

# Falar como Diderot<sup>1</sup>

**Marie-Leca Tsiomis**

Universidade de Paris 10 – Nanterre

Tradução

Caio Morello Labate

## RESUMO

O artigo examina a recepção d’*O Sobrinho de Rameau*, de Diderot, no século XIX, em Marx e nos irmãos Goncourt, para mostrar como, na visão desses autores, a “sátira” diderotiana trouxe o surgimento de uma prosa falada que inaugurava um novo momento na literatura francesa. Desse modo, Diderot deu relevo filosófico aos mecanismos típicos da conversação, como a reflexão em diálogo, a sequência das ideias, os caminhos da comunicação oral, a relação entre bom senso e delírio, lógica e irracionalidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Conversação; diálogo; filosofia; prosa; reflexão.

## ABSTRACT

The article examines the reception of Diderot’s *Le neveu de Rameau* in the 19th century, particularly in Marx and the Goncourt brothers, so as to show how, in the view of these authors, Diderot’s “satire” brought about the emergence of a spoken prose that inaugurated a new moment in French literature. Diderot gave philosophical prominence to the typical mechanisms of conversation, such as reflection in dialogue, the sequence of ideas, the paths of oral communication, the relationship between common sense and delirium, logic and irrationality.

## KEY WORDS

Conversation; dialogue; philosophy; prose; reflection.

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em: Leca-Tsiomis, Marie (2016). “Parler comme Diderot !” *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 23, p. 47-58.

Às vezes, personalidades completamente opostas compartilham admiração por uma mesma obra. Foi o caso de *O Sobrinho de Rameau* e do entusiasmo que esse livro despertou nos irmãos Goncourt e em Karl Marx.

“Encontrei hoje em minha casa dois exemplares do *Sobrinho de Rameau* e mando um deles a você. Essa grande obra-prima vai novamente deliciá-lo”, escreveu Marx a Friedrich Engels, em 1869 (Marx; Engels, 1984, p. 78). Ora, a edição que Marx enviou a seu amigo é aquela à qual Nicolas David, diretor da coleção, para desculpar-se por publicar as “teorias audaciosas e destrutivas” de Diderot, acrescentou o que ele chamava de um “antídoto”. Trata-se da “Análise de um fim do mundo e do Sobrinho de Rameau, do senhor Jules Janin”, que, David ponderava, “não poderia ser acusada nem de ateísmo, nem de subversão”<sup>2</sup>. Com efeito, Janin deu continuidade ao diálogo de Diderot, adicionando um final edificante e comovente, no qual o cínico parasita morre como um bom cristão em seu leito. Marx fez o seguinte comentário: “A diferença entre Diderot e Jules Janin: eis aquilo a que os fisiologistas chamam metamorfose regressiva. O espírito francês *antes* da Revolução e *sob* Luís Felipe!” (Marx & Engels, 1984, p. 79).

Quanto aos Goncourt, cuja veneração pelo romance de Diderot é mais conhecida – “De todos os livros do passado, *O Sobrinho de Rameau* é o mais moderno, é o que parece ter sido escrito por uma cabeça e uma pluma de hoje em dia” (Goncourt; Goncourt, 2004b, p. 1187) –, naturalmente, encontramos também neles zombaria, senão certo desprezo pela obra de Janin, à época de sua publicação: este *Fim do Mundo* é “um desarranjo verbal”! Janin se vangloriava do “tom vivo, fluente,” de seu livro. Certamente, o livro fala, diziam os Goncourt (2008b, p. 189), “mas era preciso falar como Diderot!”<sup>3</sup> Se considerarmos o quanto os Goncourt, esses verdadeiros “fonógrafos”, cultuavam o que Cabanès (2005, p. 36) chama de “preeminência da linguagem oral”, compreenderemos que, sob sua pluma, “falar como Diderot” soa quase como um manifesto.

Se Marx e os Goncourt celebraram Diderot por caminhos muito diferentes, um por meio de seu hegelianismo ainda ardente, os outros por meio de seu desejo de modernidade, sabemos que eles não estavam sozinhos nessa segunda metade do século 19. Depois do entusiasmo dos românticos, a obra de Diderot, entre execração e admiração, despertou novo interesse, em parte devido à grande edição de suas *Obras Completas* por Jules Assézat, publicadas entre 1875 e 1877 com a colaboração

---

<sup>2</sup> *O Sobrinho de Rameau, de Diderot, seguido da análise de “Um Fim do mundo e do Sobrinho de Rameau”, do senhor Jules Janin.* (Diderot, 1863, p. IV e VI). *Um Fim do mundo e do Sobrinho de Rameau* de Jules Janin, já havia sido publicado em 1861, em Paris, pela editora E. Dentu.

<sup>3</sup> *Um Fim do mundo e do Sobrinho de Rameau* ocupa 340 páginas, enquanto a obra de Diderot conta com cerca de 120.

de Maurice Tourneux – “o pequeno Tourneux”, como era chamado por Edmond de Goncourt. Desse interesse partilhavam os amigos dos Goncourt: pensemos em Daudet, por exemplo, e na sua leitura de Diderot como dramaturgo e teórico da dramaturgia (Dufief, 2002, p. 137-150). Para todos eles, a modernidade de Diderot residia sobretudo em seu uso da prosa.

