

## O espetáculo teatral segundo Diderot\*

---

L. F. FRANKLIN DE MATOS

### I

O estudioso da trajetória de Diderot como teórico do espetáculo teatral se vê confrontado, desde logo, com a questão da coerência desta trajetória. Dos primeiros textos sobre teatro, escritos nos anos 50, às chamadas obras de maturidade, compostas a partir do fim da década de 60, Diderot parece sustentar duas concepções dificilmente compatíveis a respeito da atividade do Gênio e do processo da criação artística. Inicialmente, o Gênio é visto sobretudo como exaltação inspirada e entusiasmo. Em seguida, esta tese redundará em seu contrário, e o traço distintivo do Gênio já não será a sensibilidade, mas a observação, o sangue-frio, o domínio de si. Nas "Conversas sobre o Filho Natural", de 1757, Diderot escreve: "Os poetas, os atores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira ordem, os grandes dançarinos, os amantes ternos, os verdadeiros devotos, toda esta turba entusiasta e apaixonada sente vivamente, e reflete pouco".<sup>1</sup> Mas nos anos 70, ao compor o "Paradoxo sobre o Comediante", sua posição já não será a mesma: "E por que o ator diferiria do poeta, do pintor, do orador, do músico? Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é nos momentos tranqüilos e frios, nos momentos absolutamente ines-

(\*) Este texto, inacabado, faz parte de um trabalho maior sobre a trajetória de Diderot como teórico do espetáculo.

(1) Diderot, *Oeuvres Complètes*, Ed. Assézat-Torneux, Paris, Garnier Frères, 1875, v. VII, p. 108. As citações de Diderot serão feitas a partir desta edição. Os algarismos romanos remeterão ao volume, os arábicos, à página.

perados. (...) Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo” (VIII, 367).

Frente à questão, os comentadores clássicos por vezes se dividiram em duas atitudes. Daniel Mornet, por exemplo, vê na disparidade uma “contradição” — de resto, não tão funda quanto as contradições maiores de Diderot, “homo duplex”, dilacerado entre as inclinações de pensador e de artista, ou entre as convicções de materialista determinista e moralista consumado. Segundo Mornet, a “unidade” estaria em outra parte, isto é, “no temperamento de Diderot”, “um temperamento que sabe assimilar, diversificar e animar de uma vida intensa idéias que eram comuns ou, ao menos, que não eram revelações”.<sup>2</sup> Num livro justamente célebre, por outro lado, Yvon Belaval se rebela contra a denúncia de contradição, procurando a unidade no plano mesmo da doutrina. Conforme Belaval, entre um tempo e outro, o que muda é o próprio *objeto* da reflexão de Diderot ou, antes, seu *ponto de vista* acerca de um objeto complexo: os primeiros textos consideram a atividade artística da perspectiva da criação, o “Paradoxo” a estima no momento da execução (e neste sentido, não por acaso, parte de uma reflexão sobre o desempenho do comediante). Assim, “se o ponto de vista mudou desde os primeiros manifestos, o “Paradoxo” não os contradiz, entretanto, nem sobre a criação, nem sobre a execução”.<sup>3</sup>

Como se pode ver, de um lado, a disparidade é vista como contradição e leva à desqualificação da “doutrina” em benefício do temperamento do escritor; de outro, se procura garantir a “coerência” da reflexão de Diderot, única maneira, talvez, de preservar sua dignidade de pensador. A este respeito, cabem, entretanto, algumas observações.

Antes de mais nada, é preciso perguntar se tais posturas não deixam escapar o essencial de uma obra que, desde os anos 40, procurou se preservar do dogmatismo e do ceticismo mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: “objetividade, relatividade”.<sup>4</sup> O primeiro expressa a convicção de que nossas idéias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece uma unidade rigorosa; o segundo pressupõe o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito e se dá a ler (a “interpretar”, diria

(2) Mornet, *Diderot. L'Homme et l'Oeuvre*, Paris, Boivin, 1941, pp. 12 e 35.

(3) Belaval, *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 275.

(4) Chouillet, Jacques, *Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, p. 71.

Diderot) de maneira descontínua e fragmentária. Ora, se a objetividade do conhecimento se opera mediante as tentativas de cumular os “vazios” que o encadeamento exhibe, por que o desconforto em constatar que as “experiências” de Diderot impliquem recuos e novas tentativas, não raro em direção oposta? Ao contrário, não é isto mesmo o que se deve esperar da própria desproporção dos oponentes — o olhar que preenche os claros, finito, é apenas parte desta infinitude, a cadeia que se subtrai?

Além disso, tal operação de deciframento não se parece com a atividade de recompor um quebra-cabeças, na solidão impenetrável do gabinete. Ela é fustigada pelos adversários temíveis dos quais procura se desembaraçar — o dogmatismo, que postula a continuidade, o ceticismo, que prega a ilusão de qualquer continuidade —, e o confronto com tais inimigos não se trava entre as surdas paredes da Academia. O século XVIII, como se sabe, marca um desses momentos privilegiados na história da filosofia, em que a disputa filosófica retoma o seu estatuto de coisa pública e volta a debater os mais caros interesses da cidade. Os destinos da filosofia — e a felicidade dos homens — se jogam nos salões, nos cafés (onde às vezes se esgueira, incógnito, o informante da polícia), nas salas de espetáculo, nas complexas e delicadas relações entre o autor, o livreiro e o censor. O que está em jogo é a Opinião Pública, que é preciso esclarecer, segundo alguns, ou proteger das libertinagens do espírito, segundo outros. Esta Opinião não é constituída apenas pelos pares do filósofo — quer estes sejam os austeros doutores da Sorbonne ou ainda os “honnêtes hommes”, no sentido que o termo possui no século anterior. Para dizê-lo em poucas palavras, basta lembrar que o arco da Opinião é amplo o bastante para abrigar, num extremo, Frederico da Prússia ou Catarina, a Grande, e, no outro, o médico obscuro ou o advogado fracassado da província.

