a tese oposta, que é a tese fundamental do “Paradoxo”: é recorrendo ao *sangue-frio*²⁸¹ que o ator produz o efeito teatral. Tal efeito é o resultado não somente de uma preparação técnica do ator (exercício, repetição, experiência), mas também de uma criação intelectual: ele é conduzido a construir para seu papel um “modelo ideal”, ou seja, uma imagem virtual da personagem, que terá sempre em mente, e copiará o mais fielmente possível em sua atuação. Segundo nos informa Wilson²⁸², no “Paradoxo” ele emprega doze vezes a expressão *modelo ideal*. A visualização do modelo ideal lhe permite alcançar uma combinação única e valiosa, uma amálgama de seus talentos naturais com a sua formação técnica, com a

²⁸⁰ Cf. Mornet in Belaval, *op. cit.*, p. 271. “M. Mornet lui-même reconnaît que dans le ‘Paradoxe’, ‘le poète dégage et ordonne avec une souveraine lucidité des matériaux informes accumulés par l’enthousiasme’...”

²⁸¹ Como nos informa Lojkine (cf. Bibliografia), no francês do século XVIII empregava-se *sens-froid* (sentido-frio) ao invés de *sang-froid* (sangue-frio). Mesmo assim, em algumas edições do “Paradoxo” aparece esta forma ao invés daquela. Cf. Lojkine, nota 6.

²⁸² Cf. Wilson, *op. cit.*, p. 521.

observação da natureza e sua apreciação daquilo que se fez anteriormente na tradição de sua arte. É essa amálgama que o grande ator comunica e que o torna sublime. Mas, de acordo com o *Salão de 1767*, é este também o objetivo do pintor e do escultor. Para o leigo, todo esse processo, e pois o próprio conceito do modelo ideal, é mais palpável no caso do ator do que dos outros artistas. Dessa forma, no “Paradoxo”, Diderot permite uma melhor apreciação do conjunto de sua teoria estética.

O grande ator é um intelectual, é um criador, não tanto no momento do espetáculo, mas antes, durante sua preparação. Dessa forma, o desempenho cênico é, antes de mais nada, questão de técnica. A articulação entre as duas teses confrontadas no diálogo - a tese da sensibilidade e a tese do sangue-frio, isto é, sentido-frio (*sens froid*) – se encontra na própria palavra sentido. E por isso deveríamos restituir a grafia original. Diz Lojkine:

*Sentir, dans la langue classique, c'est d'une part éprouver de la sensibilité, d'autre part, comme le latin sentire, c'est penser, exercer son jugement.*²⁸³

Por trás do debate sobre o sentido, um outro debate está em jogo, que não diz respeito diretamente à personalidade ou aos métodos do ator, mas à natureza do espaço da representação. De fato, é o argumento essencial do *Primeiro*: o espaço da representação, o “palco”, o “teatro”, é um espaço especial, extraordinário, onde as coisas não se passam como no espaço “real”, como na sociedade, na natureza. Um trecho do “Paradoxo” mostra essa oposição:

*...vous faites un récit en société ; vos entrailles s'émeuvent, votre voix s'entrecoupe, vous pleurez. Vous avez, dites-vous, senti et très vivement senti. J'en conviens ; mais vous y êtes-vous préparé ? Non. Parliez-vous en vers ? Non. Cependant vous entraîniez, vous étonniez, vous touchiez, vous produisiez un grand effet. Il est vrai. Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez. Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ? Pas plus que l'histoire du coin de votre âtre avec l'emphase et l'ouverture de bouche du théâtre.*²⁸⁴

²⁸³ Cf. Lojkine, *op. cit.*, § 7. (Por se tratar do texto de uma conferência, disponível online, fornecemos o parágrafo, ao invés da página.) “Sentir, na linguagem clássica, é, de um lado, experimentar a sensibilidade, de outro lado, *sentire* em latim, é pensar, exercer julgamento.”

²⁸⁴ Cf. “Paradoxe”, *Laffont*, p. 1385. (“...procedeis a um relato em sociedade; vossas entranhas se comovem, vossa voz se entrecorta, chorais. Vós sentistes, dizeis, e sentistes mui vivamente. Convenho; mas vos preparastes para isso? Não. Faláeis em versos? Não. Entretanto, arrastastes, espantastes, tocastes, produzistes grande efeito. É verdade. Mas transportai ao teatro vosso tom familiar, vossa expressão simples, vosso porte doméstico, vosso gesto natural e vereis quão pobre e fraco sereis. Em vão derramareis lágrimas, sereis ridículo, as pessoas rirão. Não será uma tragédia, mas uma farsa trágica que representareis. Credes que as cenas de Corneille, de Racine, de Voltaire e mesmo de Shakespeare possam ser recitadas com vossa voz de conversação e com o tom que adotais ao canto de vossa lareira? Não mais do

Não somente a mesma história, mas também o mesmo jogo, a mesma enunciação, não produzem o mesmo efeito em minha casa, na frente dos amigos, como sobre um palco de teatro. A cena exige um exagero, um crescimento, ou seja, toda uma série de artifícios próprios à representação.

*Les comédies de verve et même de caractères sont exagérées. La plaisanterie de société est une mousse légère qui s'évapore sur la scène ; la plaisanterie de théâtre est une arme tranchante qui blesserait dans la société. On n'a pas pour des êtres imaginaires le ménagement qu'on doit à des êtres réels.*²⁸⁵

O discurso teatral deve ter o alcance de uma conversa pública, dirigida não apenas ao interlocutor, mas efetivamente para o auditório e simbolicamente para uma coletividade mais ampla. É um discurso que, mesmo quando se destina a despertar o riso, deve ter impacto, ênfase. De forma que causa problema a transposição dessa forma de discurso em um contexto diferente:

*Lorsque, par une longue habitude du théâtre, on garde dans la société l'emphase théâtrale et qu'on y promène Brutus, Cinna, Mithridate, Cornélie, Mérope, Pompée, savez-vous ce qu'on fait ? On accouple à une âme petite ou grande, de la mesure précise que Nature l'a donnée, les signes extérieurs d'une âme exagérée et gigantesque qu'on n'a pas ; et de là naît le ridicule.*²⁸⁶

Para Diderot, o discurso deve ser adequado a um contexto material (o salão, o teatro) e ideal (o real, a representação). Ele sintetiza no “Paradoxo”:

*Encore une fois, que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; c'est un autre monde.*²⁸⁷

Portanto, como resume Lojkine,

*Le comédien vit donc dans deux mondes et passe sans cesse de l'un à l'autre.*²⁸⁸

que a história do canto de vossa lareira com a ênfase e a abertura de boca do teatro.” Cf. Diderot, “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 38.)