Louis Sébastien Mercier, citado pelos Goncourt<sup>4</sup>, foi o primeiro a referir-se, em seu elogio da prosa, a Diderot e à sua busca incessante por uma energia da linguagem. Seu *Néologie* está impregnado ela e pelo impulso que a move: “A prosa é nossa. Seu curso é livre. Cabe apenas a nós darmos-lhe um caráter mais vivo. Os prosadores são nossos verdadeiros poetas” (Mercier, 2009, p. 23).<sup>5</sup> Quanto ao famoso discurso de Nodier em 1830, ele falava de um Diderot mestre da prosa e da narrativa. Zombando da “prosa de toga” ou “de salto alto”, que foi a do *Espírito das Leis* e da *História Natural*, e nada concedendo a Rousseau além do gênio da abstração, Nodier celebrava uma aparição:

E então veio outro homem. Este era filho de um cuteleiro. Nas letras, como nas instituições, é o povo que renova tudo, porque nunca envelhece [...] E que estilo era o seu! Um estilo espontâneo como a imaginação, independente e infinito como a alma, um estilo que tem vida própria e no qual o pensamento se encarna no verbo. (Nodier, 1830, p. 234-235)

Todos esses escritores reconheciam o que a obra diderotiana apresentava de extraordinário então um século atrás, em particular o surgimento de uma prosa falada que inaugurava um novo momento na literatura francesa. E essa prosa falada de Diderot, na época dos Goncourt, foi objeto de muitas considerações. “Ele não escreve, ele fala”, afirmou Arsène Houssaye (1858, p. 160), e exatamente por isso Nisard e outros o criticaram: “Não se deve escrever como se fala”, decreta o pastor Vinet (1851, p. 150). Edmond de Goncourt, por outro lado, explica aquilo que considera ser a qualidade excepcional dessa prosa:

<sup>4</sup> “Li novamente o Sobrinho de Rameau. Que homem, Diderot, que correnteza, como diz Mercier! Que obra, essa! Um mergulho do gênio na consciência humana. [...] Diderot, Homero do pensamento moderno” (Goncourt; Goncourt, 2008a, p. 58).

<sup>5</sup> Mercier prossegue: “Quem não teria pena de tantos jovens perdidos, mergulhados na versificação francesa e cada vez mais distantes da poesia [...]. Eu gostaria de protegê-los da *rimação* francesa [...] monotonia insuportável, criancice vergonhosa” (*ibid.*). Essa superioridade da prosa sobre o verso é defendida também pelos Goncourt, que, ao longo do Diário, recorrem frequentemente à comparação de Diderot com um de seus alvos prediletos, Voltaire. Em 1889, Edmond de Goncourt escreveu: “Enquanto Voltaire e os outros continuavam ocupados com sua *rimação*, teimando em ser poetas da métrica frívola e sem poesia alguma, Diderot emprega unicamente a prosa como a língua de seu pensamento, de sua imaginação, de sua cólera, contribuindo à sua grande vitória, ao seu domínio nesse século em que, exceto por Hugo, a poesia é pouco mais que uma distração dos jovens” (Goncourt; Goncourt, 2004b, p. 359).

A originalidade, a grandeza de Diderot – que ninguém percebeu –, é ter introduzido na prosa séria e ordenada do livro a vivacidade, a desenvoltura, o saltitar, a desordem um tanto louca, a algazarra, a vida febril da conversação. (Goncourt; Goncourt, 2004a, p. 1222)

A prosa romanesca de Diderot está repleta dessa vivacidade da conversação. Quer se trate de produzir o seu burburinho, como é o caso do diálogo entre o sobrinho de Rameau e seu interlocutor:

O gordo abade só fica malvado antes do jantar. Após ter tomado seu café, joga-se em uma poltrona, os pés apoiados no batente da lareira, adormece como um velho papagaio no poleiro. Se a algazarra se torna violenta, boceja, estende os braços, esfrega os olhos e diz: “– Muito bem, o que foi? O que foi? – Trata-se de saber se Piron tem mais espírito que Voltaire. – Só para ficar claro, vocês estão falando de espírito? Não se trata de gosto? Porque sobre gosto, Piron nunca se engana. – Nunca se engana? – Nunca.” E eis-nos embarcados em uma dissertação sobre o gosto. Então o patrão faz um sinal com a mão para que os escutemos, pois é sobretudo em matéria de gosto que ele se dá ares de importância. “O gosto”, diz ele, “o gosto é uma coisa...” Confesso, não sei que coisa ele dizia que era, e ele tampouco. (Diderot, 2019, p. 93-94)<sup>6</sup>

Quer se trate de descrever a “algazarra” de um salão que tagarela sobre a heroína da história:

Havia apenas uma opinião sobre o comportamento da Senhora de La Carlière, era uma louca a ser encerrada num hospício... Que belo exemplo a dar e a seguir!... É de separar três quartos dos maridos de suas mulheres... Três quartos, você diz? E por acaso há dois em cem que sejam rigorosamente fiéis? (Diderot, 1964a, p. 126)<sup>7</sup>

É certo que Diderot foi o verdadeiro pensador da conversação no século XVIII<sup>8</sup>, se assim entendermos os mecanismos da própria reflexão em diálogo, a sequência das ideias, os caminhos da comunicação oral, a relação entre bom senso e delírio, lógica e irracionalidade. Em uma carta a sua amante, Sophie Volland, depois de relatar as reviravoltas de uma conversa longa demais para ser citada aqui – que começava com o gênio e o método, prolongava-se em uma fábula napolitana, na qual o cuco representa o método e o rouxinol, o gênio, passava então ao famoso canto

<sup>6</sup> No original, a autora cita a p. 58 da edição de Jean Fabre, publicada pela editora Droz em 1963, e faz o seguinte comentário: *grafia e pontuação do manuscrito autógrafo*. Essa edição serviu de base para a tradução em português realizada por Daniel Garroux, publicada pela editora Unesp. (N. T.)