Em tais condições, ao escrever um livro (cujo título, aparentemente inofensivo, pode ser, por exemplo, *Pensamentos Filosóficos*), o filósofo corre o risco de ver a obra condenada pelo Parlamento de Paris e, em seguida, mandada à fogueira. Mais: ao escrever um outro, sobre os cegos, por exemplo, o filósofo pode ser acusado de impiedade e ateísmo e, por isso, enviado à Bastilha ou a Vincennes. Então, suas alternativas não são muitas. Ele pode, por exemplo, proceder como Sócrates, mostrar-se inabalável e morrer pela filosofia. Menos corajoso, pode se retratar e desistir, nada tendo a dizer de agora em diante (“Imponham-me silêncio sobre a religião e o governo, e já nada terei a dizer”, “Os Passeios do Cético”, I, 184). Ou então, pode se desdizer para persistir, para organizar, por exemplo, um Dicionário que, a pre-

texto da inocente tarefa de reunir a sùmula do saber humano, lhe permitia continuar falando dos assuntos proibidos, "mudando a maneira geral de pensar". Para isso, é claro, será preciso que o Dicionário, abertamente, fale dos reis e dos padres de maneira respeitosa, atacando-os apenas sorratamente, mediante, por exemplo, a técnica de reenviar os verbetes uns aos outros. Mas o privilégio de impressão de um Dicionário desses pode ser revogado a qualquer momento, seguindo-se a isto a condenação papal. Neste caso, as alternativas também não são muitas. Pode-se abandonar o projeto, como querem alguns, continuar a realizá-lo no estrangeiro, como querem outros, ou então prosseguir na clandestinidade, esperando os dias melhores em que os volumes poderão ser entregues de uma só vez aos assinantes. Mas, ao escolher a última alternativa, o filósofo deverá ser prudente, não voltando a afrontar a cólera dos poderosos. Deverá se retrair e renunciar, taticamente, a falar para a vasta Opinião de seu próprio país. E, assim, poderá se limitar a escrever para uma revista destinada a um público restrito, umas dez ou doze pessoas, auditório nada desprezível, porque constituído de influentes aristocratas estrangeiros. Alguns deles são mesmo príncipes ou reis de potências emergentes e, por isso, o filósofo pode alimentar a esperança de ser recebido, a título de conselheiro oficioso, por um desses monarcas reformadores e, como Sêneca, poderá se aproximar do poder para influenciar suas decisões. É possível que, assim, ele possa discorrer, com toda liberdade, sobre os governos e as religiões.

As considerações acima lembram o óbvio: as fronteiras entre a filosofia e a política são muito tênues no século XVIII. Entretanto, ao retrazar em breves pinceladas a trajetória de Diderot como homem público, elas permitem evocar algo bastante sabido, mas nem sempre levado em conta como se deve: que o itinerário de Diderot como filósofo é indelgível da trajetória "política" do eminente membro de um grupo que, não por acaso, se convencionou chamar de "partido dos filósofos". A evocação basta para prevenir o estudioso de que a "unidade" de sua obra não é da ordem da filosofia sistemática e, por isso, não cabe denunciar suas contradições ou tentar ordená-las segundo critérios de coerência doutrinal. É verdade que Diderot não nos legou um pensamento político original, como Montesquieu ou Rousseau, nem mesmo ligou seu nome, a exemplo de Voltaire, às célebres vítimas das arbitrariedades do Ancien Régime. Mas é patente que, do encarceramento em Vincennes à viagem à Rússia de Catarina — mediante recuos e rodeios —, Diderot persiste no incansável combate de alguém que escolheu um estilo próprio de intervenção política: pondo-se à frente da *Enciclopédia*, escrevendo romances, peças de teatro ou "resenhas"

para a *Correspondência* de Grimm, Diderot está sempre procurando atuar sobre os “costumes” (isto é, sobre a cultura) do tempo. É por isto que, em grande parte, sua obra nos dá a impressão (e, vez por outra, ele mesmo o lamentou) de ser composta por textos *de ocasião*, não raro ocupados em contestar adversários que, vistos a distância, não parecem à altura do seu gênio.<sup>5</sup> Mas, neste caso, não se pode relegar a “ocasião” para a história curiosa do anedotário: é preciso restituir a ela a importância que tem e procurar suas marcas na “unidade” da obra.

Para esclarecer melhor este ponto de vista, talvez baste considerar justamente a teoria do Gênio como exaltação inspirada na obra de Diderot. Antes de mais nada, deve-se anotar que alguns estudiosos tenderam a superestimar a importância de tal teoria, provavelmente movidos mais pela idéia que faziam do filósofo do que pelo exame atento dos próprios textos.<sup>6</sup> Referindo-se ao “Paradoxo”, Daniel Mornet, por exemplo, não hesita em qualificá-lo como “paradoxo sobre a estética de Diderot”,<sup>7</sup> já que, como se sabe, este texto sustenta uma teoria contrária à anterior. É bem verdade que o artigo “Gênio”, publicado em 1757 na *Encyclopédia*, concebe a atividade criadora sobretudo como entusiasmo<sup>8</sup> e que a figura de Dorval, dominante nas “Conversas”, é a encarnação mais acabada deste ideal na galeria de personagens diderotianos. Mas é falso que precisemos esperar o “Paradoxo” (ou mesmo o “Sonho de D’Alembert”) para nos deparar com a negação da tese. Que se tome, por exemplo, o “Elogio de Richardson”, redigido em 1760: aqui, a exaltação e o transporte ficarão circunscritos — segundo o esquema a ser desenvolvido no “Paradoxo” — ao domínio da psicologia do *leitor* (cuja máscara Diderot assume então). Ao autor, exaltação e transporte serão reservados como *efeito a ser produzido*, e não como condição de criação. E mais: tal efeito só será alcançado se o autor exercer sobre si mesmo um estrito autocontrole. Como bem diz Jacques Chouillet, “a palavra sangue-frio ainda não foi pronunciada,

(5) Os exemplos poderiam ser multiplicados. Anote-se apenas o caso do “Paradoxo sobre o Comediante”, que surge em forma de resenha sobre um livro menor e interfere no debate “entre um mediocre literato, Rémond de Sainte-Albine, e um grande comediante, Riccoboni” (VIII, 410).

