

# o cinema de diderot

the diderot's cinema

daniel augusto<sup>1</sup>

## resumo

O objetivo do ensaio é indicar a origem de algumas características do cinema hegemonic atual em escritos de Denis Diderot (1713-1784). Centrado sobretudo em três escritos do autor francês (*Le Père de famille*, *Entretiens sur Les Fils naturel*, *De la poésie dramatique*), o texto aborda o modo como o pensador trabalhou o sistema dramático, o drama burguês, a visualidade, a pantomima, a partilha emocional entre personagens e espectadores, o efeito de realidade no palco, dentre outros temas. Também são abordadas, a partir de tais escritos, as noções de beleza, verdade, virtude e utopia. Para tanto, dois comentadores da obra de Diderot são especialmente mobilizados: Peter Szondi e Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. A perspectiva do texto é sinalizar brevemente como alguns elementos emancipatórios iluministas do teatro de Diderot converteram-se, nos séculos XIX e XX, em procedimentos para produção de falsa consciência.

## palavras-chave

Denis Diderot; filosofia; teatro; cinema; iluminismo.

## abstract

*This essay aims to pinpoint the origin of some aspects of contemporary hegemonic cinema in the writings of Denis Diderot (1713-1784). Predominantly centered on three pieces by the French author (Le Père de famille, Entretiens sur Les Fils naturel, De la poésie dramatique), the essay focuses on his approach to the dramatical system, the bourgeois drama, visuality, pantomime, the emotional partake between characters and viewers and the reality effect on stage, among other topics. Also presently approached, as based on the aforementioned writings, are notions of beauty, truth, virtue and utopia. To that end, namely two of Diderot works' commentators are brought to bear: Peter Szondi and Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. This article's perspective lays upon briefly indicating how some Enlightenment emancipatory elements from Diderot's drama have converted, throughout the 19th and 20th centuries, into strategies for false consciousness production.*

## keywords

Denis Diderot; philosophy; theater; cinema; enlightenment.

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia (USP) e Mestre em Letras (USP). Dirigiu filmes de longa-metragem para o cinema (como *Albatroz*, de 2019), séries documentais para a televisão (como *Incógnitas Críticas*, exibida desde 2017), dentre outras obras audiovisuais. É autor do romance *Nem o sol nem a morte* (Editora Nós, 2019) e do livro *Cinema e Filosofia: Éric Rohmer e o Conto Moral* (Editora Unifesp, 2022).

Na primeira metade do século XVIII, as peças de teatro na França eram apresentadas em palcos pequenos, numa sala profunda, com má iluminação e acústica inapropriada<sup>2</sup>. Os atores ficavam de pé na frente no palco, voltados para o público, quase sem se movimentar e gesticular<sup>3</sup>. Quanto aos textos, as peças seguiam códigos estabelecidos, tais como – por exemplo – a divisão dos personagens pertinentes à tragédia ou à comédia, oriunda de uma leitura particular da célebre seção quatro da poética aristotélica, na qual o Estagirita diz:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores do que nós, ou piores, ou tais quais [...] É sob essa mesma diferença que repousa a distinção entre a comédia e a tragédia, ou seja, na medida em que uma quer mimetizar personagens piores e a outra melhores do que de fato são<sup>4</sup>.

A diferença aristotélica entre os dois tipos de drama<sup>5</sup> – drama trágico e drama cômico – é colocada, nesse trecho, em função de personagens de índole elevada (os habitantes da tragédia) ou de índole baixa (os habitantes da comédia). O que, na leitura francesa em vigor na primeira metade do século XVIII, resultou que: na *tragédie*, teríamos como personagens deuses, heróis mitológicos, reis, rainhas e nobres<sup>6</sup>; na *comédie*, a humanidade restante, incluindo a burguesia<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> MATTOS, F. de. Enorme, bárbaro, selvagem. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 47, 49 e 51. Para o presente estudo, consultamos outras traduções, tal como consta na bibliografia. Quanto ao termo mimese, preferimos utilizá-lo no lugar de imitação, tradução esta que não sublinha o que também existe de criativo no mimetizar. Nas palavras de Paulo Pinheiro, a mimese é “tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético”. *Ibidem*, p. 9.

<sup>5</sup> Sobre a distinção clássica dos gêneros (dramático, lírico e épico), ver: ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-36.

<sup>6</sup> Note-se que Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos traduziram *elevada índole por nobres* ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 33.

<sup>7</sup> Vale retomar, em linhas gerais, a elucidação de Raymond Williams sobre as dificuldades de definição dos termos *burguês* e *burguesia*, de acordo com o seu *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, traduzido por Sandra Guardini Vasconcelos (São Paulo: Boitempo, 2007, p. 63-7). Segundo o autor, inicialmente, a palavra *burguês* tinha o sentido limitado de “habitante de um burgo”, mas – como se sabe – ganhou novos significados ao longo dos séculos. No caso da França feudal, *burguês* era: “uma categoria jurídica da sociedade, definida por condições como tempo de residência”; um “cidadão sólido, cujo modo de vida era ao mesmo tempo estável e solvente”, constantemente associado ao comércio. No entanto, com a expansão do capitalismo comercial, a palavra ganhou mais complexidade. Por exemplo, no século XVIII, o francês *bourgeois* (burguês) e o alemão *bürgerlich* (burguês) eram equivalentes, na Inglaterra, ao termo *sociedade civil*; ao mesmo tempo, diz Williams, pode se ler a utilização do termo *bürgerlich* (burguês), em Hegel, como *sociedade civil*. Outro exemplo da complexidade da palavra: também no século XVIII, as “classes inferiores” podiam designar *burguês* com desprezo (um soldado ou um trabalhador migrante, marcados pela instabilidade, podiam vilipendiar a estabilidade burguesa) ou com respeito (o trabalhador que tinha o burguês como patrônio); além disso, a aristocracia podia usar a palavra em sentido pejorativo para condenar as ideias e o modo de vida *burguês*, dado que este era inferior à posição social dela.

Restringindo-nos sobretudo a uma peça (*O pai de família*<sup>8</sup>) e duas poéticas (*Dorval e eu*<sup>9</sup> e o *Discurso sobre a poesia dramática*<sup>10</sup>), é possível verificar que Diderot colocou em questão o *théâtre* do Antigo Regime, com consequências que ultrapassaram as fronteiras francesas e com propostas cujas características podem até hoje ser reconhecidas no teatro, no cinema, na ficção televisiva e digital. Para mantermo-nos por ora no teatro, começemos pelo que Peter Szondi disse sobre a importância do autor:

[A importância de Diderot] para a história do drama burguês como autor de duas peças, *O filho natural* e *O pai de família*, e de vários escritos teóricos sobre o novo gênero não é superada pela de nenhum outro – certamente também fora da França [...]<sup>11</sup>.

Vejamos então como Diderot alterou a história do teatro e, ao longo do nosso ensaio, indicaremos quais de suas mudanças e orientações chegaram ao cinema. Como introdução ao pensamento teatral do *philosophe*, lembremos o modo como ele revê a divisão entre tragédia e comédia:

Eis, portanto, o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto as virtudes e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto as desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes personagens<sup>12</sup>.

Temos aí, no lugar da divisão em dois (tragédia e comédia), a divisão em quatro, isto é, o acréscimo de dois intermediários: a *comédia séria* e a *tragédia doméstica*, que permitem a inserção de novos personagens e situações, coerentes com as relações sociais de então. Com efeito, como observa Szondi, verifica-se na época uma “mudança na forma de organização da sociedade”, que aparece – por exemplo – em *O pai de família*. Logo no primeiro ato dessa peça, já temos indicações sugestivas de transformações sociais. Comecemos pelas indicações de cena:

---

<sup>8</sup> Em relação à peça *O pai de família*, consultamos a edição de 1771, digitalizada no site archive.org. DIDEROT, D. *Oeuvres de théâtre de M. Diderot*. Paris: Simon & Fis, 1771. Link: [is.gd/GhkT1U](https://archive.org/details/oeuvresdetheat00didero), consultado pela última vez em 24/07/2023. Foi escrita em 1758.