<sup>7</sup> Essa edição se baseia no manuscrito original. Em francês, apenas a grafia foi modernizada.

<sup>8</sup> O que não se deve confundir com a “arte da conversação”, que trata das codificações específicas do *savoir-vivre* dos salões.

dos cisnes e culminava na morte, na crença na condenação e no “mundo e em seu pretense artífice” – Diderot concluía:

Conversar é uma coisa estranha, sobretudo quando estamos em companhia numerosa. Veja os circuitos que traçamos, os sonhos de um doente que delira não seriam mais heterogêneos. No entanto, como não há nada desatado na mente de um homem que sonha, nem na mente de um louco, tudo se conecta também na conversa. Mas pode ser muito difícil encontrar os elos imperceptíveis de tantas ideias díspares. (Diderot, 1957, p. 172-73)

“Elos imperceptíveis”, “desatado”, “sonho”, “ideias díspares”, Diderot capturava com precisão os termos do que era a sua preocupação constante: recriar de perto essa “desordem um tanto louca” que encantava os Goncourt. Em contrapartida, é mais incerto que a obra de Diderot tenha sido escrita por um “homem do primeiro impulso, da reflexão despejada ainda viva e recém-nascida diante dos olhos ou do pensamento” (Goncourt & Goncourt, 2008a, p. 303). “Atado” por esses “elos imperceptíveis”, o que é percebido como “primeiro impulso” é, na verdade, resultado do que Diderot chama de “ordem silenciosa”. Criticando a pesada demonstração materialista apresentada por Helvétius em seu “Do Espírito”, ele sugere:

Se tudo o que o autor escreveu estivesse *amontoado na mais completa desordem*, se houvesse apenas na mente do autor uma ordem silenciosa, seu livro teria sido infinitamente mais agradável e, sem parecê-lo, infinitamente mais perigoso. (Diderot, 1875, p. 273)<sup>9</sup>

“Amontoar na mais completa desordem”, esconder a ordem adotada, nada é mais premeditado que essa arte poética. Quando Goncourt expressa sua admiração pelo “maravilhoso improvisado” que ele descobre no Sobrinho de Rameau<sup>10</sup>, não se trata de ingenuidade quanto à arte de improvisar<sup>11</sup>, mas certamente de uma apreciação de escritor do vigoroso “efeito de improvisado” diderotiano, que André Magnan denomina precisamente “mimesis da improvisação” (Cf. Spitzer, 1948, p. 55).

É impossível não mencionar brevemente o “realismo” de Diderot, isto é, sua capacidade de produzir o efeito do real, parte do que podemos chamar de sua fabricação do real. Pensemos no final de *A Religiosa*, no “Prefácio-apêndice” que ao mesmo tempo demole e celebra a ilusão romanesca: nele descobrimos que a vida de

<sup>9</sup> Grifos meus. Mais abaixo, Diderot lamenta a ausência do “descuidado” e do “bagunçado” na obra de Helvétius.

<sup>10</sup> “Eu comparava esse livro ao Banquete de Trimalquíão, do livro de Petrónio, com suas lacunas, trechos perdidos, e minha comparação fazia muito sucesso...” (Goncourt; Goncourt, 2004b, 571). Nodier (1830, p. 235) também aproxima Diderot e Petrónio: “Uma profunda afinidade de posicionamentos está por trás do Banquete de Trimalquíão e de As Joias Indiscretas”.

<sup>11</sup> Sobre o mito insistente de um Diderot improvisador, ver a análise de May, 1986.

Suzanne foi inteiramente inventada, mas que um homem, este, sim, real, o Marquês de Croixmare, tomou essa ficção pela realidade e nela envolveu-se completamente. Com efeito, a definição da busca pela “verdade” romanesca segundo Diderot é brutal: se, depois, Maupassant (1888, p. XVIII), mais cortês, chamará o romancista de “ilusionista”, Diderot, cruamente, o chama de enganador:

Este aqui pretende enganá-lo. Ele se senta ao lado de sua lareira e tem por objeto rigorosamente a verdade. Ele quer que você acredite nele. Ele quer despertar o interesse, tocar, envolver, emocionar, arrepiar a pele e fazer correrem lágrimas, efeitos que não se obtêm sem eloquência e poesia [...]. O que, então, esse contista fará para enganá-lo? Veja só. Ele salpicará por sua narrativa pequenas circunstâncias tão próprias à coisa, traços tão simples, tão naturais e, no entanto, tão difíceis de imaginar, que você será forçado a admitir consigo mesmo: “Bem, é tudo verdade: essas são coisas impossíveis de se inventar.” (Diderot, 1964b, p. 66)

As “pequenas circunstâncias tão próprias à coisa” e outros “pequenos fatos verídicos” terão vida longa na história da fabricação do real. Notemos apenas que seu teórico, Diderot, levou o fingimento a tal ponto que chegou a inventar o “estado civil” e até mesmo as obras de alguns de seus personagens “reais”<sup>12</sup>, o que deve ao menos nos alertar contra a veracidade de um “primeiro impulso” em sua obra.

De todo modo, o que a leitura minuciosa dos Goncourt percebeu perfeitamente – e algo de que muitos dos especialistas “diderotistas” de hoje em dia nem sequer suspeitam – é a importância da oralidade, de uma escrita falada em Diderot.<sup>13</sup> Com efeito, ele jamais deixou de restituir à escrita, senão a própria fala, ao menos o seu movimento. Sem dar o merecido tratamento a um tal problema, iremos nos contentar em esboçar alguns de seus contornos. E, já que se trata de escrita falada, vale a pena nos debruçarmos por um instante sobre um elemento crucial, o trabalho com a voz.