(6) A tradição sempre atribuiu a Diderot um gênio essencialmente improvisador. Tal imagem só foi abalada pela abertura do *Fond Vandeul* em 1951, dando a conhecer os vários estados pelos quais passaram muitos de seus manuscritos.

(7) Mornet, *op. cit.*, p. 9.

(8) Estudos recentes mostraram que o artigo, na verdade, é de Saint-Lambert. Mas não se discute a influência de Diderot sobre a sua redação e suspeita-se mesmo que ele o tenha reescrito.

mas a idéia de uma distância necessária entre o autor e a obra é claramente percebida".<sup>9</sup> Outro exemplo é o "Sobrinho de Rameau", cuja origem Jean Fabre faz remontar a abril de 1760. Neste texto célebre, que, entre outras coisas, discute as relações entre o Gênio e a Moralidade ou o Gênio e a Opinião, Diderot esboça a doutrina "que exprimirá dez anos mais tarde no 'Paradoxo sobre o Comediante', a de que o maior artista é aquele que mais se domina a si mesmo".<sup>10</sup> O esboço aparece nos traços atribuídos à figura de Rameau (este mero sobrinho de um homem de gênio), cuja criatividade se esgota na pura improvisação. "O que falta a Rameau para aceder à estatura de um homem gênio?", pergunta-se Chouillet. "Um elemento do qual Diderot não falou muito até o presente, mas que é chamado a tomar um lugar preponderante nas obras posteriores a 1760: o sangue-frio, o controle de si, o domínio do intelecto."<sup>11</sup> Como se pode ver, o Sobrinho é uma espécie de duplo negativo de Dorval; sua figura de fracassado mostra que Diderot toma distâncias em relação ao ideal exposto nas "Conversas", alguns anos atrás.

Assim, se houvesse algo a justificar, este algo seria muito mais a teoria do entusiasmo, e não o contrário. Em todo caso, é inegável a existência de uma mudança de rota e é necessário explicá-la. Segundo Arthur Wilson, é possível que ela tenha sido provocada pela atividade de Diderot como crítico de arte na *Correspondência* de Grimm: a maior familiaridade com os pintores e seus ateliês, a partir de 1759, o teria levado a apreciar com maior justeza a importância da técnica na criação artística. Aparentemente verossímil, a explicação se torna insatisfatória quando se pensa que o personagem em questão era diretor da *Enciclopédia*, dicionário das ciências, artes e ofícios, empreendimento fundado, entre outras coisas, numa exaltação da técnica. Assim, já o artigo "Arte", publicado em 1751, insiste na falsa oposição entre a "mão" e o "espírito", ou seja, entre as artes mecânicas e as artes liberais. Não é espantoso, pois, que o "Discurso sobre a Poesia Dramática", de 1758 (um ano antes do "Primeiro Salão"), considere a arte do dramaturgo como quem expõe as etapas ordenadas de um ofício. Embora as fórmulas da teoria do entusiasmo ecoem retoricamente aqui e ali, o "Discurso" sustenta que o poeta dramático, sob pena de ser mal-sucedido, não pode se deixar levar pelo capricho do seu "gênio", mas

(9) Chouillet, *op. cit.*, p. 188. É insustentável, pois, que haja uma oposição entre o "Elogio de Richardson" e o "Elogio de Terêncio", como quer Mornet.

(10) Wilson, Arthur, *Diderot*, Paris, Lafont, 1985, p. 342.

(11) Chouillet, *op. cit.*, p. 202.

deve respeitar escrupulosamente uma certa ordem: do argumento ao plano, do plano à divisão dos atos, desta à elaboração das cenas — a primeira a ser feita em primeiro lugar, a última, por último. Quem fala, aqui, é o diretor da *Enciclopédia*, habituado à descrição minuciosa dos ofícios. O alter-ego de Diderot já não é Dorval, exaltado e “fora de si” frente ao espetáculo sublime da natureza, mas o filósofo Aristo, que só se torna “grande autor” após o paciente e ordenado estudo desta natureza.

Como se pode ver, a mudança de rota já se faz anunciar desde 1758 e merece a atenção por duas razões. Em primeiro lugar, devido ao seu caráter repentino, visto que as “Conversas” foram escritas dois anos antes e publicadas em 57; em seguida, porque a reorientação se opera num texto que tendemos a considerar inseparável do “Filho Natural”, pois ambos fazem parte da campanha pela renovação da cena francesa em fins dos anos 50. Em pleno combate, pois, quando a opinião pública ainda pulsa sob o efeito de sua primeira peça e do manifesto teórico que a acompanha, Diderot decide renunciar ao tom iluminado de Dorval, substituindo-o pela fala judiciosa de Aristo. Que a mudança não seja motivada apenas por razões táticas ou estratégicas, prova-o sua permanência ao longo dos anos e da obra. Mas seu caráter inesperado, em meio a um combate movido por um projeto estável (certas linhas deste projeto não variam de 1748, ano da publicação de “Les Bijoux Indiscrets”, até a redação do “Paradoxo”), desvia a atenção do estudioso para as determinações conjunturais da campanha e seus possíveis efeitos sobre a estrutura da obra. Em que medida o calor do combate, o confronto com as falas múltiplas dos adversários levam Diderot a repensar o seu próprio discurso? Em que medida a história — por vezes miúda — da campanha ajuda a compreender os caminhos tomados por suas idéias?