<sup>9</sup> *Idem*. *Dorval e eu*. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 97-186. O título original de *Dorval e eu* é *Entretiens sur Les Fils naturel*, isto é, diálogos ou conversações sobre a peça *O filho natural*, de Diderot, escrita e apresentada pela primeira vez em 1757. Tais diálogos ocorrem entre Dorval, um personagem de *O filho natural*, e um *eu*, isto é, o autor. Franklin de Mattos vê o texto como um “manifesto em forma dialógica” (*Ibidem*, p. 14). Peter Szondi refere-se a Dorval como *alter ego* de Diderot na sua *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 111. Manteremos aqui a perspectiva dessas duas leituras, nas quais Diderot fala pelo personagem ficcional.

<sup>10</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Já citamos a introdução do professor Franklin de Mattos dessa edição. Originalmente, o *Discurso* é uma carta para um amigo de Diderot, Melchior Grimm.

<sup>11</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 91. Na nota 6, falamos da dificuldade de definição do termo *burguês*, mas já expomos um primeiro conjunto de significações, de acordo com Raymond Williams. O mesmo autor, em outra obra, dá indicações que nos ajudam a compreender a denominação *teatro burguês*: trata-se de um teatro que é um “claro sinal de uma nova ordem social”, dotado de “uma consciência ideológica das novas relações sociais” (*Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 162-3). Nessas citações, ainda que o autor galês esteja falando do teatro burguês na Inglaterra, suas indicações são válidas para a leitura de Diderot.

<sup>12</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 39-40. No original francês, fala-se somente *grands* (grandes), não *grandes personagens*, de acordo com a edição: DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*. Paris: GF Flammarion, 2005, p. 167.

O teatro apresenta uma sala de estar, decorada de tapeçarias, espelhos, quadros, relógio de parede etc. É a sala do Pai de Família. A noite está muito avançada; é entre cinco e seis horas da manhã<sup>13</sup>.

Em seguida, temos a primeira cena, com o Pai de Família andando a passos lentos, a cabeça baixa, os braços cruzados, o ar totalmente pensativo<sup>14</sup>. Na quarta cena, o Pai de Família conversa com o criado La Brie sobre a ausência de seu filho:

O PAI DE FAMÍLIA – Onde está meu filho?  
 LA BRIE – Ele saiu.  
 O PAI DE FAMÍLIA – Que horas?  
 LA BRIE – Senhor, eu não sei de nada sobre isso. [...]  
 O PAI DE FAMÍLIA – Como essa noite me parece longa!<sup>15</sup>

Na quinta cena, o Pai de Família lastima e interroga:

PAI DE FAMÍLIA – Em que inquietude ele [o filho] me mantém! Onde está ele? O que lhe aconteceu?<sup>16</sup>

Mais adiante, o Pai de Família fala de sua filha, da perda da mulher e lamenta como a paz e a união da sua família foi abalada pela chegada do Comendador:

Seu caráter [o caráter da filha] mudou completamente; ela não tem mais sua alegria, sua vivacidade... Seus charmes se apagam... Ela sofre... Ai de mim! Desde que perdi minha mulher e que o Comendador se estabeleceu na minha casa, a felicidade se distanciou daqui! [...] Nós vivíamos na paz e na união. O humor inquieto e tirânico desse homem [o Comendador] nos separou. Receamos uns aos outros, nos evitamos, abandonam-me; sou solitário no seio da minha família, e pereço... Mas o dia está pronto para aparecer, o meu filho não vem! [...] Não posso mais suportar meu estado...<sup>17</sup>

Como se nota nessas cenas, a vida que os personagens levam é burguesa. Como propõe Szondi, que interpretou cuidadosamente a peça, estamos na intimidade de uma família, vendo um lar compartilhado pelos seus membros, com um pai preocupado com a ausência de um filho por motivos sentimentais, isto é, porque sente falta de sua companhia. Só nisso já é possível verificar pelo menos três pontos de mudança importantes: primeiro, vemos como o capitalismo alterou a estrutura familiar (ao contrário do lar apresentado nessa peça de Diderot, a aristocracia urbana francesa da época mantinha a casa a distância)<sup>18</sup>; segundo, é notável a simpatia na apresentação de um pai com traços burgueses (o que não condizia com a “lei estilística do cômico”<sup>19</sup> de então, que coibia qualquer empatia pelo pai de família burguês, habitualmente tratado com distância e ridicularizado); por fim, o sentimentalismo (se fosse uma tragédia francesa daquele tempo, teríamos um rei preocupado com a ausência do filho por temer que conspirasse,

<sup>13</sup> *Idem. Œuvres de théâtre de M. Diderot.* Paris: Simon & Fis, 1771, p. 19. As traduções que fizemos dessa peça se apoiam no texto original e tiveram como obra de referência os trechos traduzidos presentes em SZONDI, Peter. *Op. cit.*, p. 115-119.

<sup>14</sup> DIDEROT, D. *Œuvres de théâtre de M. Diderot.* Paris: Simon & Fis, 1771, p. 19-20

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 24 e 26.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31-2.

<sup>18</sup> A leitura de Szondi sobre a família burguesa, que seguimos aqui, apoia-se em HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução e apresentação de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2011, em especial, p. 164-176.

<sup>19</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII.* Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 117.

não por sentir sua falta). Assim, as mudanças na forma de organização da sociedade aparecem configuradas artisticamente nesse drama intermediário (isto é, um drama que não é comédia jocosa ou tragédia tradicional), dando início à tradição do *drama de família*, um horizonte que – aberto por Diderot – desembocará em *O pai* (Strindberg), *As três irmãs* (Tchekhov), *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (Albee), dentre outras obras. No entanto, diferente destes autores posteriores, cujas obras caracterizam a família como problema, o *philosophe* apresenta a família como lugar de paz e união: tanto é que, em *O pai de família*, drama burguês, temos uma reconciliação familiar no final<sup>20</sup>. Tal esquema dramático – a família ameaçada por um motivo externo no início, que será vencido no final, permitindo a reconciliação familiar – reaparecerá, por exemplo, no melodrama francês do século XIX e não é estranho a qualquer espectador de cinema, desde seus primórdios até hoje.

Em outras palavras, no drama burguês, a família entra em cena (“o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos”<sup>21</sup>), assim como – ao menos, do ponto de vista da intenção – muitos outros personagens (por exemplo, “o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o homem da cidade, o magistrado, o financista, o grande proprietário, o intendente”<sup>22</sup>), colocando no palco não só novas relações sociais, mas também uma hierarquização delas em função de uma certa definição de utopia: como observa Szondi, *a tragédie domestique et bourgeoise* é “a exposição e a defesa da pequena família burguesa e sentimental como utopia real, em cujo isolamento o burguês desprovido de direitos pode esquecer sua impotência na monarquia absoluta e, apesar de tudo, certificar a impressão de que a natureza é boa”<sup>23</sup>. Ou seja, uma das possibilidades de “utopia real” que Diderot via no seu tempo era a família burguesa. No entanto, além do lar, para o *philosophe*, havia também a possibilidade de encontrar a felicidade dentro do teatro:

As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela. As pessoas de bem são raras, mas elas existem. Aquele que assim não pensa acusa-se a si mesmo, mostrando como é infeliz ao lado da mulher, dos pais, dos amigos, dos conhecidos que tem<sup>24</sup>.