Janin se orgulhava de ter ditado seu livro à sua esposa, fazendo com que ganhasse um tom “vivo, fluente”: “Ah, mas como ela é linda, a rua! E como são movimentados os cruzamentos quando se está sozinho! Como é bela a água que corre ao longe de Paris, nas planícies e nos jardins distantes!” (Diderot, 1863, p. 4). Diante do resultado, há de se concordar que a técnica do ditado não trouxe grandes virtudes. Ora, ao contrário de muitos escritores, como Stendhal ou, atualmente, Guyotat, Diderot nunca

<sup>12</sup> Ver o caso, que se tornou famoso, da Senhorita de la Chau em *Isto não é um conto*, personagem tão “real” que Diderot lhe dedicou a epístola que conclui sua *Carta sobre os surdos-mudos*, mas que descobrimos recentemente ser uma invenção do filósofo. Cf. Bongie, 1989, p. 62-104.

<sup>13</sup> Não podemos deixar de remeter às análises fundamentais que Leo Spitzer fez da prosa de diderotiana, sempre atento ao padrão rítmico no qual se escuta o eco da voz de Diderot, à irrupção excepcional do ritmo fisiológico da fala na escrita, o que o levou a pensar que “sistema nervoso, sistema filosófico e sistema estilístico estão excepcionalmente harmonizados em Diderot” (Spitzer, 1948, p. 135-191).

a praticou. No entanto, a passagem do texto pela voz nos faz lembrar de algo óbvio, comum, mas frequentemente esquecido. A prática da leitura em voz alta, antes que soubéssemos “ler sem ouvir”<sup>14</sup>, como diz Valéry, ainda era comum no século XVIII, com o “gueuloir”<sup>15</sup> flaubertiano surgindo apenas mais tarde, para atender a outras demandas. Dentre os diversos fenômenos que envolvem a oralidade na escrita, esse tipo de comunicação desempenha, sem dúvida, um papel importante, indicando tanto uma apropriação coletiva de textos quanto a vocalidade da literatura. Diderot lia em voz alta seus próprios romances a sua esposa<sup>16</sup>, bem como seus artigos e cartas aos amigos<sup>17</sup>. Era assim, aliás, que o século XIX, sob o pincel de Meissonier, representava o Diderot leitor: rodeado de ouvintes suspensos por seus lábios<sup>18</sup>.

Transmissão pela voz do autor, mas também decifração pela voz do leitor: a leitura em voz alta envolve, efetivamente, essa outra função essencial. Pensemos em um ou dois exemplos. Se *A Taberna* é de fato um romance de fofocas, como já foi dito (Philippe; Piat, 2005), poderíamos dizer o mesmo de *Madame de la Carlière*, cujo subtítulo é *Sobre a inconseqüência do julgamento público de nossas ações privadas*:

Estão sabendo? A pobre Madame de la Carlière perdeu seu filho... Ela deve estar inconsolável... O que quer dizer com inconsolável? É uma dor inconcebível. Eu a vi, chega a dar pena! Não se aguenta... E Desroches?... Não me fale dos homens, são uns tigres. Se essa mulher lhe fosse mesmo um pouco cara, você acha que ele estaria em sua casa de campo? Ele não a teria socorrido? [...] Pois, quando se quer realmente, a gente faz de tudo para abrir as portas, ficar por perto, dormir e morrer junto... O fato é que Desroches não havia

<sup>14</sup> “Por muito, muito tempo, a voz humana foi a base e a condição da literatura [...]. Veio um dia em que soubemos ler com os olhos, sem soletrar, sem ouvir, e a literatura transformou-se completamente” (Valéry, 1996, p. 133).

<sup>15</sup> “*Gueuloir*, n. m. A boca tomada como um instrumento de ressonância que permite avaliar as qualidades sonoras de cada palavra do texto declamado” (Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL. Nancy, França, disponível online: [www.cnrtl.fr/definition/gueuloir](http://www.cnrtl.fr/definition/gueuloir)). (N.T.)

<sup>16</sup> Para aliviar os vapores de sua esposa, ele “administrava todos os dias três doses de Gil Blas, uma pela manhã, uma à tarde e outra à noite”. Diderot aponta que havia ainda outras leituras terapêuticas: o *Romance Cômico*, *Dom Quixote* e *Jacques o Fatalista*. Cf. Diderot, 1997.

<sup>17</sup> As *Memórias de Suzanne Necker* estão repletas de anedotas sobre a leitura em voz alta e a extrema atenção auditiva de Diderot: “Um dia, Diderot abriu a tradução que o senhor de Bissy fez de Young. Ele se deparou com esta frase: ‘os prantos que chorei’ [*les pleurs que j’ai versés*], e fechou o livro. “Os prantos que chorei’, isto é seco, não os vemos correr, o leitor não repara em nada. Era preciso dizer ‘as lágrimas que derramei’ [*les larmes que j’ai versées*]: lágrimas é mais longo, e derramei, sobretudo, prolonga a imagem. Podemos ver as lágrimas escorrendo pela bochecha e caindo sobre o papel: esse é o efeito da harmonia” (Necker, 1801, p. 271).