O objetivo deste trabalho será, pois, o de acompanhar a evolução de Diderot como teórico do teatro tendo presente o caráter do filósofo, que procura deixar suas marcas na atualidade mais imediata. Quando se quer agir sobre os “costumes”, é preciso, mais do que nunca, afinar com precisão os instrumentos de persuasão; a depender do objetivo assinalado, não é indiferente que o filósofo escreva por aforismos, escolha a forma do diálogo, da epístola ou do tratado teórico. (A multiplicidade de formas nas quais se expressa o pensamento de Diderot, e que costumamos atribuir ao seu talento versátil, não dependeria em grande parte das múltiplas tarefas impostas pela conjuntura política?) Além disso, certas coisas podem ser ditas, outras não, quer porque o adversário tenha os meios para nos fazer calar, quer porque

aquele que se trata de persuadir não está preparado para ouvi-las. Sustentar uma idéia implica, pois, a consideração da oportunidade de sustentá-la; hoje, pode-se mesmo *fazer uso* de uma idéia, mas este uso não compromete indissolavelmente o filósofo com ela. (Diderot, filósofo oportunista, que trata os pensamentos como “rameiras”? De maneira alguma: atentar para as suas alianças de ocasião será uma maneira de mostrar os seus compromissos inabaláveis.) Este uso pode depender do adversário que se tem pela frente: é com as mesmas idéias ou, para ser mais preciso, com a mesma ênfase nas mesmas idéias que se combate Pascal, Voltaire ou Helvétius? A variação do interlocutor — hoje, o teatro aristocrático e a poética clássica francesa, amanhã, Jean-Jacques Rousseau — não obriga o filósofo a matizar suas teses mais caras ou, até mesmo, a abandoná-las por completo? O que significa, como se verá ao longo deste trabalho, fazer uma pergunta até certo ponto dramática: em que medida o adversário, por vezes, não teria razão?

Os riscos de uma tal estratégia de pesquisa são patentes. Ao procurar na estrutura da obra as marcas de uma conjuntura mais ou menos fugaz, constituída sobretudo de textos que a história relegou ao relativo esquecimento, o estudioso fica exposto a se mover no terreno incerto das conjecturas. Mas quando este for o caso, lhe restarão um consolo e, talvez, uma justificativa. O consolo: estar correspondendo às expectativas de Diderot sobre a maneira como a posteridade se poria à escuta de sua obra. Numa carta a Falconet, de 10 de dezembro de 1765, a propósito da imortalidade literária, Diderot escrevia: “Como é doce para mim ouvir durante a noite um concerto de flautas executado ao longe, e do qual me chegam apenas alguns sons esparsos que minha imaginação, auxiliada pela fineza de meu ouvido, logra ligar, fazendo com eles um canto seguido que tanto mais a encanta quanto, em boa parte, ele é obra sua. O concerto executado ao lado tem bem o seu valor. Mas acreditaríeis, meu amigo? Não é este, é o primeiro que embriaga” (XVIII, 85-6). Seria imaginar demais supor que, ao assinalar tais limites (e tal encanto) às leituras da posteridade, Diderot estivesse pensando sobretudo em obras como a sua, de tão estreito imbricamento com uma conjuntura evanescente? De qualquer maneira, quando o concerto à distância é o texto de Diderot, que — independentemente de qualquer circunstância e a exemplo da Natureza segundo ele mesmo — se furta fragmentariamente, o estudioso se sente justificado pela idéia de desproporção dos oponentes: afinal, a obra não é propriamente infinita, nem mesmo ilimitada, mas certamente ilimitável.



Em 1757, Diderot, conhecido como principal editor da *Enciclopédia*, publica uma comédia, "O Filho Natural", seguida de um diálogo que submete a peça a um debate teórico. Para o leitor moderno, habituado à versatilidade do talento do filósofo, tal acontecimento pode não ter nada de espantoso. Mas o que teriam pensado os contemporâneos sobre esta inesperada incursão do filósofo no domínio do teatro e da teoria dramática? Até então, sua grande preocupação fora a questão do conhecimento, como atestavam os livros que publicara e a atividade que vinha desenvolvendo, há mais ou menos dez anos, à frente do grande Dicionário de reordenamento do conhecimento humano. É bem verdade que o terceiro volume da *Enciclopédia* continha um artigo de sua autoria, "Comediante", em que procurava reabilitar o ofício do ator frente aos preconceitos correntes no século XVIII. Além disso, numa das tantas digressões teóricas do romance "Les Bijoux Indiscrets" (1748), Diderot fizera uma crítica radical do teatro francês contemporâneo e, no início dos anos 50, participara, ao lado de outros filósofos, da célebre "Querela dos Bufões", que dividira Paris entre os partidários da ópera italiana e da ópera francesa. Mas estes encontros esporádicos com questões ligadas ao espetáculo teatral dificilmente fariam supor uma vocação oculta de dramaturgo, nem exigiam uma concepção original acerca de teoria dramática. Por que, pois, Diderot se proporia iniciar esta nova carreira?

Sempre vigilantes, os inimigos dos filósofos se apressaram em denunciar suas intenções. "Não é preciso ter a vista muito apurada para ver que o Sr. Diderot visa à Academia Francesa", afirmava numa carta de março de 1757 o periodista Fréron.<sup>12</sup> A bem da verdade, a suposição não era inteiramente falsa. Seria preciso acrescentar, entretanto, que a ambição de Diderot não se reduzia à mera vaidade pessoal. Posta sob a proteção direta do Rei, a Academia Francesa representava no século XVIII um dos principais redutos da opinião pública, desta mesma opinião que a *Enciclopédia* vinha procurando esclarecer e converter à sua causa; se abrisse as portas ao seu principal editor, a Academia reconheceria oficialmente o grande Dicionário das Ciências, Artes e Ofícios. As preocupações do dramaturgo são, pois, um prolongamento dos objetivos do Enciclopedista? Certamente que sim, mas, para que se compreenda até que ponto, é preciso não reduzir as am-

(12) Fréron, "Carta a Malesherbes" (21/3/1757), in *Le Dossier Fréron: Correspondances et Documents* (ed. Jean Balcou), p. 196.

bições de Diderot apenas às honrarias oficiais que a Academia podia oferecer.