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 1399. (“As comédias de verve e mesmo de caracteres são exageradas. O gracejo de sociedade é uma espuma ligeira que se evapora no palco; o gracejo de teatro é uma arma cortante que feriria na sociedade. Não se tem com seres imaginários o comedimento que se deve a seres reais.” *Ibid.*, p. 54)

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 1412. (“...Quando, por um longo hábito do teatro, a pessoa conserva na sociedade a ênfase teatral e nela passeia Bruto, Cina, Mitridates, Cornélia, Mérope, Pompeu, sabeis o que ela faz? Acasala a uma alma pequena ou grande, da medida precisa que a natureza lhe concedeu, os signos externos de uma alma exagerada e gigantesca que ela não tem; e daí nasce o ridículo. *Ibid.*, p. 67.)

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 1415. (“Mais uma vez, seja isso um bem ou um mal, o comediante não diz nada, nem faz nada na sociedade precisamente como na cena; esta é um outro mundo. *Ibid.*, p. 70.)

Mas esse trânsito que faz o ator é proibido ao homem comum, confinado apenas ao espaço privado. A passagem de espectador a ator, do privado ao público, do real à representação é “a passagem de um sentido ao outro, do sentido de ser sensível ao *sentido* de ser que sente”²⁸⁹. Diderot explica:

*C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. C'est qu'on sent avec force et qu'on ne saurait rendre ; c'est qu'on rend, seul, en société, au coin d'un foyer, en lisant, en jouant, pour quelques auditeurs, et qu'on ne rend rien qui vaille au théâtre ; c'est qu'au théâtre, avec ce qu'on appelle de la sensibilité, de l'âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu'on manque le reste ; c'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de déclamation qui aille jusqu'à sauver les boutades du poète, c'est l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune*²⁹⁰

Sentimos porque somos sensíveis, mas a sensibilidade não é suficiente para expressarmos. Quando sentimos, compreendemos e concebemos um modelo ideal. Produzimos uma representação virtual em nosso espírito, mas não necessariamente levamos esse modelo para o palco, criando a representação teatral. Há três instâncias – ser sensibilizado, sentir e exprimir ou expressar. O sentido (sentir) é um prisma entre a sensibilidade privada (ser sensível) e a representação pública. Usamos o termo prisma para nos aproximarmos da metáfora do espelho, utilizada no “Paradoxo”. Pois o sentido é o reflexo intelectualizado da sensibilidade; não há uma oposição entre eles, mas uma espécie de sobreposição.

*Il ne sera pas journalier: c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même force et la même vérité.*²⁹¹

A metáfora do espelho dá o verdadeiro significado da representação virtual do sentido. De um lado a realidade viva, de outro o ator. Entre o objeto e

²⁸⁸ Cf. Lojkine, *op. cit.*, § 15. (“O ator vive portanto em dois mundos e passa incessantemente de um ao outro.”)

²⁸⁹ Cf. Lojkine, *op. cit.*, § 15.

²⁹⁰ Cf. “Paradoxe”, *op. cit.*, p. 1420-1421. (“É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra, uma questão de julgamento. É que sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar; é que expressamos a nós, em sociedade, ao pé da lareira, lendo, representando para alguns ouvintes, e não expressamos nada que valha no teatro; é que no teatro, com o que se chama sensibilidade, alma, entranhas, expressamos bem uma ou duas tiradas e falhamos no resto; é que abranger toda a extensão de um grande papel, dispor nele os claros e escuros, o doce e o fraco, mostrar-se igual nas passagens tranqüilas e nas passagens agitadas, ser variado nos pormenores, uno e harmonioso no conjunto, e constituir um sistema firme de declamação que vá a ponto de salvar os repentes do poeta, é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto refinado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória não muito comum..” Cf. Diderot, “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 75.)

²⁹¹ *Ibid.*, p. 1381. (“Ele não será desigual: é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade.” *Ibid.*, p. 33)

o sujeito uma interface fria, neutra, que “objetiva os objetos” antes de serem mostrados e faz isso à maneira de um ser vivo, com a imediatez de um impulso nervoso. Essa imediatez também é a independência do modelo (do sentido já objetivado) em relação ao movimento incessante das entranhas do ator (sua sensibilidade). Por isso a representação é sempre a mesma todos os dias e tem a mesma força e verdade.

A sobreposição da sensibilidade pelo sentido é a sobreposição da realidade pela verdade. Diderot recorre a diversas anedotas para ilustrar isso.

*La princesse [de Gallitzin] ne se rappelait point les raisons de Caillot, mais elle avait observé que ce grand imitateur de la nature, au moment de son agonie, lorsqu'on allait l'entraîner au supplice, s'apercevant que la chaise où il aurait à déposer Louise évanouie, était mal placée, la rrangeait en chantant d'une voix moribonde : "Mais Louise ne vient point, et mon heure s'approche"...*²⁹²

A questão técnica, trivial, da disposição da cadeira no espaço real da cena pode parecer discordante nesse momento trágico. De fato, a instalação da cadeira no campo da representação cria a visão simbólica da cena, que ela indica materialmente, por sua evidência visível e o vazio sugerido.

O mesmo artifício em outro trecho:

*Lui, que fait-il? Il pose son pied sur la balustrade, rattache sa jarretière, et répond au courtisan qu'il méprise, la tête tournée sur une de ses épaules; et c'est ainsi qu'un incident qui aurait déconcerté tout autre que ce froid et sublime comédien, subitement adapté à la circonstance, devient un trait de génie...*²⁹³

A jarreteira, objeto real, vem integrar-se como traço de gênio no espaço da representação fazendo a ligação entre os dois espaços e transformando o defeito ridículo na realidade em excesso sublime na cena. Mas não se trata de uma superposição (a sociedade/ o teatro; o real/ a representação; a natureza/ a cena) para colocar em evidência a ampliação e a partir disso, o artifício teatral, mas ao contrário, desconstruir esse artifício. Com efeito, a sucessão de anedotas visando imaginar concretamente o jogo entre os dois espaços se acompanha em surdina de uma crítica desse jogo. O dispositivo clássico da representação teatral, e notoriamente da representação trágica, é fundada sobre a separação entre o espaço social, familiar e o espaço teatral, espaço onde não somente os personagens, os gestos, os discursos são ampliados, exagerados, mas onde a palavra é submetida a toda uma série de restrições retóricas, indo da forma (a versificação, a rima) ao fundo (o respeito ao decoro).