<sup>18</sup> *La lecture chez Diderot*, estampa de E. Meissonier, impressa por Monziès, 1888.

negado nada disso, mas ninguém sabia, pois o importante não é saber, mas falar. (Diderot, 1964a, p. 128)<sup>19</sup>

A fofoca ou o “juízo público” em Diderot exige do leitor uma atividade heurística constante: é ele quem deve reconstituir as vozes que se misturam, por vezes em uma mesma linha. Para isso, a leitura em voz alta é a verdadeira chave. O que entenderemos do *Sobrinho de Rameau*, se não o lermos como deve ser lido, ou seja, fazendo com que se ouçam as múltiplas vozes que o povoam<sup>20</sup>?

Há algo ali que me interpela, que me diz: Rameau, você bem queria ter composto essas duas peças, se você tivesse composto essas duas peças, você comporia muitas outras e, depois de ter composto certo número delas, você seria interpretado, você seria cantado em toda parte; você andaria de cabeça erguida, sua consciência seria testemunha de seu próprio mérito, os outros o designariam apontando o dedo. E diriam: foi ele quem compôs as lindas gavotas (e cantava as gavotas), em seguida, com o ar de um homem tocado, radiante de felicidade, e com os olhos úmidos, acrescentava, esfregando as mãos, você teria uma boa casa (e media suas dimensões com os braços), uma boa cama (e se estendia nela preguiçosamente), bons vinhos (que ele saboreava fazendo estalar a língua contra o céu da boca), uma boa carruagem (e ele levantava o pé para subir nela), belas mulheres (cujos seios já segurava e para as quais olhava voluptuosamente), cem puxa-sacos viriam bajular-me todos os dias (e acreditava vê-los diante dele: ele via Palissot, Poincinet, os Fréron pai e filho, La porte... ele os escutava, ele se pavoneava, aprovava-os, sorria para eles, desdenhava-os, desprezava-os, expulsava-os, reconvocava-os, e depois continuava): e desse modo todos lhe diriam pela manhã que você é um grande homem, você leria nos *Três Séculos* que você é um grande homem. (Diderot, 2019, p. 44-45)<sup>21</sup>

Com o passar do tempo, a leitura silenciosa foi ganhando terreno. As frases entrecortadas, interrompidas, as posições e as repetições permaneceram como vetores habituais da “fala” escrita, mas é evidente que, no final do século XIX, a sintaxe já não era suficiente para compensar o silêncio. Enquanto nos manuscritos de Diderot as mudanças de locutor são assinaladas por simples pontos de suspensão, ou até omitidas, seus editores, principalmente Assézat, para além de modernizarem a ortografia, retocaram a pontuação e até mesmo alteraram o tamanho dos caracteres para

---

<sup>19</sup> Ausência de aspas, mudança abrupta da narração para o discurso direto, reproduzida apenas pelas edições modernas que respeitam os manuscritos: a maioria das edições anteriores (principalmente a de Assézat) inventava aspas, travessões, quebras de linha, pontos finais no lugar de vírgulas e outras muletas para a leitura com os olhos.

<sup>20</sup> Pedir que os candidatos no concurso de agregação lessem em voz alta este trecho permitiria avaliar sua compreensão do texto e pouparia um palavrório desnecessário.

<sup>21</sup> A autora cita a p. 16 da edição de Jean Fabre (Diderot, 1963). (N. T.)

diferenciar os elementos frasais<sup>22</sup>, a fim de auxiliar a leitura silenciosa. A pontuação e a tipografia foram mobilizadas: sinais ditos “de expressão”, pontos de interrogação e de exclamação, além da adição de travessões, do uso do itálico e de quebras de linha para diferenciar os interlocutores. A própria sintaxe do texto, com suas rupturas, claramente julgadas improváveis, foi corrigida por Assézat. Vejamos um curto exemplo, primeiro o texto do manuscrito, depois, o editado por Assézat:

Que diabo de economia, homens que se empanturram enquanto outros, que têm um estômago inconveniente como o deles, não têm nada para pôr entre os dentes. (Diderot, 1963, p. 103)<sup>23</sup>

Que diabo de economia! Homens que se empanturram enquanto outros, que têm um estômago inconveniente como o deles, [que têm uma fome incessante como a deles], não têm nada para pôr entre os dentes. (Diderot, 1875, p. 481)<sup>24</sup>

É admirável como os Goncourt foram capazes de apreciar a oralidade de um texto no qual suas marcas foram tão meticulosamente apagadas!

Em sua análise do dialogismo no romance, Bakhtin evitou cuidadosamente Diderot, como se observou recentemente<sup>25</sup>. Talvez porque ele não soubesse o que fazer com esse escritor que, por si só, invalida boa parte de sua teoria, na medida em que ela depende da leitura silenciosa de obras modernas, fruto do que Bakhtin chamou de “adaptação da prosa ao registro silencioso” (Bakhtin, 1977, p. 215), ignorando a formidável oralidade de *O Sobrinho de Rameau*. Ora, “quando lemos em voz alta, o corpo se imiscui na produção de sentidos do texto” (Wall, 1994, p. 90), e é assim que se pode recuperar a densidade, a multiplicidade de uma obra tão polifônica e vertiginosa quanto a “Sátira Segunda”.

O vocabulário técnico do repertório de Diderot<sup>26</sup> tem um certo papel nesse efeito de oralidade. Nos Salões, o emprego do léxico da pintura, em particular, traduz o que os Goncourt (2004b, p. 1222) denominavam “a vida febril da conversação, da

<sup>22</sup> “Em seguida, com o ar de um homem tocado, radiante de felicidade, e com os olhos úmidos, acrescentava, esfregando as mãos: você teria uma boa casa (e media suas dimensões com os braços), uma boa cama (e se estendia nela preguiçosamente)”, ed. Assézat-Tourneux (Diderot, 1875, p. 399).