Antes de mais nada, é de se notar que, se Diderot dispõe de lazer para se dedicar ao teatro, isto se deve ao fato de que a *Enciclopédia* entrara então num período de estabilidade que não mais voltaria a conhecer. Após as primeiras escaramuças com os jesuítas — a polêmica com o Pe. Berthier a propósito do *Prospectus* em 1750 e, no ano seguinte, o escândalo de Prades, que provocou a suspensão dos dois primeiros volumes — o empreendimento se beneficia das contradições políticas da Corte e retoma fôlego. Os anos seguintes darão a impressão de triunfo definitivo sobre parcelas significativas da opinião: em 1755, o número de assinantes da *Enciclopédia* é quatro vezes maior do que por ocasião do lançamento; em 1754, D'Alembert, seu co-editor, é recebido na Academia Francesa, e o volume IV anuncia a adesão de Voltaire, o mais célebre homem de letras do século; no volume V, ao escrever o artigo "Enciclopédia", Diderot assume sem rodeios a finalidade do dicionário ("mudar a maneira geral de pensar") e explicita mesmo o seu sistema sorrateiro de reenvios. Seu triunfalismo então parece tão incontido que até mesmo Constança, personagem do "Filho Natural", tem ocasião de expressá-lo: "Os bárbaros sem dúvida ainda existem: e quando já não existirão? Mas os tempos de barbárie passaram. O século se esclareceu. A razão se depurou. Seus preceitos preenchem as obras da nação. Aquelas que inspiram aos homens a benevolência geral são quase as únicas a serem lidas" (VII, 68). Entretanto, a questão colocada há pouco reaparece sob outra forma: se a batalha está ganha, por que abrir uma nova frente de combate, voltando-se agora para a cena teatral?

Certamente, ao fazê-lo, Diderot estava reconhecendo o alcance limitado da influência da *Enciclopédia*, apesar de suas hiperbólicas declarações de vitória. O reconhecimento tácito desses limites pode até mesmo ter contribuído para sossegar os adversários, como se pode supor a partir das seguintes palavras de Fréron: "Ele (Diderot) pode, assim, continuar a inserir no seu Dicionário todos os sarcasmos que lhe serão fornecidos contra mim. Epigramas enterrados num in-fólio quase não me espicaçam. Tenho um jogo um pouco melhor: não há qualquer comparação entre pequenas folhas, na verdade miseráveis, mas que todo o mundo lê, e um grosso Dicionário muito bonito, muito sábio, muito sublime, mas que, no máximo, só se faz consultar de tempos em tempos".<sup>13</sup> Era natural, pois, que Diderot procurasse um veículo de di-

(13) Fréron, *op. cit.*, p. 197.

vulgação mais poderoso e, mais natural ainda, que topasse desde logo com o teatro: no século XVIII, uma peça de sucesso podia alcançar, num só mês, um público três vezes maior do que o auditório constituído pelos assinantes anuais da *Enciclopédia*. Nas “Conversas sobre o Filho Natural”, a pretensão de Diderot se enuncia com toda a clareza: evocando as monumentais assembléias do teatro antigo, capazes de reunir “oitenta mil cidadãos”, Diderot sonha com um espetáculo teatral próprio a “fixar a atenção de uma nação inteira nos seus dias solenes” (VII, 122-3). Hiperbólica ou não, a pretensão não demorou a colocar os inimigos em estado de alerta. Falando do “Filho Natural” numa de suas célebres “Pequenas Cartas”, Palissot diria: “Aqui, não se trata daquelas relações secretas que todas as ciências podem ter entre si, nem daquelas meditações abstratas onde a imaginação plana no vazio e se extravia impunemente no nada. É uma obra de gosto, submetida às luzes de todo o mundo”.<sup>14</sup> Sob o aparente júbilo da afirmação — finalmente o enciclopedista fala uma linguagem acessível a todos e pode ser punido pelas regras do gosto, que todos conhecem — plana a ameaçadora incerteza que a expressão “todo o mundo” pode conter: a *Enciclopédia* recorre a um instrumento muito mais poderoso do que o periódico e seus propósitos estão na iminência de não ficar “enterrados” em grossos in-fólios. Uma hipótese a ser verificada: em que medida os “aborrecimentos” que a *Enciclopédia* enfrenta a partir de 1757 e que levarão à revogação do seu privilégio de impressão em 1759 (comemorada pelos inimigos, não por acaso, com a representação da comédia *Os Filósofos* em 1760), têm como detonador a pretensão dos enciclopedistas de se assenhorearem da cena francesa?

Mas o que significa prolongar, através do teatro, o combate da filosofia? O objetivo geral da *Enciclopédia*, como se sabe, é o de liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente sua razão: triunfando sobre a “barbárie”, as luzes da razão exorcizam a superstição e o fanatismo, e incitam os homens à benevolência geral. Também o espetáculo teatral tem um papel a desempenhar neste movimento, mas agir sobre o público, aqui, “não é somente mobilizar o seu julgamento, mas transtornar sua sensibilidade pelos meios mais fortes”.<sup>15</sup> Ora, para isso, é preciso liberar a imaginação do poeta dramático das regras que sobrecarregam o teatro, preceitos arbitrários e fi-

(14) Palissot, “Petites Lettres sur des Grands Philosophes”, in *Oeuvres Complètes*. Paris, chez Jean-François Bastien, 1779, v. II, p. 124.