No trecho, as peças “sérias” são justamente as do *genre sérieux*, isto é, as comédias sérias e as tragédias domésticas; a expressão “povos corrompidos” é uma referência à França do Antigo Regime; as “pessoas de bem” são aquelas que são felizes “ao lado da mulher, dos pais, dos amigos, dos conhecidos que tem”, isto é, “a espécie humana tal como ela é” (na visão do *philosophe*). É um trecho em que o elogio do gênero sério coincide com o elogio da intimidade burguesa e a ligação desta com o que seria uma espécie humana “de bem”, aquela em que podemos “certificar a impressão de que a natureza é boa”.

Além da família burguesa e do teatro que apresenta o gênero sério, Diderot também aponta uma outra possibilidade utópica de felicidade, na qual se encontraria “a espécie humana tal qual é”. Trata-se de uma versão imaginária da ilha de Lampedusa, na qual não faltam – é claro – recomendações sobre apresentações teatrais:

Ah! Meus amigos, se fôssemos para Lampedusa fundar, bem longe da terra, no meio das ondas do mar, um pequeno povo feliz! Eles [os artistas] serão nossos

<sup>20</sup> DIDEROT, D. *Oeuvres de théâtre de M. Diderot*. Paris: Simon & Fis, 1771, p. 225-6.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.167.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 140.

<sup>24</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 41-42.

predicadores; e nós os escolheremos, sem dúvida, segundo a importância do seu ministério. Todos os povos têm seus sabás, e nós teremos também os nossos. Nesses dias solenes, será apresentada uma bela tragédia, que ensine os homens a temerem suas paixões; e uma boa comédia, que os instrua acerca dos seus deveres e que lhes inspire o gosto por eles”<sup>25</sup>.

O “pequeno povo feliz”, ilhado em Lampedusa, encontrará seu sermão na arte, em seus dias de descanso, nos quais a população será instruída pelo teatro sobre os seus deveres e também sobre as “temíveis” paixões que possui em si. Com isso em vista, fica-se tentado – consideradas as “utopias” que vimos, isto é, a família e o drama burguês – a concluir que essa Lampedusa “feliz” é uma pequena sociedade burguesa, na qual o teatro exerce uma pedagogia para a manutenção da população dentro dos limites burgueses. A favor dessa conclusão tentadora, podemos lembrar que Diderot faleceu antes da Revolução Francesa: isto é, que suas utopias tinham por objeto a superação do Antigo Regime e inserem-se em um horizonte da ascensão burguesa. Todavia, tal conclusão tentadora ofusca um ponto importante para a compreensão do seu pensamento (e, por conseguinte, da sua influência posterior no teatro e no cinema): o modo como aborda “o tema maior das Luzes, o da oposição entre o homem natural e homem civilizado”<sup>26</sup>.

Uma obra de Diderot, o *Suplemento à viagem de Bougainville*<sup>27</sup>, embora não seja sobre teatro, mostra cristalinamente uma abordagem do *philosophe* sobre a oposição entre um homem “natural” (no caso, o taitiano Oru) e um homem “civilizado” (no caso, um capelão europeu, que visita o Taiti). Seu trecho principal é o diálogo motivado pelo fato de que faz parte dos costumes taitianos o hóspede dormir com a mulher ou uma das filhas do anfitrião. Sem querer nos estendermos aqui sobre um tema abordado em outro estudo<sup>28</sup>, vejamos como Franklin de Matos leu o costume haitiano em oposição aos costumes europeus:

O Taiti é uma comunidade feliz por uma razão bastante simples: sua legislação funda-se na natureza [...] Ora, visto que o direito de propriedade não é natural, o taitiano desconhece as noções de teu e de meu, prezando como riqueza o número máximo de filhos [...] Por isso, não é surpreendente que o nascimento de uma criança seja objeto do maior regozijo público e privado, que a sexualidade seja a grande preocupação da educação taitiana e que as leis civis procurem encorajar ao máximo ‘a mais augusta inclinação da natureza’. A união do macho e da fêmea, assim, não se faz necessariamente pelo vínculo do casamento [...] [Na hipótese de casamento,] nenhum dos dois empenha por isso sua liberdade sexual [...] Como se pode supor, o taitiano ignora, assim, uma série de paixões, valores e práticas que provocam tanta desordem e infelicidade entre os europeus: o ciúme, a constância, a fidelidade conjugal, o incesto, o pudor, a galanteria, o coquetismo. [...] No fundo, que lições tirar da utopia taitiana? A primeira delas é explícita: as paixões humanas, decorrentes de necessidades físicas, não são boas nem más, [...] são estranhas ao domínio da moral. A segunda, implícita, é que este ponto de vista diz respeito ao homem natural, fora de qualquer vínculo com os outros, e ainda ao homem social, em todos os casos em que suas ações são indiferentes à sociedade. Mas o homem vive em sociedade e é então que intervém o domínio da moral, que deve regular suas relações com os outros. Uma sociedade bem constituída pode, pois, dirigir as paixões humanas no sentido do bem público e é precisamente o que fazem os taitianos: eles devem sua boa

<sup>25</sup> Fala de Dorval na poética sobre *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 97-186, p. 122-3. A ilha de Lampedusa existe, mas não como é descrita por Dorval.

<sup>26</sup> MATOS, L. F. F. de. Diderot: juras indiscretas. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 230.

<sup>27</sup> DIDEROT, D. Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B. In: *Os pensadores XXIII*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 429-455.

<sup>28</sup> AUGUSTO, D. *Cinema e Filosofia: Éric Rohmer e o Conto Moral*. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

constituição à sabedoria na observação de um código único, o natural, que funda uma moral sadia e revela, por contraste, a insanidade das legislações europeias<sup>29</sup>.

Os temas presentes no suplemento escrito por Diderot – a falta de naturalidade da noção de propriedade aplicada à relação amorosa, a conexão problemática entre as paixões humanas e o domínio da moral, a poligamia, a “insanidade” das legislações europeias – parecem contrastar com a “utopia real” da pequena família burguesa e sentimental (na qual a defesa de noções como propriedade e monogamia encontram sentido). Pode-se interpretar tal contraste através de três ângulos: 1) como uma das contradições da obra do *philosophe*; 2) como se Diderot, talvez, sugerisse que a potencialização dos valores burgueses culminasse não só na eliminação dos costumes do Antigo Regime, mas na possibilidade de atingir um mundo mais próximo ao do que seria um “homem natural”; 3) como um paradoxo que traz pistas de um horizonte no qual ocorrerá uma “naturalização” dos valores burgueses (sobre este ponto, sublinhemos, qualquer espectador de cinema já viu muitos filmes em que os valores burgueses aparecem como “naturais”). Para o nosso ensaio, o que importa por ora é que a busca de Diderot pelo que é “natural” no teatro será fundamental para elucidar a ligação entre seus escritos sobre o teatro já mencionados e a concepção hegemônica do cinema hoje. Mais adiante, voltaremos à questão da “utopia” habitada pelo “homem natural” ou pelo burguês.