<sup>23</sup> *O Sobrinho de Rameau*, edição Fabre. Para um editor mais recente, o anacoluto, marcador de indignação que conclui a frase, é um mero defeito de construção...

<sup>24</sup> Edição Assézat-Tourneux. O trecho entre colchetes não existe no manuscrito autógrafo. Mas Assézat não editou esse original, que só foi descoberto e publicado em 1891, e sim “uma cópia muito antiga e muito aprimorada” da edição de 1821 das *Obras* de Diderot por Brière. Maurice Tourneux conserva a mesma versão em sua edição de 1884. Para uma revisão das edições do *Sobrinho de Rameau*, cf. a análise de Coulet, 1988, p. 387-397.

<sup>25</sup> Cf. o belo estudo de Wall, 1994.

<sup>26</sup> Sobre o prodigioso inventário de termos técnicos que Diderot reuniu, cf. Brunot, 1966, p. 1170 e ss.

conversa dos homens de letras, ou melhor, dos artistas, com os quais ele foi o primeiro escritor francês a de fato manter amizades íntimas”. Ouçamos o encontro de “Diderot” com seu amigo “Naigeon”<sup>27</sup>, no Salão de 1767:

Eu me aproximo de Naigeon e o chamo pelo ombro. Muito bem, eu digo, e o que você pensa de tudo isso?

Naigeon: Nada.

Diderot: Como, nada?

Naigeon: Nada, nada. Nada mesmo. Por acaso isso faz pensar?

[...] Não é mesmo bela a *Cabeça de Pompeu entregue a César*? Fria, rígida, nenhum *æstrum poeticum*. Cores destoantes. O braço direito de César está partido. Sua coxa direita foi parar não sei onde, simplesmente não está lá. Cabeça sem nobreza. Ictérica, ao invés de quente e rubra, suja. Forro transbordando da embarcação, desarrumado. Os ornamentos desse barco são pesados. As ondas do mar, mal retocadas. Delicada cabecinha, acinzentada. Céu duro, que coroa a desarmonia. Sempre sombras duras e cores primárias. Digo a você, meu amigo, que o traço do artista é burilado demais para grandes obras. (Diderot, 1990, p. 158-162)

O uso conjunto da sintaxe e do léxico dos pintores produz, em sua brevidade seca e irônica, a língua falada nos ateliês. Mas a observação, a escuta aguçada e a representação do burburinho dos artistas estão presentes também nesta outra obra prima, ainda um pouco desconhecida, que é a *Sátira Primeira, sobre as palavras de caráter*<sup>28</sup>, cujo tema pode ser resumido em: “para cada homem, um grito diferente”.

Há o grito da paixão, que eu ainda escuto no poeta, quando Hermione diz a Orestes:

*Quem t’o disse?*

Quando, ao sair de um eloquente sermão sobre a esmola, o avaro diz: *chega a dar vontade de mendigar*. Quando uma amante, surpreendida em flagrante delito, diz a seu marido: *Ah! Você não me ama mais, pois acredita antes naquilo que vê que naquilo que lhe digo*. (Diderot, 1951, p. 1188)

Ou, então, ainda mais maravilhoso:

<sup>27</sup> Jacques André Naigeon havia desenhado “por vários anos na Academia, esculpido com Lemoine, pintado com Vanloo” (Diderot, 1990, p. 158-159).

<sup>28</sup> “Essa mimesis brilhante do improvisado imediato”, como escreveu André Magnan (1999, p. 476), foi publicada no volume 6 da edição de Assézat, em 1875.

*Tire isso para lá, que é muito mal composto.*<sup>29</sup> Aquele que diz isso de um crucifixo malfeito que aproximam de sua boca não é um ímpio. Suas palavras são as de seu ofício, são aquelas de um escultor em agonia. (Diderot, 1951, p. 1191)<sup>30</sup>

A busca por essas “palavras características” e, além disso, pelo efeito de realidade, seja no que diz respeito à linguagem, às circunstâncias ou aos gestos, implica, é claro, um olhar e uma escuta de excepcional acuidade. Entretanto, o sonho da reprodução perfeita das vozes não habita a obra diderotiana, na qual o efeito de oralidade é resultado de uma composição constante que produz não uma língua falada, mas, para retomar as palavras de Céline, algo como “a lembrança de uma língua falada” (Céline, 1987, p. 120). Afinal, o que tem sido chamado de “mimetismo da comunicação oral” (Seguin, 1985, p. 219) remonta a questões profundas e não se pode reduzi-lo à simples imitação do que se ouviu, à memorização de falas. Longe de florescer apenas na formidável animação das vozes da narrativa, a oralidade escrita não conhece limites em Diderot, cujos textos chamados “filosóficos” são tão falados quanto os seus contos.

Essa, aliás, é a razão pela qual o acadêmico Elme-Marie Caro, crítico feroz do materialismo diderotiano, descobriu-se cultivando uma profunda simpatia pelo autor da *Refutação de Helvetius*. Essencialmente, o que o encantava – sem exageros – nessa refutação do *De l’homme* era o seguinte:

Não se trata de uma resposta dogmática e bem-comportada [...]. É uma resposta *falada*, seu tom parece o de uma discussão improvisada [...]. Há apóstrofes, exclamações, frases que terminam em reviravoltas, tiradas e interjeições deliciosas, uma cena de comédia oratória e filosófica. (Caro, 1880, p. 224)

No entanto, trata-se, nesse caso, ainda de uma refutação propriamente dita, que pressupõe o diálogo e até mesmo a interpelação direta do adversário. Mas o mesmo ocorre em verbetes da Enciclopédia, nos quais vemos Diderot recorrer à “fala” para tratar de metafísica. Vejamos o verbete “Nada [*Néant*], Nada [*Rien*] Ou Negação”, no qual o filósofo constrói uma definição em duas vozes que se perde na leitura silenciosa, mas que a leitura em voz alta resgata:

<sup>29</sup> No original: “*Tirez, tirez, il n’est pas ensemble*” (N.T.).