²⁹² *Ibid.*, p. 1418. (“A princesa não se recordava dos argumentos de Caillot, mas observara que esse grande imitador da natureza, no momento da agonia, quando ia ser arrastado ao suplício, percebendo que a cadeira onde deveria depositar Louise desfalecida estava mal colocada, arrumou-a, cantando com voz moribunda: ‘Mas Louise não vem, e minha hora se aproxima...’” *Ibid.*, p. 73.)

²⁹³ *Ibid.*, p. 1421-1422. (“Que se ponha em seu lugar um ator sensível, e veremos como se sairá. O que faz ele? Pousa o pé sobre a balaustrada, torna a prender a jarreteira, e responde ao cortesão que despreza, com a cabeça voltada para um dos ombros; assim, um incidente que desconcertaria qualquer outro que não fosse esse frio e sublime comediante, subitamente adaptado à circunstância, torna-se um traço de gênio.” *Ibid.*, p. 77.)

Elas fazem parte dos instrumentos técnicos que permitem o exagero teatral, mesmo se não é sobre essas limitações que o *Primeiro* coloca o acento, preferindo insistir sobre o trabalho de imaginação do ator, que construiu o modelo ideal de sua personagem.

O elogio da simplicidade no teatro constitui portanto, como que um paradoxo no “Paradoxo”: a simplicidade tende a reduzir o abismo entre os dois planos e os fundir. Parece que a teoria do *sentido-frio* do comediante repousa sobre uma concepção clássica de representação, em contradição com as inovações do drama burguês que Diderot promoveu alhures. Fazem parte das contradições entre os “Diálogos sobre o Filho Natural” e o “Paradoxo sobre o comediante”:

*...je suis enchanté d'entendre Philoctète dire si simplement et si fortement à Néoptolème...*²⁹⁴

*Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire.*²⁹⁵

*Combien je trouve nos auteurs dramatiques ampoulés! Combien leurs déclamations me sont dégoûtantes, lorsque je me rappelle la simplicité et le nerf du discours de Regulus*²⁹⁶

A simplicidade é sempre associada com seu antônimo aparente, essa grandeza heróica das declamações empoladas. Ela remete de fato ao mundo real, como o indica esse comentário do discurso de Philoctète à Néoptolème:

Y a-t-il dans ce discours autre chose que ce que vous adresseriez à mon fils, que ce que je dirais au vôtre ?

LE SECOND. — Non.

LE PREMIER. — *Cependant cela est beau.*

LE SECOND. — *Assurément.*

LE PREMIER. — *Et le ton de ce discours prononcé sur la scène différerait-il du ton dont on le prononcerait dans la société ?*

LE SECOND. — *Je ne le crois pas.*

LE PREMIER. — *Et ce ton dans la société, y serait-il ridicule ?*

LE SECOND. — *Nullement.*²⁹⁷

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 1412-1413. (“É verdade que me sinto encantado em ouvir Filoctetes dizer tão simples e tão fortemente a Neoptolomeu...” *Ibid.*, p. 67.)

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 1413. (“Quanto mais as ações são fortes e as palavras simples, mais eu as admiro.” *Ibid.*, p. 68.)

²⁹⁶ *Ibid.* (“Como acho empolados nossos autores dramáticos! Como me são enfadonhas suas declamações, quando me lembro da simplicidade e do vigor do discurso de Régulo...” *Ibid.*, p. 68.)

²⁹⁷ *Ibid.* (“Há nesse discurso algo além daquilo que endereçaríeis a meu filho, daquilo que eu diria ao vosso?”

O SEGUNDO - Não.

O PRIMEIRO - Entretanto, é belo.

O SEGUNDO - Seguramente.

O PRIMEIRO - E o tom desse discurso proferido em cena diferiria do tom com que o proferíamos na sociedade?

O SEGUNDO - Não creio.

O PRIMEIRO - E esse tom na sociedade seria ridículo?

A contradição maior que implica este elogio da simplicidade no teatro está presente já nos “Diálogos” e no “Discurso sobre a poesia dramática”. Não há nenhum erro lógico, mas um jogo dialético: o paradoxo nos faz tomar consciência do abismo entre a sociedade e a cena para em seguida reduzi-lo. É preciso torná-lo visível para compreender o desafio teórico, sempre o mesmo para Diderot: desconstruir, desfazer sobre a cena o que a constitui como um espaço outro, estranho, irreal, não-social.

Tudo começou com o projeto do “Filho Natural”. Enquanto que o “Paradoxo” repousa sobre a oposição entre teatro e sociedade, o “Filho Natural” e os “Diálogos” desejariam crer na redução, em seguida no desaparecimento da oposição, por fusão do espaço do teatro e do salão de Dorval, fazendo coincidir o jogo, a representação de um poema dramático e a festa comemorativa, a repetição no local mesmo dos acontecimentos, da história familiar real por seus reais protagonistas. Os “Diálogos” colocam em cena a resistência de *Moi* (a essa fusão dos dois espaços, e a tentativa de Dorval para vencê-la). Tal personagem só faz realizar de modo espetacular e romanesco o dispositivo clássico da representação teatral, fundada sobre a tela e a efração. Sempre o espectador vê o que ele não devia ver e os atores desempenham na ficção o que nenhum espectador vê, pois que uma quarta parede fecha a cena, o salão onde se desenrola a peça. A quarta parede constitui a tela da representação, a cortina que levantamos para olhar o que se trama por detrás.

O poder, a magia da ilusão teatral deveria mantê-los na invisibilidade: é desde um primeiro espaço, aquele da cena alta, que transgredindo uma tela virtual, atravessando o olho de uma fronteira simbólica, Diderot dá a ver um segundo espaço, aquele da cena baixa. Nos “Diálogos”, é a cena alta que *Moi* contempla (graças à cortina por detrás da qual Dorval colocou-se no “Filho Natural”). No “Paradoxo”, através de suas anedotas, é à cena baixa que o *Primeiro* nos conduz. Foi necessário atravessar não uma, mas duas telas: da platéia à cena, da cena ao espaço íntimo do ator. O jogo não se faz mais do espaço privado, onde é confinado o espectador (o salão, a sociedade) ao espaço público de representação que constitui a cena, mas do espaço público ao espaço íntimo onde são tratados os assuntos conjugais dos atores, onde se arranjam os fundos (como o pingente de diamantes), onde se fixam as roupas (pela jarreteira).