Comecemos lembrando o que dissemos logo no início, isto é, que – na primeira metade do século XVIII – as peças de teatro na França eram: apresentadas em palcos pequenos, mal iluminados, dentro de uma sala profunda e com acústica ruim; com atores de pé na frente no palco, voltados para o público, quase sem se movimentar e gesticular. Além disso, as peças eram inteiramente faladas, com textos em versos alexandrinos, escritos “por autores que são, antes de tudo, excelentes poetas”<sup>30</sup>. Havia também a regra da *bienséance* (decoro, decência, conveniência): isto é, não era permitido mostrar sangue, assassinato ou morte (nesses casos, os atores relatavam o que acontecera) e as paixões apareciam domadas pelo discurso<sup>31</sup>. Diderot irá se contrapor a todas essas características do teatro francês do seu tempo, tal como resume Ismail Xavier:

[Diderot] recusa o teatro que fazia da apresentação da tragédia francesa clássica um desfile de atores estáticos empenhados em declamações ao seu ver enfadonhas, porque apoiadas exclusivamente no efeito da palavra. O filósofo da ilustração rejeita um teatro entendido como recitação da poesia, por mais nobre que esta seja, e solicita a elaboração de um jogo cênico que, dando ênfase à expressão dos sentimentos trazida pelo gesto e pela fisionomia, crie a ilusão da realidade das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelos personagens. Diderot quer ação no palco, reprodução eficaz da vida em todas as dimensões, especialmente aquelas que se dão para o olhar. O teatro é um *tableau* em movimento e a ação que acompanhamos no palco deve envolver-nos pela sua capacidade de tornar presentes, ao alcance dos sentidos, os lances do mundo imaginário da peça. A teoria e prática do que ele denominou drama sério burguês, distinto da tragédia [francesa], implicam, entre outras mudanças, a apresentação dos sentimentos tais como se fossem vividos naturalmente, um ir além da apresentação convencional, indireta, das paixões, método que vê como próprio do sistema de representações ao gosto do aristocrata do Antigo Regime. Tal como em outras dimensões da experiência, a cultura burguesa reivindica aqui a natureza contra a convenção, não teme o sentimentalismo e chega ao lacrimoso do drama como lugar da afirmação das disposições ‘naturais’ da paixão sincera,

<sup>29</sup> MATOS, L. F. F. de. Diderot: juras indiscretas. *Op. cit.*, p. 231.

<sup>30</sup> MATOS, L. F. F. de. Enorme, bárbaro, selvagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

do mundo privado, das relações familiares agora não atadas ao jogo de poder do Estado, como na tragédia [francesa] clássica<sup>32</sup>.

A apresentação geral de Xavier resume não somente características fundamentais do teatro proposto por Diderot (ação no palco, expressão de sentimentos pelo gesto e pela fisionomia, visualidade), sua relação com a cultura burguesa (a “natureza” contra a convenção, a tematização do mundo privado), mas também enuncia elementos importantes para o que virá a ser parte substancial do cinema: “ilusão da realidade”, “reprodução eficaz da vida”. Para detalhar um pouco mais tais características, começemos pela conhecida exemplificação de *tableau* (quadro), conceito teatral de Diderot citado por Xavier. Vejamos o exemplo dado por Dorval, personagem *alter ego* de Diderot nos diálogos sobre *O filho natural*:

Uma camponesa do vilarejo que o senhor vê entre essas duas montanhas, e cujos telhados se elevam acima das árvores, enviou o marido à casa dos pais dela, que moram numa aldeia vizinha. Lá, o pobre coitado foi morto por um dos seus cunhados. No dia seguinte, fui à casa em que o acidente tinha acontecido. Ali vi um *quadro* e ouvi palavras que nunca mais esqueci. O morto estava estendido sobre uma cama. Suas pernas nuas pendiam. A mulher, desgrenhada, estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, aos prantos, numa atitude que afligia a todos: ‘Ai! Quando eu te mandei aqui, não pensava que estes pés te conduziam à morte’. O senhor acredita que uma mulher de outra posição social teria sido mais patética? Não. A mesma situação lhe teria inspirado as mesmas palavras. Sua alma teria sido a daquele momento; e o que é preciso que o artista encontre é o que *todo mundo* diria num caso como esse; o que ninguém poderá ouvir sem imediatamente reconhecer em si mesmo<sup>33</sup>.

Se considerarmos esse exemplo, que faria referência a um episódio “presenciado” por Dorval, encenado em um palco, já poderemos ter uma introdução de várias das propostas teatrais de Diderot. Primeiro, o *quadro*, como se fosse uma pintura: o morto estendido na cama, uma mulher no chão, observadores ao redor. Há uma disposição dos personagens em uma *composição visual* muito diferente da *tragédie classique française*, na qual – em uma cena assim – os atores possivelmente estariam de pé na frente no palco, voltados para o público. O impacto inicial do instante descrito – que poderia estar numa *tela de pintura* ou, se quisermos, numa *tela de cinema* – deve-se aos seus *componentes imagéticos* e não ao discurso: o espectador vê o morto deitado e a mulher aos prantos no chão. Além disso, trata-se de uma descrição narrativa do que vimos conceitualmente antes: a tragédia não se resume à vida dos nobres, por exemplo, mas encena o que acontece com “todo mundo”. Em terceiro lugar, contra as *bienséances*, vemos a morte *encenada*, ao contrário do habitual na época, em que a morte seria *descrita*; ademais, também contra a decência convencional, a mulher aparece *desgrenhada*, quando – naquele tempo – a caracterização da atriz, provavelmente, lembraria uma “boneca empoadada”<sup>34</sup>. Em seguida, também podemos ressaltar a expressão dos *sentimentos*: o pranto, a gesticulação implícita na atitude que aflige a todos, a fala lamuriosa que qualquer um diria, a visão da paixão que não foi domada pela compostura do discurso, a adequação entre a emoção interna da personagem e a sua expressão externa visível. Em quinto lugar, podemos notar a busca de uma partilha emocional entre personagem e espectador (“o que ninguém poderá ouvir sem imediatamente reconhecer em si mesmo”), trecho que pode ser interpretado dentro

<sup>32</sup> XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 63.

<sup>33</sup> Fala de Dorval em DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 119.

<sup>34</sup> No *Discurso*, Diderot fala das atrizes do seu tempo como “bonecas empoadadas, frisadas, cheias de penduricalhos”. DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114.

da tradição aristotélica de provocar uma espécie de *catarse* no público, que Diderot ambiciona reintroduzir ao seu modo no teatro francês (como vimos no exemplo de Lampedusa, para que a partilha emocional resulte em homens que temam suas paixões, sejam instruídos acerca dos seus deveres e deles gostem)<sup>35</sup>. Por fim, temos o sublinhado na *virtude*: a mulher, em outro drama, poderia não lamentar a morte do marido e tampouco se culpabilizar, mas *esta mulher* escolhida por Diderot lamenta e se culpa, como sugestão do que poderia ser virtude. Em suma, temos o visível como mais importante do que o falado, personagens que podem ser de qualquer lugar da hierarquia social, a busca do efeito de realidade acima das convenções, sentimentalidade, partilha emocional, elogio da virtude. Ainda outra vez, qualquer espectador de cinema já viu mais de um filme com essas características (e, possivelmente, quase nenhum com as características do teatro clássico francês): assim, vale repassar algumas delas com mais detalhe, de modo a compreendermos como Diderot – segundo Eisenstein – “falou de cinema<sup>36</sup>”.

A exemplificação do conceito de *tableau*, tal como proposto por Diderot, é contraposta – nos diálogos sobre *O filho natural* – ao “golpe teatral” ou “lance teatral” (*coup de théâtre*):

Um incidente imprevisto que se passa na ação, e que muda subitamente o estado dos personagens é um golpe teatral [*coup de théâtre*]. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira, que, restituída fielmente por um pintor, seria capaz de me agradar numa tela, é um quadro [*tableau*]<sup>37</sup>.