(15) Chouillet, “Introduction Générale” ao v. III das *Oeuvres Complètes* de Diderot, Ed. Roger Lewinter, Paris, Le Club Français du Livre, 1969, p. XV.

gura específica desta “turvação” do espírito que é a superstição. Não é difícil adivinhar quem são os inimigos imediatos de um tal empreendimento: de um lado, a poética clássica francesa, que opera mediante generalizações arbitrárias de procedimentos bem-sucedidos em algumas obras de gênio; de outro, o teatro aristocrático, que se reclama desta poética e, conseqüentemente, renuncia à missão fundamental do espetáculo, a de “transtornar” os espectadores.

Ao longo dos anos, Diderot se mostrou inabalável quanto às linhas gerais deste empreendimento. O projeto se esboça em 1748, numa digressão de “Les Bijoux Indiscrets”, começa a ganhar contornos menos imprecisos com as reflexões sobre a pantomima teatral na “Carta sobre os Surdos e os Mudos” e se explicita de vez no fim dos anos 50, com as peças e os textos teóricos escritos então. O estudioso pode ainda acompanhar o projeto nos esboços de peças elaborados antes de meados de 1759, nos rastros que deixa nos “Salões” ou nas reflexões sobre a psicologia do comediante, que dominam o “Paradoxo”. Entretanto, por quais vicissitudes passou ele? Que variações acolheu? Para tentar executá-lo, que precauções Diderot precisou tomar? Que compromissos e alianças se viu obrigado a fazer? Confrontado com as reações da opinião pública, a que compromissos renunciou e que alianças estreitou? Dadas as presumíveis variações da conjuntura, que novos adversários ganham a cena do combate, relegando o inimigo principal a um plano secundário?

Para começar a responder essas questões, é preciso que nos interroguemos sobre a curiosa estrutura que Diderot atribuiu ao “Filho Natural” e às “Conversas” e que, surpreendentemente, não tem sido considerada com a devida demora pelos estudiosos do assunto. Ao contrário do “Pai de Família” e do “Discurso sobre a Poesia Dramática”, também publicados conjuntamente um ano depois, o “Filho Natural” e as “Conversas” são textos intimamente dependentes um do outro. O “Discurso” tem a forma tradicional do tratado teórico e, apesar das inúmeras referências ao “Pai de Família”, é sobretudo uma reflexão geral sobre a poesia dramática. Assim, não é nada espantoso que ambos os textos tenham desde logo seguido trajetórias editoriais independentes. O surpreendente é que alguns editores por vezes separem o grupo anterior, pois as “Conversas”, mesmo comportando digressões teóricas gerais, foram escritas em forma de diálogo *sobre* o “Filho Natural”. Mas isto não é tudo. O mais curioso é que um dos parceiros do debate, Dorval, não é apenas o protagonista da peça, mas o seu suposto autor. Ainda supostamente, o argumento da comédia seria fornecido

por um encadeamento real de acontecimentos dramáticos envolvendo a família de Dorval. Outra curiosidade é que Dorval só escreve a peça a pedido do pai, que deseja ver os acontecimentos perpetuados na memória da família, mediante representações domésticas: o "Filho Natural", assim, não se declara composto para o espetáculo público, mas para a cena privada. O outro interlocutor do debate, designado como "Eu", é o suposto editor do conjunto, tomando a palavra como narrador no preâmbulo ("a história verdadeira da peça") e nas transições narrativas que ligam a peça ao debate ou os três tempos do debate entre si.

O resultado, como se vê, é que o "Filho Natural" aparece como uma ficção de segundo grau, dependente de um conjunto ficcional maior, que Diderot chamaria, no ano seguinte, de "uma espécie de romance". Frente a esta complicada estrutura, o estudioso não pode deixar de se perguntar pelas intenções de Diderot ao delegar a autoria da peça a Dorval e recuar para o lugar coadjuvante de editor. Jacques Chouillet se desembaraça da questão lembrando que Diderot reproduz certos procedimentos literários em voga no tempo, articulados num "como se", mas tal lembrança, ao que parece, apenas adia a resolução do problema, que se recoloca em seguida. Por que Diderot recorreria, exatamente nesta altura (e não, por exemplo, no ano seguinte, ao publicar o "Pai de Família"), às convenções em uso no romance do século? Por outro lado, a questão também é evitada quando se assinala que "esta repartição dos papéis num autor implícito, num autor representado e num interlocutor privilegiado, encarregado de sustentar a ação, constitui para Diderot a relação literária por excelência"<sup>16</sup> e anuncia algumas obras-primas futuras ("A Religiosa", "O Sobrinho", "Jacques"). De acordo; mas por que Diderot escolheria uma forma que expressa "a relação literária por excelência" no momento em que escreve uma peça e um manifesto teórico que pretendem contribuir para a renovação do espetáculo francês? Textos de combate e intervenção numa conjuntura cultural precisa, eles supõem, assim, uma *estratégia* de intervenção, o que nos autoriza a seguinte pergunta: que razões táticas teria Diderot para dar à peça e ao manifesto esta estrutura romançada?

Dentre todas essas razões, aparentemente a precaução não teria sido das menos importantes: Diderot procuraria se abrigar dos rigores da crítica. Reivindicando a condição de editor e lançando mão de con-

(16) Chouillet, "Introduction" ao "Filho Natural", in Diderot, *Oeuvres Complètes*, Ed. Roger Lewinter, v. III, p. 4.

venções próprias do romance de então, Diderot obteria o mesmo efeito incerto de que se beneficiara (para usar um exemplo escolhido ao acaso) Montesquieu nas *Cartas Persas*: ficção ou realidade? Mas, no seu caso, o efeito não ficaria circunscrito à mera piscadela da convenção literária, visto que lhe permitiria se iniciar na carreira de dramaturgo e, ao mesmo tempo, deixar a porta aberta para o recuo. É o “Filho Natural” uma comédia assinada “Diderot”, principal editor da *Enciclopédia*, ou se deve levar a sério a distância “literária” assinalada por ele, atribuindo-a a Dorval, personagem romanesco de Diderot? Foi ela escrita para a representação privada (e, portanto, para a mera leitura) ou, ao contrário do que declara, tem pretensões ao espetáculo público? (E, se não, como entender que Diderot indicasse, na página de rosto da peça, os nomes dos atores que poderiam representar cada personagem?) O jogo de ambigüidades aparece sem rodeios no final da terceira conversa: Dorval não estima que sua peça deva ser “apresentada aos comediantes”; “Eu” contra-argumenta e sugere que se procure a proteção do Duque d’Orléans, mas Dorval persiste no seu propósito, preferindo apelar para ela no futuro, quando o seu “Pai de Família” (*sic*) estiver composto.