Então, se o “Filho Natural” implementa a transfusão do espaço privado no espaço público, o “Paradoxo” opera a transfusão do espaço público no espaço íntimo que se torna, na década de 1770, o grande novo paradigma. Espaço privado e espaço íntimo não têm nada a ver apesar das aparências: o espaço privado é um espaço de sociabilidade e de intercâmbio através da linguagem, o espaço íntimo é um espaço de solidão e reflexão. As anedotas só tornam visível a caricatura. A questão fundamental do espaço íntimo é a elaboração do modelo ideal.

Desde o início do diálogo, o primeiro interlocutor opõe os “atores que desempenham com alma”, isto é, recorrendo à sua única e própria sensibilidade ao “o ator que desempenha por reflexão, estudo da natureza humana, imitação constante segundo algum modelo ideal”. A verdadeira criação está lá, na construção desse modelo, pelo qual o ator prolonga, continua o trabalho criativo do dramaturgo:

*Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien.*²⁹⁸

O desenvolvimento do modelo ideal requer do ator que ele seja muito mais do que um simples cômico, mas um verdadeiro intelectual:

*Le grand comédien observe les phénomènes; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite.*²⁹⁹

Esta dimensão criativa, abstrata, reflexiva do trabalho do ator implica para o poeta, nas palavras de Lojkine, uma verdadeira “desposseção” do texto.³⁰⁰ Devemos, portanto, distinguir entre “os sintomas externos da alma de empréstimo”, o aspecto visível do jogo do ator e tudo o que exteriormente mimetiza a personagem, desta alma mesma que trata de se reconstituir do interior:

*Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.*³⁰¹

O modelo ideal é o conceito-chave do “Paradoxo sobre o comediante”. A revelação da existência de um espaço íntimo, subjacente ao espaço público da representação implica na aplicação do modelo ideal para articular esses dois espaços: é fazendo abstração de si que o ator produz o modelo ideal do qual, em cena, ele se veste. As anedotas perfuram então aqui uma tela de uma outra natureza: não se trata de uma quarta parede, desta tela que parte o espaço em dois - a cena de um lado, a platéia de outro e, a partir daí, simbolicamente, o teatro de um lado, o salão ou a sociedade do outro. Desta vez, a tela, é o modelo ideal ele próprio, manequim em torno do eu íntimo do ator, o fantasma que ele agita ao seu redor.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 1387. (“O que é, pois, o verdadeiro do palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante.” *Ibid.*, p. 39.)

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 1398. (“O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita...” *Ibid.*, p. 52.)

³⁰⁰ Cf. Lojkine, *op. cit.*, § 48.

³⁰¹ Cf. Diderot, “Paradoxe”, *op. cit.*, p. 1412. (“Aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal mais bem concebido, é o maior comediante.” *Ibid.*, p. 66.)

Ao longo de todo o “Paradoxo”, é tecida a imagem do fantasma, Diderot joga com o duplo sentido da palavra, que designa seja um espectro, seja o equivalente do grego *Phantasma*, de onde ela derivou - uma representação, um modelo ideal. Passamos de uma semiologia da parede a uma semiologia do invólucro (manequim). O que está a ver por trás da parede se transmuta no contato por detrás da roupa. Não é por acaso que a primeira referência teatral do “Paradoxo” é uma réplica de *Tartufo*:

*Je tâte votre habit, l'étoffe en est moelleuse.*³⁰²

Incorporar o interior no exterior: o movimento é paradoxal; é o próprio movimento do “Paradoxo”. Não se trata mais simplesmente de descrever o jogo do ator: é o exercício mesmo do pensamento diderotiano que está em jogo. A elaboração do modelo ideal e o entrelaçamento de si com a idéia constituem não somente a atividade criativa do ator, “mas a atividade intelectual em geral”³⁰³.

³⁰² *Ibid.*, p. 1379. (“Apalpo o vosso traje, o seu tecido é macio.” Molière, “Tartufo”, III,3. *in* Diderot, “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 31.)

³⁰³ Cf. Lojkine, *op. cit.*, § 52.

POLÍTICA E MORAL NO “PARADOXO”

O debate sobre a questão da sensibilidade do ator começou no debate sobre a distinção do ator e do orador em relação à sinceridade de sua ação ou discurso. Com o seu “Paradoxo”, o próprio Diderot colocou-se numa condição de orador, numa posição não apenas acadêmica, mas política. Referiu-se ao texto numa carta à Mme d’Épinay, em outubro de 1773, como “*un certain pamphlet sur l’art de l’acteur*”³⁰⁴. Mas, a despeito de certo caráter retórico de seu texto, cheio de anedotas e frases de efeito, sua articulação ao seu sistema filosófico é mantida. Pois, se há rupturas, há também continuidades, insistências e evoluções. Por exemplo, dos “Diálogos” ao “Paradoxo” Diderot insiste na unidade da representação dramática e sobre a totalidade do seu processo, uma exigência compartilhada por autores, amadores e atores. No “Paradoxo”, ele ilustra essa unidade através da metáfora da passagem do estado de natureza ao contrato social:

*Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout.*³⁰⁵

Esse paralelo da representação teatral com a representação política é retomado mais adiante no texto, implícito na utilização do termo sistema:

*Il nous transportera d'admiration. - Cela n'est pas impossible mais c'est à condition qu'il ne sortira pas de son système de déclamation et que l'unité ne disparaîtra point, sans quoi vous prononcerez qu'il est devenu fou.*³⁰⁶

E também o *modelo ideal* participa desse processo de instauração da unidade de representação, onde os elementos cênicos a ele se submetem, como as vontades particulares dão lugar à vontade geral. Assim, *unidade, contrato, sistema, relações, modelo, harmonia*, são diversos os termos que exprimem essa organização dos signos expressivos na cena.

Entre as rupturas do “Paradoxo”, está o tratamento dado à questão da entonação e a desconsideração da pantomima no texto. O único talento do *Sobrinho*, em o “Sobrinho de Rameau”, ao contrário da atuação, é questão de entusiasmo. Ele deve ser representado, mas não é arte de representação. Esta deve ser elaborada por um gênio frio, lúcido e observador. No caso da entonação, ela não é mais do domínio da natureza, algo espontâneo, como nos textos de 1757-1759. Só se torna linguagem cênica, enquanto artifício:

³⁰⁴ “um certo panfleto sobre a arte do ator”

³⁰⁵ Cf. Diderot, “*Paradoxe*”, *op. cit.*, p. 1388. (“Ocorre com o espetáculo o mesmo que com uma sociedade bem ordenada, onde cada um sacrifica parte de seus direitos para o bem do conjunto e do todo.” Cf. Diderot, “Paradoxo”, *op. cit.*, p.)