A fala logo acima é do *eu* (o autor), numa busca de conceituar o que Dorval quer dizer com os termos *tableau* e *coup de théâtre*. De modo geral, os *coups de théâtre* são incidentes imprevistos que mudam subitamente o desenrolar da peça, mas de modo “forçado”<sup>38</sup>, isto é, construídos em cima de “suposições estranhas”<sup>39</sup>. Apesar de serem muito utilizados no teatro francês, explica Dorval, são imprevistos desagradáveis para

<sup>35</sup> Embora definição de catarse em Aristóteles seja conhecida, talvez não seja demais repassá-la aqui (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015). Para o Estagirita, a bem-sucedida construção um enredo deveria alcançar a *metábasis*, isto é, “a passagem de um ponto ao outro, que se dá em função da reversão, modificação ou transformação da ação” (segundo introdução e nota da tradução de Paulo Pinheiro da *Poética*, p. 19-20, p. 104-5). A *metábasis* se dá por meio da combinação entre a mudança que inverte o rumo das ações (*reviravolta*), a passagem da ignorância ao conhecimento (*reconhecimento*) e do *páthos* (termo com tradução diversificada, dada sua significação em domínios diversos, mas que nessa nota usamos como sinônimo de *comoção emocional*, conforme a tradução de Paulo Pinheiro). Com isso, a tragédia causaria no espectador o *pavor* (de que acontecesse algo semelhante consigo) e a *compaixão* (pelo que acontece aos personagens), efetuando a purgação dessas emoções (isto é, a *catarse*). Ou seja, Aristóteles vê a tragédia como benéfica à vida da *pólis*: a catarse é uma purificação do “peso das paixões”, um “alívio do ânimo [do espectador] que deixa exprimir suas paixões para liberar-se delas” (de acordo com a significação de catarse empregada por CHAUI, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 503). De novo, qualquer espectador de cinema já viu filmes que aliviam suas paixões: todavia, se isso é positivo ou não para a sociedade, é questão que indicaremos no final do ensaio. No caso de Diderot, como vimos acima, teremos uma retomada da positividade aristotélica, que vê os efeitos da tragédia como bons para vida social, mas com o *philosophe* redefinindo essa positividade em seus próprios termos nas poéticas. Para Diderot, o teatro pode suscitar o temor das paixões, a instrução dos deveres e o gosto por eles: portanto, seria positivo para a sociedade. Sobre a tradução de *pavor* (usada pelo tradutor Paulo Pinheiro), temos também em português: *temor* (Jaime Bruna) e *terror* (pelos tradutores Eudoro de Sousa, Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos). Já sobre *compaixão* (usada por Pinheiro, Mattoso e Campos), temos: *pena* (Bruna) e *piedade* (Sousa). Todas as traduções de Aristóteles estão listadas na bibliografia.

<sup>36</sup> EISENSTEIN, S. M. apud MATOS, L. F. F. de. Diderot: juras indiscretas. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 31.

<sup>37</sup> DIDEROT, D. *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*. Op. cit. p. 79. Tradução nossa. A tradução de *coup de théâtre* como *golpe teatral* é usada várias vezes no Brasil. Por exemplo, na edição brasileira do trecho que acabamos de citar, p.107. Aparece como *lance teatral* na tradução de SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>38</sup> Fala de Dorval em DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 106.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

“um homem de bom gosto”<sup>40</sup>, o qual sabe que existem poucas combinações de acontecimentos que seriam “bem-sucedidas” e “naturais”<sup>41</sup>. Em vocabulário aristotélico, poderíamos dizer que um *coup de théâtre* é uma *reviravolta* (isto é, uma “modificação que determina a inversão das ações”<sup>42</sup>) sem a *necessidade* ou a *verossimilhança* proveniente “da própria composição do enredo”<sup>43</sup>. Contra este tipo de peripécia *ex nihilo*, aconselha Diderot no *Discurso*, é preciso ser “escrupuloso na escolha dos incidentes e sóbrio em seu uso”, dando-lhes “proporções conformes à importância do argumento”, ligando os incidentes “com fios imperceptíveis” e sem utilizar “fios enganosos”<sup>44</sup>. O que, em palavras de Aristóteles, poderia ser colocado como: a tarefa do poeta é dizer “o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade”<sup>45</sup>. No entanto, é possível também ler esse “escrúpulo” e essa “sobriedade” segundo a verossimilhança e a necessidade de um espectador burguês:

É na corte que os *coups de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está a caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus*. A reviravolta repentina só se torna *coup de théâtre* para um público que a conhece apenas no teatro: justamente o burguês. [...] [A] pequena família burguesa do século XVIII [...] estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro, *homo homini agnus*<sup>46</sup>.

No lado oposto aos *coups de théâtre*, temos o *tableau*, cujo caráter imagético já sublinhamos, e que – segundo Dorval – eram ainda “raros”<sup>47</sup> no teatro clássico francês. No entanto, se fossem mais utilizados, tais quadros provocariam “um efeito” que seria “agradável” e “garantido”<sup>48</sup>. O que, podemos acrescentar, retomando o *eu* da poética sobre *O filho natural*, ocorreria por conta da disposição “natural” e “verdadeira”<sup>49</sup> dos personagens no palco. Assim, se o *coup de théâtre* apela para o imprevisto “forçado”, desnecessário dentro de certa lógica ficcional, o *tableau* fia uma ilusão de verdade, bem em acordo com outra observação de um personagem de Diderot: “a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação, que o espectador, ininterruptamente enganado, imagina assistir à própria ação”<sup>50</sup> (o que, outra vez, parece uma descrição de muitas sessões de cinema).

Portanto, a conceituação do *tableau* faz parte de um conjunto de procedimentos no qual Diderot almeja um “efeito”, “agradável” e “garantido”, de que o espectador está diante de uma cena “natural” e “verdadeira”, embora esteja de fato sendo “ininterruptamente enganado”. Em outras palavras, para Diderot, o objetivo é mobilizar elementos que

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> [...] [os golpes teatrais são] introduzidos de modo tão forçado e baseados em tantas suposições estranhas que, para cada combinação de acontecimentos bem-sucedida e natural, há mil outras que desagradam a um homem de bom gosto. *Ibidem*.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 105. Nessa tradução, Pinheiro optou por *reviravolta* no lugar *peripécia*, palavra usada nas outras traduções consultadas.

<sup>43</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

<sup>44</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 60-61.

<sup>45</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 95. O tradutor observa que *verossimilhança*, nesse trecho, tem sentido de *probabilidade*. O que pode ser mais um sentido para os *coups de théâtre*: eles são improváveis dentro dos parâmetros estabelecidos dentro de uma certa ficção.

<sup>46</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113.

<sup>47</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 106.

<sup>48</sup> *Ibidem*, grifo nosso.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>50</sup> *Idem*. *Les bijoux indiscrets*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 201. Tradução nossa. A citação é parte de um diálogo do romance, publicado *anónimamente por Diderot em 1748*.

permitam um *efeito* no palco de *reprodução eficaz da vida*. É com tal horizonte, por exemplo, que o *philosophe* recomenda a “quarta parede”:

[...] quer compondo, quer representando, não pense no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da platéia e representa como se a cortina [*toile*] não subisse<sup>51</sup>.

Há uma tela [*toile*] entre o palco e público, através da qual o espectador vê sem ser visto, como se fosse estivesse diante de uma tela de cinema *avant la lettre*. É esse mais um dos sentidos pelo qual se pode dizer que Diderot “antecipou um teatro que só pôde se realizar integralmente por meio do cinematógrafo”<sup>52</sup>. Outros procedimentos, porém, também serão importantes para obter tal propósito. Vejamos mais alguns deles.