As questões acima não se reduzem a meras especulações. A hipótese de que Diderot, através de Dorval, procurasse prudentemente relativizar suas ambições de dramaturgo foi, como se verá adiante, considerada pelos seus adversários. De resto, a própria postura de Diderot parece confirmar a hipótese, pois apenas no ano seguinte, ao tomar a defesa do “Filho Natural”, ele esclarecerá suas intenções: “E não sendo meu propósito dar a obra em espetáculo, acrescentei-lhe algumas idéias sobre poética, música, declamação e pantomima, e do todo formei uma espécie de romance intitulado o ‘Filho Natural ou As Provas da Virtude’, com a história verdadeira da peça” (VII, 337). O próprio uso do termo “romance” poderia parecer sintomático: quando se pensa no desfavor do gênero no século XVIII e no prestígio máximo de que gozava o teatro, tudo levaria a crer que Diderot batesse em retirada e, diante das críticas, se desculpasse pela despretenção. Mas a suposição não é verossímil porque, na verdade, Diderot não batia em retirada; ao contrário, quando redigiu o texto acima, ele persistia e entregava ao público uma nova peça e um outro texto teórico, agora sem qualquer mediação romanesca. Assim, quando explicita o seu “propósito”, podemos acreditá-lo sob palavra. A leitura atenta das “Conversas” o confirma e nos explicita em que sentido o “Filho Natural” e o diálogo que se segue devem ser lidos como “uma espécie de romance”.

Na primeira "Conversa sobre o Filho Natural", "Eu" faz o elogio da Cena 4, Ato II da peça de Dorval, do "belo quadro", inesquecível e comovente, em que Clairville extravasa todo seu desespero sobre o peito do amigo. Dorval então replica: "Reconhecei que este quadro não teria nenhum lugar sobre a cena; que os dois amigos não ousariam se olhar de frente, voltar as costas ao espectador, se agrupar, se separar, se juntar de novo; e que toda sua ação seria bem compassada, bem empolada, bem amaneirada e bem fria" (VII, 94-5). Segundo Dorval, o patético do quadro, decorrente da liberdade e da naturalidade de movimentos dos comediantes, jamais poderia ser transcrito no registro da "cena" (entenda-se: cena francesa contemporânea). Obrigado a se adequar à "ordem simétrica" que domina esta última, o quadro resultaria necessariamente "frio" e deixaria de ser "uma composição suportável em pintura", ou seja, um quadro. Certamente, no teatro contemporâneo, tal cena daria lugar a uma *tirada*, este longo discurso, aplaudidíssimo e de mau gosto, o recurso mais impróprio para sustentar a ilusão teatral e expressar as "verdadeiras vozes da paixão". "Numa representação dramática, o espectador conta tão pouco que é como se não existisse. Há algo que se endereça a ele? O autor saiu de seu argumento, o ator é arrastado para fora de seu papel. Ambos descem da cena. Eu os vejo na platéia; e enquanto dura a tirada, a ação está suspensa para mim, e a cena permanece vazia" (VII, 106).

Nesta passagem, as "Conversas" retomam o *leitmotiv* pelo qual se abrem: o da oposição entre o *salão* e o *teatro*. É pelas regras do salão e não pelas convenções do teatro, insiste Dorval, que se deve julgar o "Filho Natural". No teatro, a declaração de Constança a Dorval, objeto de uma outra cena debatida, teria um tom "bem extraordinário", porque infringiria a regra do decoro; mas no salão, lugar das "ações mais comuns da vida", onde não nos comportamos segundo as convenções teatrais, ela não "ofenderia" ninguém. É devido a este curioso divórcio que Dorval estima sua peça incapaz de obter êxito no teatro: para tanto, seria preciso "ou podar em certos lugares o diálogo ou mudar a ação teatral e a cena" (VII, 114). A segunda alternativa seria "transportar ao teatro o salão de Clairville, tal como ele é"; a primeira significaria extirpar da peça os signos mais eloqüentes da paixão e trair os modelos teatrais de que ela se reclama. Tais modelos são, por exemplo, a terrível cena de Sófocles em que Filoctetes "fazia ouvir os gritos inarticulados da dor" ou a inesquecível seqüência de Ésquilo em que as Eumênides perseguem Orestes e onde "se ouvem a prece e os gemidos do

desgraçado atravessarem os gritos e os movimentos pavorosos dos seres cruéis que o procuram". Aliás, mesmo no presente, alguns exemplos similares podem ser lembrados, embora seja preciso contá-los nos dedos: no *Mercador de Londres*, do dramaturgo inglês Lillo, a amante de Barnwell entra "descabelada" em sua prisão, e na *Sylvie*, do francês Landois, a cena se abre com um "quadro encantador", despojado e doméstico. O ideal poético que estes modelos supõem considera que o objeto do teatro é o furor das paixões (que a regra do decoro só poderia tornar "decentes" sob pena de desfigurá-las); ou então "o acento fugitivo e delicado" dessas mesmas paixões, que "a indigência de todas as línguas que existem e existiram" (VII, 107) são incapazes de exprimir. Paradoxalmente, pois, a atividade do poeta dramático não deve estar centrada no discurso, mas em outra parte. Em cena, não é o verbo que importa primordialmente, mas as paixões que o inspiram: se for capaz de atribuir uma grande paixão à sua personagem, o dramaturgo não terá nenhuma dificuldade em fazê-la "falar bem". É de se notar, entretanto, que, em geral, o "belo discurso" não é a linguagem das paixões. "A paixão", diz Dorval, "se apegava a uma idéia principal. Ela se cala e volta a esta idéia, quase sempre por exclamação" (VII, 104). Assim, ao contrário do belo discurso, ordenado, pleno e senhor de si, a paixão é monocórdica, redundante, exclamativa e entrecortada: quando já não se exprime pela garganta ou por entre os dentes, a paixão lança mão dos gestos. Os atores contemporâneos desempenham mal, porque são obrigados a falar demais. Mas por que separaríamos "o que a natureza juntou", isto é, o gesto e o discurso? É preciso, pois, dar aos comediantes uma cena em que possam exercer livre e naturalmente a arte da pantomima, uma cena capaz de resgatar a dimensão propriamente espetacular do teatro, sua dimensão de quadro.