<sup>30</sup> A *Enciclopédia* indica: “Trefilação ou trefilar [*Tirage, ou tirer*], termo de ourivesaria, é dar espessura e comprimento ao ouro ou à prata, passando-os por fiéiras progressivamente menores em um banco de trefilar” (*Enciclopédia*, 1765, p. 340). Quanto a “composto”: “a palavra composição [*ensemble*] não significa exatamente o desenho perfeito de uma figura, mas apenas a reunião verossímil das partes que a compõem” (“Ensemble, (Peint.)”, 1755, p. 713).

Há quem se queixe, depois de ter movido esforços inimagináveis para conceber o nada [*néant*], de terminar, mesmo assim, sem sucesso. O que precedeu a criação do mundo? O que estava em seu lugar? *Nada* [*rien*]. Mas como representar esse *nada* [*rien*]? É mais fácil representar uma matéria eterna. Essas pessoas fazem esforços desnecessários e é justamente por isso que ficam consternadas. Querem formar uma ideia que represente o *nada* [*rien*], mas, como toda ideia é real, aquilo que ela representa também é real. Quando falamos do *nada* [*néant*], para que nossos pensamentos se ajustem à nossa linguagem, para que correspondam a ela, é preciso abandonar toda representação. (Diderot, 1765, p. 66)

Mas urge, então, a outra voz, insistente e repetitiva:

Antes da criação, havia Deus. Mas o que existia antes do mundo, o que estava em seu lugar? *Nada* [*rien*]. Não havia lugar. O lugar surgiu com o universo, que é o seu próprio lugar, pois existe em si mesmo e não fora de si. Portanto, não havia *nada* [*rien*], mas como concebê-lo? É preciso não pensar em *nada* [*rien*]. Aquele que diz *nada* [*rien*] declara, com sua linguagem, que afasta toda a realidade. Para responder a essa linguagem, o pensamento não deve reter ideia alguma, nem dirigir sua atenção para qualquer representação. De fato, é impossível despir-se de todo pensamento, estamos sempre pensando; mas, neste caso, pensar é simplesmente sentir-se a si próprio, é sentir que nos privamos de formar representações. (*Ibid.*, p. 67)

O que lemos no verbete “Nada” é uma impressionante vocalização do esforço intelectual, proferido por duas vozes. O nada metafísico, para ser algo além do puro som, obriga a não pensar. Um tal esforço, impossível e escandaloso, está no centro dessa lição de “metafísica”. Convidando o leitor ao impossível, a não pensar, Diderot o conduz a tirar suas próprias conclusões – materialistas – desse exercício: se o nada, e conseqüentemente o dogma da criação do mundo, é rigorosamente impensável, a eternidade da matéria deixa, então, de parecer uma extravagância pagã e surge, antes, como a consequência direta do próprio exercício ordenado do pensamento.

“Não há nada desatado na mente de um homem que sonha, nem mesmo na mente de um louco”, e o *Sonho de d’Alembert* não é apenas um diálogo heurístico, como tem sido repetido há muito tempo, e menos ainda a encarnação de ideias em personagens “reais”, D’Alembert, Bordeu, Diderot, Mlle. de Lespinasse – porque Diderot não é de forma alguma platônico, apesar de sua reverência por Sócrates. Porque a voz, vinda do corpo e da mente, ou seja, de uma única substância, é ela mesma o vetor de um pensamento holístico<sup>31</sup> e o *Sonho de d’Alembert* é, talvez, o texto que realiza mais plena e sutilmente a missão do efeito de oralidade na obra de Diderot:

<sup>31</sup> Sobre o pensamento holístico de Diderot, cf. Kaitaro, 1997.

*D'Alembert.* A linguagem se torna mais rápida e mais cômoda! Doutor, será que nos entendemos? Será que somos entendidos?

*Bordeu.* Quase todas as conversações são tábuas de calcular... Não sei onde está minha bengala... Não temos nenhuma ideia presente no espírito... O meu chapéu... Como nenhum homem é perfeitamente como o outro, jamais poderíamos nos entender com exatidão, tudo tem um mais e um menos, nosso discurso está para além e para aquém da sensação. Percebemos sem dificuldade quando dois juízos não coincidem, mas mil outras vezes não percebemos quando isso acontece, e tanto melhor que seja assim... Adeus, adeus. (Diderot, 2023, p. 112-113)

Nenhum dualismo sobrevive a essa conversa em que “tudo tem um mais e um menos”, nem a oposição entre sono e vigília, sobriedade e entusiasmo, matéria e espírito. Resta uma totalidade humana que Diderot nunca parou de explorar e que somente a voz pode tentar expressar.