Contra o elenco de pé na frente do palco, praticamente imóvel e sem gesticulação, tal como era comum no teatro clássico francês, Diderot enfatiza a importância da pantomima. Na acepção que o *philosophe* aplica ao termo, trata-se – do ponto de vista de um autor teatral – da “arte de imaginar quadros”<sup>53</sup>: algo que, se o escritor teatral não tiver familiaridade, “não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade”<sup>54</sup>. Para chegar a essa “verdade”, o termo *pantomima* envolverá então – no palco – a expressão fisionômica (olhos que se extraviam, lágrimas que correm ao longo da face, dentre outros exemplos), a gesticulação (limpar com a mão o rosto e a boca de um amigo, por exemplo), a movimentação dos personagens (andar, sentar-se, deitar-se, assim por diante)<sup>55</sup>, a importância da posição em cena:

Aplica à pantomima as leis da composição pictórica, e verás que são as mesmas. [...] É preciso dispor as figuras em conjunto, aproxima-las ou dispersá-las, isolá-las ou agrupá-las, extraíndo uma *sucessão de quadros*, todos compostos de maneira grande e verdadeira<sup>56</sup>.

Para chegar a esse quadro composto de maneira “verdadeira”, mais uma vez o ilusionismo comocional é proposto:

Em uma ação real, para a qual concorrem várias pessoas, todas dispõem de si da maneira mais verdadeira; mas essa maneira nem sempre é a mais vantajosa para aquele que pinta, nem a mais comovente para aquele que olha. Daí que o pintor precise alterar o estado natural, reduzindo-o a um estado artificial: e com a cena não se dá o mesmo?<sup>57</sup>

Ou seja, se Diderot diz, por um lado, que “tudo o que ocorre no mundo pode se passar no palco”<sup>58</sup>; por outro, afirma que “é a pintura dos movimentos que encanta”<sup>59</sup>.

<sup>51</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 79. Colocamos a palavra francesa em colchetes pois existe a opção de tradução por *tela*, *quadro*, sugestivas para o nosso estudo. Na edição francesa, o trecho citado está na página 210.

<sup>52</sup> MATOS, L. F. F. de. Enorme, bárbaro, selvagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 31. No trecho, o autor está comentando a leitura que Eisenstein fez de Diderot.

<sup>53</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 124.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>55</sup> Os exemplos entre parênteses de expressão fisionômica, gesticulação e movimentação foram tirados de DIDEROT, D. *Ibidem*, p. 118-121.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 122. Grifo nosso.

<sup>57</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 117.

No caso, não se trata de contradição: para ele, tudo que está no mundo pode estar no teatro *desde que* mediado pelo ilusionismo posto a serviço da comoção do público. Outros expedientes serão mobilizados para a eficácia dessa reprodução da vida na “sucessão de quadros” (mais uma expressão que pode ser lida como uma definição de cinema): por exemplo, o uso do silêncio no lugar da palavra, no qual a imagem vista no palco adquire uma importância maior do que a fala. É o que Diderot explica em certo trecho do *Discurso*:

[...] há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens movam-se do que falem [...] [Suponhamos] que dois homens, em dúvida se devem estar descontentes ou satisfeitos um com o outro, estejam procurando um terceiro que os informe: o que dirão até que esse terceiro chegue? Nada. Irão e virão, se mostrarão impacientes, mas ficarão calados. Não terão nenhuma intenção de dizer coisas de que poderiam arrepender-se. Eis o caso de uma cena inteiramente pantomímica, ou quase. E quantas outras não existirão?<sup>60</sup>.

De acordo com Szondi, a pantomima em Diderot “é colocada a serviço da reprodução da diversidade empírica”, é “um meio artístico de realismo”<sup>61</sup>; no que sublinhamos, é claro, o caráter ilusionista dessa “diversidade empírica” e desse “realismo”. Assim, o uso do silêncio pode ser mais um expediente, dentro de uma busca de “pouco discurso e muito movimento”<sup>62</sup>, de pouca fala e muita ação no palco, de modo a proporcionar ao espectador a experiência de estar “no teatro como diante de uma tela, onde quadros diversos se sucedessem por encanto”<sup>63</sup> (o que, mais uma vez, poderia ser uma definição de cinema). Daí a importância que Diderot dá a didascália em suas peças: isto é, por vezes seu trabalho é mais dedicado a indicar como os atores devem atuar e menos ao diálogo<sup>64</sup>. Tal valorização da ação acima do discurso também é notável por qualquer espectador de filmes de grande bilheteria, cuja compreensão do enredo muitas vezes prescinde das explicações contidas dos diálogos.

Outro componente a se destacar nesse “realismo” de Diderot é a valorização da prosa. Contra a declamação de versos alexandrinos no teatro francês, por exemplo, Dorval sublinha a importância da prosa: segundo ele, “a tragédia doméstica parece-me excluir a versificação”<sup>65</sup>. No *Discurso*, a proposta também aparece: “por vezes, tenho me perguntado se a tragédia doméstica poderia ser escrita em verso e, sem saber muito bem por quê, respondido pela negativa”<sup>66</sup>. Mais uma vez, tudo converge para a impressão de realidade: afinal, a nossa fala cotidiana não é versificada (embora, por outro lado, se hoje pode parecer “natural” para muitos espectadores que predominem diálogos em prosa no teatro contemporâneo, a mera consulta a alguns clássicos mostrará que tal característica tem data).

O detalhamento dos procedimentos para produzir um efeito de realidade chegará até a recomendações sobre o cenário [*décoration*]:

Que teu poeta, tão logo julgues sua obra digna de ser representada, mande buscar o cenógrafo. Que leia seu drama para ele. Familiarizado com o lugar da cena, que o cenógrafo o represente tal como ele é, tendo em vista que a pintura teatral deve ser mais rigorosa e verdadeira que qualquer outro gênero de pintura.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>61</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 107.

<sup>62</sup> DIDEROT, D. *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> MATOS, L. F. F. de. *Enorme, bárbaro, selvagem*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 26.

<sup>65</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 180.

<sup>66</sup> *Idem. Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 66.

[...] O pintor de teatro deve restringir-se às circunstâncias que servem à ilusão. Deve se abster dos acidentes que a ela se opuserem<sup>67</sup>.

Ou seja, o ambiente criado pelo “pintor de teatro” (o cenógrafo) deve ser de acordo com o proposto pelo autor teatral, dentro da dupla perspectiva de que se represente o lugar onde se passa a cena “tal como ele é”, ao mesmo tempo que se valendo das “circunstâncias que servem à ilusão”. De novo, ilusão de realidade, que deve pautar até os figurinos [*vêtements*]:

Que será da verossimilhança, se no momento de uma ação tumultuosa, os homens tiverem tempo de se enfeitar como num dia de representação ou festa?<sup>68</sup>.

Em suma, Diderot não economizará recomendações para produzir um efeito de realidade no público de sua época (ainda que nem sempre as tenha realizado em suas peças). No resumo incompleto – dado tudo que vimos – de Dorval:

[...] [O] senhor não imagina o efeito que produziriam sobre o senhor uma cena real, roupas de verdade, discursos compatíveis com as ações, ações simples, perigos que com certeza fariam o senhor tremer por seus parentes, seus amigos e pelo senhor mesmo?<sup>69</sup>.

A construção desse resultado de “cena real” – que envolve a aplicação do *tableau*, a visualidade implicada nele, a criação de um gênero sério com novos personagens (e uma nova abordagem sobre o burguês), a sugestão da quarta parede para a reprodução eficaz da vida, a necessidade e verossimilhança burguesas na composição do enredo, a pantomima e a ação no palco, o uso do silêncio e a proposta dos diálogos em prosa, a utilização do sentimentalismo, a ambição de provocar uma comoção emocional, o cenário e o figurino que favorecem a ilusão de realidade, a encenação da vida privada, as utopias entrevistas no lar, no teatro que apresenta o gênero sério e em uma imaginária Lampedusa – tem como norte o que Diderot denomina como “natureza”:

Nem sempre o público é capaz de desejar o verdadeiro. Quando se precipita na falsidade, pode lá permanecer durante séculos; mas é sensível às coisas naturais e, tão logo sentir sua impressão, jamais a perderá de todo. [...] A natureza, a natureza! Não se lhe resiste<sup>70</sup>.