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 1423. (“ ‘Ele nos arrebatará de admiração.’ - Isso não é impossível; mas, com a condição de que não saia de seu sistema de declamação e que a unidade não desapareça, sem o que declararéis que ele ficou louco...” *Ibid.*, p. 78.)

*Mais quoi? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire? Nullement; et la preuve c'est qu'ils sont mesurés; qu'ils font partie d'un système de déclamation; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux; qu'ils sont soumis à une loi d'unité; qu'ils sont comme dans l'harmonie préparés et sauvés; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude [...], etc.*³⁰⁷

A natureza revelada e excitada pelo espetáculo é a do espectador e não está no espetáculo. As entonações não são naturais senão pelo coração que as faz vibrar e não reconhece suas qualidades senão por uma identificação especular, ou antes projetiva. A natureza, identificada à verdade, está no palco (quadro) porque ela está no espectador. A mentira, a aparência comove tanto quanto a verdade, e provavelmente mais. Essa é a lição dos libertinos de Sade, é aquela de Hardouin e do ator segundo Diderot. A realidade do teatro é o jogo e a sua mentira.

Para tanto é necessário reduzir a ilusão a esta dimensão de mistificação, ativa no ator, passiva no espectador? Não se pode de fato senão ser perturbado por esse gosto de Diderot pela mistificação que tem um tal lugar em sua criação romanesca. Pode-se opôr à alegoria de “*Est-il bom? Est-il méchant?*” a reflexão dos “Salões” marcada por uma abordagem sensualista. Constatemos em todo caso que há, mesmo nos “Salões”, uma ambiguidade: ora Diderot mantém, de acordo com uma apresentação clássica, que a ilusão é a mentira das aparências, e encontra-se, por exemplo, a alegoria da caverna revisitada pelo Filósofo quando ele comenta o quadro de Fragonard ‘*Corrésus et Callirhoé*’; ora ele se vale da concepção sensualista e “energética” que lemos, por exemplo nos textos sobre Chardin. O “Paradoxo”, pois que ele parte do ponto de vista do ator, parece exagerar o traço da mistificação, para destruí-lo. A ilusão é então tão potente que ela transforma o espectador, apresentado como totalmente alienado à entrada da comédia, abandonando todos os defeitos para não retomá-los senão na saída. Ilusão total para um espectador utópico, para um ser alegórico inteiramente criado, suscitado pelo protocolo da representação. Mas é ilusão parcial logo Diderot avista um espectador real, concretamente comprometido por sua emoção na representação:

Vous ne vous êtes donc pas, ni le comédien, ni vous, si parfaitement oubliés.

308

³⁰⁷ Cf. Diderot, “*Paradoxe*”, *op. cit.*, p. 1383. (“Mas como?, dirá alguém, estes acentos tão plangentes, tão dolorosos, que esta mãe arranca do fundo de suas entranhas, e com os quais as minhas são tão violentamente sacudidas, não é o sentimento atual que os produz, não é o desespero que os inspira? De modo algum; e a prova é que são medidos, que fazem parte de um sistema de declamação; que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; que estão sujeitos a uma lei de unidade; que são, como na harmonia, preparados e preservados: que satisfazem todas as condições requeridas apenas através de um longo estudo...” Cf. Diderot, “*Paradoxe*”, *op. cit.*, p. 36.)

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 1419. (“Vós não haveis, portanto, nem o comediante, nem vós, vos esquecido tão perfeitamente.” *Ibid.*, p. 73.)

A linguagem dos atores é comparável à de outros *atores* na sociedade – os mentirosos profissionais. Os exemplos propostos por Diderot no “Paradoxo” são bem conhecidos e destacam todos a comédia social, o artifício imoral e a mentira: o padre incrédulo, o sedutor, o mendigo, a cortesã. Mas ao mesmo tempo que Diderot parece identificar o ator a esses tipos sociais e morais, ele o distingue deles:

Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité, pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me déssole de la mort simulée de ma saur dans la scène avec l'avocat bas-normand; lorsque, dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait l'air d'éprouver de la douleur et de la honte; mais suis-je affligé, suis-je honteux ? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société, où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre.³⁰⁹ Qu'est-ce donc qu'un grand comédien ? Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours.³¹⁰

O que distingue a representação da coisa, o ator e o poeta do mendigo ou do padre incrédulo, é a zombaria. O ator permaneceu para Diderot pregador laico, tal como se pode ver no “Paradoxo”, ao mesmo tempo que esse padre incrédulo que prega a paixão. Não se trata de uma contradição, mas de uma assimetria: a pregação laica designa a função social do ator e amplia o ponto de vista do espectador, isto é, a ilusão recebida, enquanto que a incredulidade destaca a fabricação da ilusão. Compreendamos bem que a zombaria (como a ironia) não está obrigatoriamente ligada ao cômico tal como ele é, encerrada em segmentações de gênero, pode estar no princípio do trágico. Diderot concebe-a como um princípio geral das relações do mundo à sua representação pelo teatro.

³⁰⁹ Cf. “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 48, nota 28. Guinsburg nos informa que Diderot se refere a duas cenas da primeira versão de sua peça “É ele bom, É ele mau?”, em que desempenhou um dos papéis quando da apresentação da obra em sociedade.

³¹⁰ Cf. Diderot, “Paradoxe”, *op. cit.*, p. 1394. (“Eu zombo às vezes, e até com bastante verdade, para impor-me aos homens do mundo, mesmo os mais sutis. Quando me desolo pela morte simulada de minha irmã, na cena com o advogado normando; quando, na cena com o primeiro recebedor da marinha, eu me acuso por ter feito um filho à mulher de um capitão de navio, apresento realmente o ar de quem sente dor e vergonha: mas estou aflito? estou envergonhado? Não mais em minha pequena comédia do que na sociedade, onde havia executado esses dois papéis antes de introduzi-los numa obra de teatro. O que é, pois, um grande comediante? Um grande zombador trágico ou cômico, a quem o poeta ditou seu discurso.” Cf. “Paradoxo”, *op. cit.*, p. 48.)