## Bibliografia

- Bakhtin, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Trad. Marina Yaguello. Paris: Minuit.
- Bongie, L. (1989). “Retour à Mademoiselle de la Chaux, ou Faut-il encore marcher sur des œufs?”. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 6, p. 62-104.
- Brunot, F. (1966). *Histoire de la Langue Française*. Vol. 2. Paris: A. Colin.
- Cabanès, J.-L. (2005). “Les Goncourt phonographes”. In: Cabanès, J.-L.; Dufief, P.-J.; Kopp, R.; Mollier, J.-Y. (eds.). *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle des Goncourt*. Lille: P.U Septentrion, p. 29-41.
- Caro, E.-M. (1880). *La Fin du dix-huitième siècle*. Vol. 1. Paris: Hachette.
- Céline, L.-F. (1987). *Le Style contre les idées*. Bruxelles: Éditions Complexes.
- Coulet, H. (1988). “L'Utilisation des dictionnaires dans le travail de l'éditeur”. In: Dulac, G. (ed.). *Éditer Diderot*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 387-397.
- Diderot, D. (1765). “Néant, Rien, ou Négation, (Métaphys.)”. In: Diderot, D.; D'Alembert (eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 11. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, p. 66b-67a.
- \_\_\_\_\_. (1863). *Le Neveu de Rameau, par Diderot, suivi de l'analyse de « La Fin d'un monde et du Neveu de Rameau » de M. Jules Janin*. Paris: Dubuisson e Cie, L. Marpon.
- \_\_\_\_\_. (1875). “Réflexions sur le livre *De l'Esprit* par M. Helvétius”. In: Assézat, J.; Tourneux, M. (eds.). *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Garnier, p. 230-312.
- \_\_\_\_\_. (1951). “Satire Première: Sur les caractères et les mots de caractères, de profession, etc.” In: Billy, A. (ed.). *Œuvres*. Paris: Gallimard, p. 1187-1200.
- \_\_\_\_\_. (1957). *Correspondance*. Vol. 3. Paris: Minuit.

- \_\_\_\_\_. (1963). *Le Neveu de Rameau, ou Satire Seconde*. Ed. Jean Fabre. Genève: Droz.
- \_\_\_\_\_. (1964a). “Madame de la Carlière”. In: Proust, J. (ed.). *Quatre contes*. Genève: Droz, p. 101-134.
- \_\_\_\_\_. (1964b). “Les Deux amis de Bourbonne”. In: Proust, J. (ed.). *Quatre contes*. Genève: Droz, p. 41-68.
- \_\_\_\_\_. (1990). “Salon de 1767”. In: Dieckmann, H.; Proust, J.; Varloot, J. (eds.). *Oeuvres Complètes*. Vol. 16. Paris: Hermann, p. 55-561.
- \_\_\_\_\_. (1997). “Lettre à Mme de Vandeuil, 28 juillet 1781”. In: Versin, L. (ed.). *Correspondance*. Paris: Laffont, p. 1349-1355.
- \_\_\_\_\_. (2019). *O Sobrinho de Rameau, ou Sátira segunda*. Trad. Daniel Garroux. São Paulo: Editora Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2023). *O Sonho de D’Alembert*. Trad. Maria das Graças de Souza. In: Diderot, D. *O Sonho de D’Alembert e outros escritos*. Org. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, p. 29-124.
- Dufief, A.-S. (2002). “Daudet, lecteur de Diderot”. In: Alexandre-Bergues, P.; Alexandre, D. (orgs.). *Le dramatique et le lyrique dans l’écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*. Avignon: Université d’Avignon et des pays de Vaucluse, p. 137-150.
- “Ensemble, (Peint.)” (1755). In: Denis, D.; D’Alembert (eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 5. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, p. 713a-714a.
- Goncourt, E. de; Goncourt, J. de (2004a). *Journal*. Vol. 2. Paris: Robert Laffont.
- \_\_\_\_\_. (2004b). *Journal*. Vol. 3. Paris: Robert Laffont.
- \_\_\_\_\_. (2008a). *Journal*. Vol. 2. Paris: Champion.
- \_\_\_\_\_. (2008b). *Journal*. Vol. 3. Paris: Champion.
- Houssaye, A. (1858). *Galerie de portraits du XVIII e siècle*. Paris: Hachette.
- Kaitaro, T. (1997). *Diderot’s Holism: Philosophical Anti Reductionism and his Medical Background*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Philippe, G.; Piat, J. (orgs.) (2005). *La langue littéraire: Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris: Arthème Fayard.
- Magnan, A. (1999). “Satire Première, ou Sur les caractères et les mots de caractères, de profession, etc.” In: Mortier, R.; Trousson, R. (eds.). *Dictionnaire de Diderot*. Paris: Champion, p. 476.
- Marx, K.; Engels, F. (1984). *Correspondance*. Vol. 10. Trad. Guillaume Fondu. Paris: Éditions sociales.
- Maupassant, G. de (1888). *Pierre et Jean*. Paris: P. Ollendorf.
- Mercier, L. S. (2009). *Néologie (1801)*. Ed. Jean-Claude Bonnet. Vol. 1. Paris: Belin.

- Necker, S. (1801). *Nouveaux Mélanges, extraits des manuscrits de Mme Necker*. Paris: Pougens.
- Nodier, C. (1830). “De la prose française et de Diderot”. *Revue de Paris*, 15, p. 242-256.
- Seguin, J.-P. (1985). “Les Éléments de physiologie ou la constance d’un style”. In: Chouillet, A.-M. (org.). *Colloque international Diderot 1713-1784*. Paris: Aux Amateurs de livres, p. 215-229.
- Spitzer, L. (1948). *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press.
- “Tirage ou Tirer, en terme d’Orfevre” (1765). In: Diderot, D.; D’Alembert (eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 16. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, p. 340a.
- Valéry, P. (1996). *Tel Quel*. Paris: Gallimard.
- Vinet, A. (1851). *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle*. Vol. 3. Paris: Les Éditeurs de Paris.
- Wall, A. (1994). “Bakhtine et Diderot: à propos du Neveu de Rameau”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 17, p. 83-106.