“Natureza”, questão que está como “irresistível” no trecho acima, que já apareceu parágrafos atrás quando abordamos pela primeira vez o “homem natural”, é um horizonte fundamental na obra de Diderot. Como explica Maria das Graças de Souza<sup>71</sup>, o conceito de natureza do autor tem relação com seu ateísmo, materialismo e monismo: Diderot diz “viver muito bem entre ateus”<sup>72</sup>, atribui à matéria tudo o que a tradição atribuía

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 111-2. Lembremos o que Aristóteles observou sobre a cenografia: “para a completude dos efeitos visuais, a arte do cenógrafo é mais decisiva do que a dos poetas”. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 89).

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>69</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 162.

<sup>70</sup> *Idem. Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114.

<sup>71</sup> SOUZA, M. G. de. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Unesp, 2002.

<sup>72</sup> Trata-se de uma afirmação em uma carta para Voltaire, no qual o trecho completo é: “Eu acredito em Deus, embora viva muito bem entre ateus”. Apesar de, no trecho, Diderot evitar a declaração do ateísmo, podemos atribuir seu “acredito em Deus” como prudência diante da intolerância da época, e fiar-nos no viver “muito bem entre ateus”, tal como se manifesta no discurso ateu de Saunderson na *Carta sobre os cegos*, de Diderot, objeto desse diálogo com Voltaire (DIDEROT, D. *apud* SOUZA, M. G. de. *Op. cit.*, p. 163 e 169).

à transcendência<sup>73</sup> e nega dualismos (como a oposição entre Deus e mundo ou a divisão entre alma e corpo)<sup>74</sup>. Ainda que a obra de Diderot não manifeste com nitidez tais princípios, a análise e interpretação de Souza, que seguimos aqui, não deixa dúvidas sobre o naturalismo materialista, ateu e monista do *philosophe*. Além disso, ajuda a compreender o conceito de “homem natural” (isto é, aquele homem cujos princípios dualistas, crenças religiosas, dentre outras convenções, não recobriram sua “natureza”), assim como nos franqueia os motivos pelos quais a busca do “natural” é tão importante para o estabelecimento dos princípios teatrais do autor.

Assim, com essa concepção de “natural”, fica mais fácil de compreender a relação entre teatro e mundo, ilusão artística e verdade, tal como – por exemplo – Dorval propõe:

As únicas belezas duráveis são as que estão fundadas sobre as relações com os seres da natureza. [...] As belezas têm nas artes o mesmo fundamento que as verdades na filosofia. O que é a verdade? A conformidade de nossos juízos com os seres. O que é a beleza na imitação? A conformidade da imagem com a coisa<sup>75</sup>.

Ou seja, Diderot concebe a natureza como materialista, ateu e monista; tem a verdade como a conformidade do juízo com essa natureza material, corporal, sem Deus e sem alma; pensa a arte como conformidade de uma imagem com a coisa material a que ela se refere (e é por isso que, no teatro, como também em muitos filmes, as imagens valem mais do que as palavras, dado que seriam mais conformes com a “coisa”, com a “natureza”, do que o discurso, atrelado à “convenção”).

Com tudo isso em vista, podemos voltar aos problemas colocados anteriormente sobre a relação à primeira vista paradoxal entre burguesia e “natureza” no palco imaginado por Diderot, apresentadas atrás sob três pontos de vista: 1) como sendo mais uma das contradições da obra do *philosophe*; 2) como se Diderot sugerisse que a potencialização dos valores burgueses culminasse em um mundo mais próximo ao do “homem natural”; 3) como uma contradição que revela a posterior “naturalização” dos valores burgueses. Em relação ao último ponto, não é novidade para ninguém – e já mencionamos isso – o quanto os valores burgueses são vistos como “naturais” para a maior parte da população até hoje, o que é facilmente visível – entre outros exemplos – em centenas de filmes de grande bilheteria. No entanto, é anacrônico colocar essa identificação posterior entre ambos os termos – natureza e burguesia – na conta de Diderot, se tivermos em vista as poéticas pelas quais passamos, por exemplo. Por outro lado, os dois primeiros pontos de vista podem e devem ser indagados a partir da obra do *philosophe*. A questão, no caso, é saber quem é o homem que o palco de Diderot almeja descortinar: “homem natural” e/ou homem burguês?

Já mostramos que o ser humano do teatro do *philosophe* oscila entre o “homem natural” e o burguês; possui virtudes que a sociedade de então não mostrava, mas que contraditoriamente poderia ser encontrado no lar familiar, no tablado ou numa Lampedusa utópica. Vimos também seu naturalismo materialista, suas definições de verdade (“a conformidade de nossos juízos com os seres”) e beleza (“a conformidade da imagem com a coisa”), que podem nos auxiliar a pensar o problema. Acrescentemos agora a definição de *virtude*, de modo a completar o quadro de uma hipótese. Nos diálogos sobre *O filho natural*, temos a seguinte identificação entre *verdade* e *virtude*.

Vejo a verdade e a virtude como duas grandes estátuas erigidas na superfície da terra e imóveis em meio à devastação e às ruínas de tudo o que as cerca. Essas grandes figuras ficam, às vezes, encobertas pelas nuvens. Então os homens

<sup>73</sup> SOUZA, M. G. de. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>75</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 173.

se movem em meio às trevas. São os tempos da ignorância e do crime, do fanatismo e das conquistas. Mas chega o momento em que a nuvem se entreabre; então os homens prostrados reconhecem a verdade e rendem homenagem à virtude. Tudo passa, mas a virtude e a verdade permanecem<sup>76</sup>.

O que se lê no trecho é coerente com o que já vimos Diderot dizer sobre o Antigo Regime (“tempos da ignorância e do crime, do fanatismo e das conquistas” logo acima são os tempos dos “povos corrompidos”, que mencionamos antes). O que, em certa medida, temos de novo no trecho é que a afirmação da perenidade da virtude e a verdade (“a virtude e a verdade permanecem”): isto é, o ser humano é dotado de uma virtude permanente, que pode ser encoberta em tempos de trevas, mas que pode ser redescoberta pelo reconhecimento da verdade (“a conformidade de nossos juízos com os seres”), quando “a nuvem se entreabre” (ou quando as cortinas do teatro ou da tela do cinema se entreabrem, poderíamos talvez acrescentar, desde que exista “conformidade da imagem com a coisa”). Em suma, para Diderot, existe uma “natureza” boa no ser humano, tal como se lê num conhecido trecho em que o *philosophe* responde à pergunta se a natureza humana é boa: - “Sim, meu amigo, é muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. Com efeito, o que nos comove tanto como a narrativa de uma ação generosa?”<sup>77</sup>.

Neste trecho, temos não somente a declaração explícita de uma crença na bondade “natural” do ser humano e a acusação das convenções como “perversões”, mas também – do ponto de vista teatral – mais uma explicação para a recusa do *philosophe* do sistema dramático clássico francês (no caso, sua busca do que seria “natural” correndo em paralelo com a refutação das “miseráveis convenções”). Além disso, temos um elogio da oposição dramatúrgica entre a ação do herói virtuoso e os impedimentos do mundo hostil<sup>78</sup>, postulada como causa eficaz para a comoção do espectador (ponto de partida de inúmeros filmes, sublinhemos outra vez, familiares a qualquer espectador de cinema). Por fim, a afirmação da bondade inerente à “natureza humana” coaduna-se com as afirmações anteriores da permanência da verdade e da durabilidade da beleza fundada sobre “as relações com os seres da natureza”. Em suma, o homem é bom, a verdade é perene e a beleza é durável, desde que tudo isso venha afinado pelo diapasão do naturalismo materialista e, no palco, pelo efeito de realidade.