O PARADOXO NOS DIAS DE HOJE

Mas o que dizem os atores de hoje? É difícil imaginar que se possa dividi-los pondo de um lado os *emotivos* e de outro os *racionais*. A maioria deles não se enfileira sob qualquer uma dessas bandeiras. Não pode mais existir oposição, como era lógico e natural no século dezoito e dezenove, entre a emoção e a sensibilidade de um lado e a análise ou, como o exprime Jouvet, segundo P. Roudy, a *decomposição intelectual dos sentimentos*³¹¹ de outro. Isso deixou de ser a preocupação dos atores. O problema parece ter sido totalmente deslocado. Não se trata mais de saber se é necessário sentir profundamente ou imitar à perfeição, mas de encontrar outras maneiras de tornar crível a personagem.

A imitação, evidentemente, é um meio; a emoção experimentada e analisada é outra. Mas há também esta técnica diferente, a partir do vivido e também do imaginário. O ator descobriu as virtudes da imaginação. Jouvet, segundo Roudy, afirmou:

*Le comédien a découvert l'inutilité de sentir profondément et son étonnement qu'il faille si peu sentir pour pouvoir exprimer.*³¹²

Mas, “*tão pouco sentir*” para Jouvet é algo diferente do que está expresso na seguinte citação:

*Faire monter en soi des sensations, des imaginations pour atteindre à des sentiments, les doser, les ajuster, puis les lier, les faire indépendants les uns des autres, les unir en, les rendant conséquents jusqu'à en faire un tout, c'est là jouer un rôle.*³¹³

A palavra está lançada: *imaginação*. Mas o que é essa *imaginação* de que falam as novas gerações de atores? Roudy nos oferece uma possibilidade de resposta:

C'est sans doute, dans la construction du personnage, ce qui est « avant », ce qui est « autour »... Le comédien éprouve les sentiments du personnage jusqu'au

³¹¹ “...*la décomposition intellectuelle des sentiments*” (Roudy, p. 168)

³¹² Cf. Pierre Roudy, “*Pas de pleureurs sur la scène*”, *Europe*, 1984, p. 168. “O ator descobriu a inutilidade de sentir profundamente e ficou admirado que seja necessário tão pouco sentir para poder exprimir.”

³¹³ *Ibid.* “Fazer crescer em si as sensações, imaginações, para atingir os sentimentos, os dosar, os ajustar, então os unir, os fazer independentes uns dos outros, uni-los, os tornando compatíveis até torná-los um todo, isto é representar um papel.”

*moment où il n'est plus dans ce qu'il dit. Ce dédoublement stimule l'imaginaire, sans aucun doute. Et le verbe se fait chair...*³¹⁴

Qualquer orador, qualquer professor controla sua fala, seu fluxo e a potência de sua voz. Mas isso é fácil para ele. Ele não representa um papel. O ator também irá controlar sua fala, o fluxo de suas palavras e a potência de sua voz, mas também tem uma personagem a moldar por trás disso tudo e que é quem realmente deve falar. Ele vai imaginar o seu ambiente, as relações que mantém com seus amigos, seus pais, vai imaginar seu modo de vida, sua vida cotidiana, seus amores, seus ódios e suas alegrias.

O ator, portanto, não é, nas palavras de Roudy, *esse tubo oco do qual frequentemente se fala, esse pistão ou esta flauta, que se deve soprar para tirar um som.*³¹⁵ O ator é um ser a parte. Sua arte não está em ser sensível ou imitar. Seja qual for ela, Diderot tinha razão – não é necessário choramingas no palco.

*Il est l'être qui donne chair à un personnage en le dotant de toutes les qualités et des défauts nécessaires pour que le spectateur puisse croire sans hésiter à sa création.*³¹⁶

*Et pour cela, il lui faut connaître la vie telle qu'elle se transcrit dans toutes les activités humaines, en sciences, en arts, en techniques, en politique et que sais-je encore... Il faudrait pour cela renvoyer le lecteur à de grands films - peut-être surtout à ce film allemand, Méphisto, de Zarbo - sur l'engagement du comédien dans une société en proie à la dictature.*³¹⁷

*Il faut contribuer à créer un autre monde avec de vrais personnages dont l'acteur aura inventé le passé, voire l'avenir, au sein d'une société qu'il imagine encore. Et pour cela, c'est vrai, il ne faut pas de pleureurs sur la scène.*³¹⁸

³¹⁴ *Ibid.*, p. 168-169. “Sem dúvida é, no processo de construção da personagem, o que está antes, o que está *em torno*. O ator experimenta os sentimentos da personagem até o momento em que ele já não está no que ele disse. Esta duplicação estimula o imaginário, sem dúvida alguma. E o verbo se faz carne...”

³¹⁵ Le comédien, dès lors, n'est plus ce tube creux dont on nous a souvent parlé. Il n'est plus ce « piston » ou cette « flûte » dont on disait qu'il fallait souffler dedans pour en tirer un son. (Roudy, p. 169)

³¹⁶ *Ibid.*, p. 169. “Ele é o ser que dá corpo a uma personagem lhe dotando de todas as qualidades e defeitos necessários para que o espectador possa crer sem hesitar em sua criação.”

³¹⁷ *Ibid.* “Para isso, deve-se conhecer a vida tal como ela é transcrita em todas as atividades humanas, nas ciências, artes, técnicas e em tudo o mais... Seria necessário para isso remeter o leitor aos grandes filmes - talvez sobretudo a esse filme alemão, ‘Mefisto’, de Zarbo – sobre o engajamento do ator na sociedade em prol da ditadura.”

³¹⁸ *Ibid.*, p. 169. “É preciso colaborar para criar um outro mundo, com personagens verdadeiras, dos quais o ator tenha inventado o passado e o futuro, no seio de uma sociedade que ele ainda imagina. Para isso, de fato, não é necessário choramingas no palco.”

CONCLUSÃO

Em nosso trabalho não procuramos discutir a verdade ou profundidade das teses de Diderot sobre a arte do ator, mas fornecer elementos para compreendermos sua Estética e assim podermos fazer uma melhor leitura do “Paradoxo” inserido nela.