Uma volta a mais no parafuso pode ser dada se lembrarmos um trecho no qual Diderot especula se um teatro coerente com sua concepção de homem seria possível no seu tempo. No *Discurso*, depois de falar de uma cena das *Eumênides*, de Ésquito, e de dar um exemplo teatral “doméstico e comum”<sup>79</sup> na França de sua época, diz: “Isso é uma tragédia; mas é preciso, para esse gênero, autores, atores, um teatro e talvez um povo”<sup>80</sup>.

Isto é, nos diálogos sobre *O filho natural*, para o novo teatro imaginado por Diderot, era necessária uma mudança social, “um povo”. Além disso, no *Discurso*, diz: “a tragédia me parece mais adequada ao gênio republicano”<sup>81</sup>. Em suma, era preciso: autores, atores, um teatro, talvez um povo e uma república. Portanto, baseado nos textos que vimos, podemos dizer que há uma contradição no pensamento de Diderot entre aquilo que suas duas poéticas almejam descortinar no palco (o “homem natural”) e o que sua obra do “gênero sério” realiza (a encenação da vida burguesa, em *O pai de família*, por

<sup>76</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 142.

<sup>77</sup> *Idem. Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 45.

<sup>78</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 136.

<sup>79</sup> DIDEROT, D. Dorval e eu. In: *O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 131.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>81</sup> *Idem. Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 106.

exemplo). No entanto, isso não encerra o problema. Há autores, como Laurent Versini<sup>82</sup>, que defendem que Diderot via o drama burguês como uma etapa para a volta da tragédia, isto é, possivelmente, como um estágio para uma Lampedusa enfim realizada. Neste caso, não haveria exatamente contradição entre burguesia e “homem natural”, mas progresso: uma vez que a etapa burguesa fosse realizada, teríamos o “homem natural” reconciliado consigo. Ou seja, do Antigo Regime se chegará ao mundo burguês, do mundo burguês se chegará à utópica Lampedusa, na qual o teatro ensinará os homens a temerem suas paixões, irá instruí-los acerca dos seus deveres, irá lhes inspirar o gosto por eles, proporcionará o encontro com a verdade, a beleza, a virtude, a “natureza”.

A disparidade, porém, hoje facilmente notável, entre burguesia e “homem natural” é uma via de acesso produtiva não somente para notar contradições (entre as poéticas e as peças) ou continuidades (na hipótese “etapista”) no pensamento de Diderot, mas também para sublinhar que existem elementos em Diderot que não se restringem ao Iluminismo (que também, por sua vez, nunca é demais lembrar, não é um todo homogêneo). No caso da concepção artística, como propõe Szondi, podemos dizer – por exemplo – que o *philosophé* “continua preso ao conceito de arte estabelecido pelo Iluminismo”, mas também é “o arauto de uma nova concepção de arte, pré-romântica caso se queira, na qual o gênio triunfa sobre as regras e a natureza torna-se sinônimo de verdade e realidade”<sup>83</sup>. Veja-se, por exemplo, como o comentador vê a identificação entre beleza, natureza e verdade:

[...] sua teoria do novo drama não se afasta somente da *tragédie classique*, ela se afasta na mesma medida da *tragédie domestique* que, contudo, ela quer fundamentar. Até que ponto a nova ideologia da natureza, um culto ao bárbaro, já não é uma reação ao derramar de burguesas e civilizadas lágrimas – questão sobre até que ponto esse dualismo não corresponde à contradição interna que caracteriza o heterogêneo Iluminismo do século XVIII e que se manifesta com especial evidência nos dois polos representados por Rousseau e Voltaire[...]<sup>84</sup>.

A afirmação de Szondi não contrasta com nossa hipótese da contradição (entre poéticas e peças) ou com a hipótese do drama burguês como etapa. Explicita, porém, com outro alcance, que a busca do *philosophé* pela “natureza”, por “algo enorme, bárbaro e selvagem”<sup>85</sup>, pode ser interpretada como indício de uma contraposição ao burguês. No entanto, ainda que a interpretação do comentador lance uma luz relevante sobre alguns elementos refratários à burguesia na obra de Diderot, as maneiras como as recomendações teatrais do *philosophé* foram reconfiguradas ao longo da história levou-nos a outro horizonte até hoje. Em um caminho que começa no drama burguês do século XVIII, passa pelo melodrama francês do século XIX e chega até a codificação da forma cinematográfica clássica no século XX, produziram-se poderosas imagens de difusão da ideologia burguesa, valendo-se – como sinalizamos ao longo do ensaio – de procedimentos tematizados

<sup>82</sup> “[...] se o drama burguês é o teatro do século XVIII, é porque essa etapa é necessária, porque o estado da sociedade ainda não permite o retorno do gênero democrático por essência: a tragédia” (VERSINI, Laurent *apud* MATOS, L. F. F. de. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28-9).

<sup>83</sup> SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 128.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 108-9. Note-se que Szondi utiliza, nesse trecho, o termo *ideologia*. Para uma introdução à palavra, ver *ideologia* em WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 212-7.

<sup>85</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 108.

na teorias teatrais de Diderot<sup>86</sup>. Se, por um lado, não se deve debitar essa conta no pensamento do *philosophe*, por outro, não se deve ignorar sua origem<sup>87</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUGUSTO, Daniel. **Cinema e Filosofia: Éric Rohmer e o Conto Moral**. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

CHAUI, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. **Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique**. Paradoxe sur le comédien. Paris: GF Flammarion, 2005.

DIDEROT, Denis. Dorval e eu. In: **O filho natural**. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 97-186.

DIDEROT, Denis. **Les bijoux indiscrets**. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

DIDEROT, Denis. **Oeuvres de théâtre de M. Diderot**. Paris: Simon & Fis, 1771. Link: [is.gd/GhkT1U](https://is.gd/GhkT1U), consultado pela última vez em 24/07/2023.

DIDEROT, Denis. Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B. In: **Os pensadores XXIII**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 429-455.

<sup>86</sup> Nesse trecho, usamos a palavra *ideologia* de acordo com o célebre trecho de A *ideologia alemã*: “Se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmara escura, este fenômeno resulta do processo histórico da vida, da mesma forma como a inversão dos objetos na retina resulta de seu processo de vida imediatamente físico” (MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle, Nélia Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 94.). Temos, aqui, *ideologia* como *imagem invertida*: isto é, os motivos reais que impulsão as relações materiais dominantes aparecem invertidos na consciência. Em outras palavras, produções espirituais – como a religião e a arte – podem apresentar um mundo emancipado ou que caminha para a emancipação, mas que – de fato – é dominação de alguns sobre todos os outros, uma imagem invertida do real. É o que faz o cinema hegemônico até hoje: propagação de ideologia burguesa. No caso, valendo-se também de elementos cuja origem estão em Diderot, mas que – ao longo da história – foram desidratados de seu potencial de emancipação.

<sup>87</sup> O presente ensaio faz parte de uma pesquisa em andamento de pós-doutorado na Universidade de São Paulo sobre a relação singular entre os filósofos e o cinema na França, na qual os pontos apenas indicados no último parágrafo são detalhados.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Tradução e apresentação de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MATOS, Luiz Fernando Franklin de. Diderot: juras indiscretas. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 221-233.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-36.

SOUZA, Maria das Graças de. **Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot**. São Paulo: Unesp, 2002.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês: século XVIII**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Recebido em 23.02.2023

Aceito para publicação em 20.03.2023

© 2023 Daniel Augusto. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ( [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).