O teatro está sem dúvida no centro dessa Estética, ou melhor, o efeito dramático é o objetivo comum para onde confluem as artes em sua busca por instaurar a beleza. Diderot relacionou-se com essa arte de todas as formas – como espectador, emocionou-se na platéia, fez suas experiências críticas; como dramaturgo, pensou em todas as exigências cênicas, no jogo dos atores e sua inserção nos cenários; como filósofo, refletiu sobre a ação moral desencadeada pelo desempenho dos atores e o alcance político de uma peça. Entre o declínio da Igreja e a aurora do jornalismo, o teatro assumiu um papel transformador, dirigindo-se a um novo público – a burguesia, em sua tomada do poder. Ao lado da “*Enciclopédia*”, essa arte trabalhou pela popularização do conhecimento e pelo incentivo ao desenvolvimento científico. E nesse processo, a epopéia e o lirismo deixam de ser os gêneros supremos para darem lugar a um novo tipo de drama – o drama burguês. Sobre o qual Diderot escreveu muitas páginas teóricas que, contrariamente aos seus dramas, preservam interesse até hoje, sempre ganhando novas traduções e edições.

Em seu projeto de reforma teatral, o Filósofo aborda a questão da verossimilhança. Segundo ele, as intrigas são excessivas, as personagens ou são muito vis ou demasiado puras, os diálogos, ou muito grosseiros, ou muito elaborados; o jogo dos atores muito padronizado, os figurinos inadequados; os cenários, ou muito pobres, ou fantasiosos demais; em resumo, nunca ocorria de fato a ilusão cênica. E como alterar essa situação? Diderot defende um retorno ao natural. Este não é um natural qualquer, mas tem um caráter lógico que deve ser preservado – a verossimilhança. A trama deve considerar o bom-senso, os caracteres devem ser observáveis, os diálogos e as ações familiares. O aspecto verossímil do natural também supõe um conteúdo social. Aqui devemos pensar no burguês do início do século XVIII, ansioso por ordem e moral, muito ligado à sua família. O natural ao qual se refere Diderot é a simplicidade de costumes da classe média. E ela também vai ao teatro para se emocionar. Mas o que emociona essa nova classe? Se não há em cena mais grandes gestos heróicos, de onde tirar a paixão que arrebatava o espectador? Deve ser tirada do oposto que ele busca em sua vida real – no lado contrário da ordem, onde está o selvagem, a força bruta, o instinto, aquilo que está presente nos grandes crimes e nas grandes ações, energia. Assim, são essas as características do natural de Diderot – verossimilhança, simplicidade de costumes e espontaneidade instintiva.

Como conceito primordial da Estética está o Belo. Mas a que conclusões chegamos sobre sua definição por Diderot? Para ele, o belo está nas relações da natureza, estando fundado assim no Verdadeiro. Algumas dessas relações estimulam os nossos órgãos, outras não. Retemos as primeiras. Se nos dirigimos às coisas, essas relações guiam nossa ação técnica, e sua tomada de consciência constitui a ciência; se nos dirigimos aos homens, essas relações guiam nossa ação política, e sua tomada de consciência constitui a Moral. Estes são os domínios do Verdadeiro e do Bem. Em sua convergência, na direção da humanidade, está o Belo. Ele, embora nem sempre seja possível perceber, tem o aspecto da utilidade. No belo plástico, percebemos uma utilidade instrumental (por exemplo, a linha de grande resistência); no belo da linguagem temos a utilidade moral (ao demonstrar piedade na narrativa de um crime). A idéia de utilidade está relacionada ao prazer estético diante de coisas resultantes da apropriação e transformação da natureza (o móvel criado a partir da árvore, a máquina criada a partir do metal, a construção mais bela nascida das pedras, o templo esculpido nas rochas).

A moral tem esse aspecto de utilidade. Ou melhor, ela é a aplicação útil do conhecimento. Ele mesmo indiretamente (quando aprimora o espírito), tem uma aplicação prática e colabora para a melhoria da nossa condição de vida e da sociedade. A arte, como uma forma do saber, estando ligada à ciência, deve servir à moral. Como vimos, não interessa a Diderot a arte pela arte; ela é um instrumento do progresso, e dele é uma causa e também consequência. Pois, a natureza evoluindo, o Verdadeiro, o Bem e o Belo também evoluem.

A tarefa do artista é descobrir as relações da natureza. E fará isso através da imitação dela. Mas imitar não é copiar, muito embora a imitação tenha aspecto de cópia. Isso ocorre quando o artista tem gênio técnico. Porém, muito além do aspecto, a essência artística reflete uma longa experiência do modelo ideal. A natureza apresenta um avaro, um amante, mas ela não oferece o Avaro, o Amante. Cabe a nós extraí-los dos dados da observação. Portanto, embora Diderot inspire-se em Platão, o sistema de Diderot é um platonismo invertido: não partimos *das Idéias* que se degradam no mundo sensível; partimos do mundo sensível para progressivamente atingirmos um mundo *de idéias*, não divinas, não imutáveis, mas conquistas do homem ao qual elas permanecem ligadas. São idéias sempre experimentais. O artista descobrirá portanto o modelo ideal por um método análogo – e não idêntico – àquele que emprega o cientista para descobrir as leis por trás dos fenômenos naturais. Dessa forma, guardando-se as proporções e as sutis diferenças, podemos integrar, no sistema de Diderot, a ciência, a arte, e a filosofia.

Os seres estão numa relação de continuidade e contigüidade. De forma que os princípios regendo sua existência são os mesmos. A impressão de descontinuidade da matéria deve-se mais a uma limitação dos sentidos ou a uma observação curta ou descurada. Assim como muitas vezes não percebemos a utilidade de uma coisa que julgamos bela. A unidade dos seres e da natureza dá o motivo para unirmos arte e ciência.

O materialismo biológico de Diderot, ao qual devemos remeter as teses do “Paradoxo”, funda-se nas teses de continuidade e contigüidade dos seres,

na sensibilidade da matéria e no movimento e transformação da natureza e das espécies. Ao criar sua arte, o artista está ligado a uma certa concepção de mundo. Assim, pelo poeta do século XVIII inspirado pela divulgação das descobertas científicas, o sublime não é concebido em relação à morte ou a Deus, mas em relação ao desconhecido da ciência.

A arte se aprimora utilizando as descobertas da ciência e também através de seus métodos. Assim o "Paradoxo", como uma síntese madura das teses de Diderot no campo da filosofia e da ciência, insiste na técnica, no estudo, na pesquisa e na observação. Diderot deseja um ator preparado, estudado, considerado artista no mais alto grau. Ele deve se preparar para assumir essa profissão numa escola que cuide de lhe oferecer uma formação completa. No "Paradoxo", o teatro é afirmado como uma escolha, feita em razão de motivos nobres:

*...et que si l'on voit si peu de grands comédiens, c'est que les parents ne destinent point leurs enfants au théâtre; c'est qu'on ne s'y prépare point par une éducation commencée dans la jeunesse; c'est qu'une troupe de comédiens n'est point, comme elle devrait l'être chez un peuple où l'on attacherait à la fonction de parler aux hommes rassemblés pour être instruits, amusés, corrigés, l'importance, les honneurs, les récompenses qu'elle mérite, une corporation formée, comme toutes les autres communautés, de sujets tirés de toutes les familles de la société et conduits sur la scène comme au service, au palais, à l'église, par choix ou par goût et du consentement de leurs tuteurs naturels.*³¹⁹

Aquele que deseja se dedicar ao fazer teatral deve preparar-se pelo estudo e pela prática, assim como refinar seu gosto pelo contato com as mais belas páginas da literatura, com as harmonias mais sublimes da música e os traços mais geniais das artes plásticas. O homem de gosto refinado está mais bem preparado para a vida pública e para a educação do povo. Diderot começa o "Paradoxo" estabelecendo o que é função da vida (natureza) e função da arte:

*C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du coeur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience, et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature.*³²⁰

³¹⁹ Cf. Diderot, "Paradoxe", Laffont, p. 1408. ("...e que, se nos é dado ver tão pouco grandes comediantes, é porque os pais não destinam os filhos ao teatro; é porque ninguém se prepara para ele com uma educação iniciada na juventude; é que uma companhia de comediantes não é como deveria sê-lo em um povo onde se atribuisse a função de falar aos homens reunidos a fim de serem instruídos, entretidos, corrigidos, a importância, as honras, as recompensas que merece uma corporação formada; como todas as outras comunidades, de indivíduos tirados de todas as famílias da sociedade, e conduzidos à cena como ao serviço público, ao palácio, à igreja, por escolha ou por gosto e com o consentimento de seus tutores naturais." Cf. "Paradoxo", *Perspectiva*, p. 63.)

³²⁰ *Ibid.*, p. 1378. ("Compete à natureza dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza. Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza." *Ibid.*, p. 30)

Ao longo do texto, defende as teses que explicam o processo pelo qual a arte imita a vida. E conclui, ao fim, que a vida é muito maior do que a arte:

*...mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtisan ?*³²¹

³²¹ *Ibid.*, p. 1426. (“...mas acredita alguém que, na cena, o ator seja mais profundo, seja mais hábil em fingir a alegria, a tristeza, a sensibilidade, a admiração, o ódio, a ternura, que um velho cortesão?” *Ibid.*, p. 82.

BIBLIOGRAFIA

* BARTHES, Roland – “*Diderot, Brecht, Eisenstein*”, *Revue d'esthétique*, Paris, 1973.

* BELAVAL, Yvon – “*L'esthétique sans paradoxe de Diderot*”, *Gallimard*, Paris, 1950.

*** BLANQUET, Marc – “*Paradoxe sur le comédien*”, *Éditions Nord-Sud*, Paris, 1949.

* BONNET, J.-C. – “*Diderot a inventé le cinéma*”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, v. 18, n.1, 1995.

* CHOUILLET, Jacques – “*Esthétique et philosophie dans l'oeuvre de Diderot*”, *Revue Internationale de Philosophie*, fasc. 1-2, P.U.F., Paris, 1984.

_____ “*La formation des idées esthétiques de Diderot*”, *Armand Colin*, Paris, 1973.

* DIDEROT - *Oeuvres complètes*, ed. Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, 20 vol. (A.T.).

_____ *Oeuvres complètes*, *Club français du Livre* (ed. Roger Lewinter), Paris, 1969-1973.

_____ *Oeuvres philosophiques*, *Garnier* (ed. Paul Vernière), Paris, 1964.

_____ *Oeuvres esthétiques*, *Garnier* (ed. Paul Vernière), Paris, 1968.

_____ *Oeuvres esthétiques*, *Laffont* (ed. L. Versini), Paris, 1996.

_____ *Oeuvres*, *Gallimard* (ed. A. Billy), Paris, 1946.

_____ *Textos escolhidos*, *Abril Cultural*, São Paulo, 1979.

_____ *Obras*, *Perspectiva*, São Paulo, 2000.

_____ “*Discurso sobre a poesia dramática*”, trad. F. Matos, *Brasiliense*, São Paulo, 1986.

* DIECKMANN, H. - “*Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot*”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13, núm. 1, 1961.

* EISENSTEIN, S.M. – “*Diderot a parlé de cinéma*”, *Europe*, núm. 661, Paris, 1984.

* FRANTZ, Pierre – “L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle”, *Presses Universitaires de France*, Paris, 1998.

* GRIMALDI, Nicolas – “Quelques paradoxes de l’esthétique de Diderot”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, núm. 3, 1984.

* GUINSBURG, J. - “Diderot: o Espírito das Luzes” in *Obras I, Perspectiva*, São Paulo, 2000.

* HOBSON, Marian – “Sensibilité et spectacle – le contexte médical du ‘Paradoxe sur le comédien’”, *Révue de Métaphysique et de Morale*, núm. 2, 1977.

* LOJKINE, Stéphane – “Jeu de l’acteur et exercice de la pensée dans le ‘Paradoxe sur le comédien’”, [<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Diderot/DiderotParadoxe.php>], conferência pronunciada no seminário de P. Frantz, Sorbonne, 2002.

* LUPPOL, I. K. – “Diderot”, *Fondo de Cultura Econômica*, México D.F., 1940.

* PAILLARD, Christophe – “Sensibilité et insensibilité chez Diderot: esthétique et physiologie de la manipulation dans le ‘Paradoxe sur le comédien’”, [http://pagesperso-orange.fr/listephilo/sensibilite_et_insensibilite.rtf], 2004.

* ROMANO, Roberto – “Diderot, Penélope da Revolução”, *Revista USP*, março-abril-maio, 1989.

_____ “Diderot à porta da Caverna Platônica: Sonhos, delírios e Figuras da Razão” in *Obras I* (org. J. Guinsburg), *Perspectiva*, São Paulo, 2000.

* ROUDY, Pierre – “Pas de pleureurs sur la scène”, *Europe*, núm. 661, Paris, 1984.

* VERNIÈRE, *Introduction au ‘Paradoxe sur le comédien’*, Garnier, Paris, 1968.

* VERSINI, Laurent – *Introduction au ‘Paradoxe sur le comédien’*, in Diderot, *Oeuvres IV*, Laffont, Paris, 1996.

* WILSON, Arthur – “Diderot: sa vie et son oeuvre”, *Laffont-Ramsay*, Paris, 1985.