Este novo ideal, oposto à realidade da cena contemporânea, o "Filho Natural" o realiza à sua maneira. Apenas à sua maneira, entretanto, porque, curiosamente, o debate teórico apresenta a peça sob uma imagem que está longe de ser "ideal". Este segundo movimento do texto já se delineia desde as primeiras páginas. "Eu" contesta a Cena 2, Ato I, em que Dorval tolera algumas familiaridades da parte de seu criado: tal cena não seria "nem verossímil, nem verdadeira", porque incompatível com o caráter severo e reservado de Dorval e com os costumes da sociedade francesa. Para justificar a inclusão da cena na peça, Dorval recorre a um argumento estranho à ordem da teoria dramática: *ao inventá-la*, seu motivo fora o desejo de "dar prazer" a um bom doméstico, devotado ao seu senhor e que, apesar de humilde servidor, é um homem como qualquer outro. Mas Dorval só se permite tal



liberdade em razão de a peça ser escrita para a representação doméstica. Caso escrevesse para o teatro, afirma ele, "eu deixaria de lado a minha moral, e me absteria de tornar importantes em cena seres que são nulos na sociedade" (VII, 90). A observação dará ocasião para uma crítica da comédia de tipo Marivaux, fundada numa intriga dupla, a segunda centrada em figuras de aias e criados. Mas o que nos importa assinalar é que, frente ao tema da oposição entre o salão e o teatro, o "Filho Natural" já não ocupa o bom lado. A Cena 2, Ato I, é defeituosa (ou antes, exemplarmente defeituosa), porque infringe as regras do salão e reproduz (pouco importam as boas intenções de Dorval) certas convenções do teatro contemporâneo.

Mas isto não é tudo. Há nas "Conversas" um conceito que remete ao mais exemplar de todos os defeitos: é o lance teatral. Assim como o quadro é a palavra-chave da nova poética do teatro, o lance teatral é o recurso mais em voga na cena contemporânea, e Diderot jamais o define sem buscar o inevitável efeito de contraste proporcionado pelo quadro. Por exemplo: "Um incidente imprevisto que se passa na ação, e muda subitamente o estado das personagens, é um lance teatral. Uma disposição dessas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, representada fielmente por um pintor, me agradaria sobre a tela, é um quadro" (VII, 94). Ou então: "E preciso se ocupar fortemente da pantomima; deixar de lado estes lances teatrais cujo efeito é momentâneo, e achar quadros. Mais se vê um belo quadro, mais ele agrada" (VII, 138). Ou ainda: "Sobretudo, negligenciar os lances teatrais; re- aproximar-se da vida real, e ter antes de mais nada um espaço que permita o exercício da pantomima em toda sua extensão" (VII, 145-6). Como se vê, o quadro é de efeito duradouro e expressa a vida real, a natureza, a verdade; pode-se dizer que ele é a preparação ou o coroamento da cena verossímil. Já o lance teatral é da ordem do "imprevisto", daquilo que não está fundado racionalmente, ou seja, do romanesco e do inverossímil. Embora Diderot jamais o declare, talvez se pudesse afirmar que o lance teatral é o sucedâneo bastardo do quadro: quando renuncia à representação corajosa das paixões (e, conseqüentemente, aos efeitos enormes e duradouros dos quadros), quando se limita à monótona declamação de "belos discursos" desprovidos de "energia", o teatro é levado a cumular este vazio pela construção de complicadas intrigas sujeitas à inversão da fortuna. Por isso, a cena já não é um lugar onde se "treme" de "comoção" e "pavor", mas um espaço onde se sentem "pequenas emoções passageiras", expressas em "lágrimas raras" e "frios aplausos".

Pois bem: embora as "Conversas", em tom de manifesto, incitem

ao abandono do lance teatral, "a base de toda a intriga" do "Filho Natural" está fundada no mesmo recurso: a acumulação de circunstâncias que acabam por levar Constança a se acreditar destinatária de uma carta de Dorval a Rosalie configura um lance teatral, que "Eu" considera, é verdade, dos "mais bem arranjados" e no qual não encontra "nada de falso". Entretanto, o parecer do autor da peça não é o mesmo: "Nem nada bastante verossímil. Não vede que é preciso séculos para combinar um tão grande número de circunstâncias? Que os artistas se felicitem tanto quanto quiserem pelo talento de arranjar semelhantes encontros; julgá-los-ei inventivos, mas sem verdadeiro gosto. Mais simples o andamento de uma peça, mais bela ela será. Um poeta que imaginasse este lance teatral e a situação do quinto ato em que, me aproximando de Rosalie, eu lhe mostro Clairville no fundo do salão, num sofá, na atitude de um homem em desespero, teria pouco discernimento, se preferisse o lance teatral ao quadro. Um é quase uma infantilidade; o outro, um traço de gênio" (VII, 98). Amálgama de "infantilidade" e "traço de gênio", o "Filho Natural" integra à sua estrutura não apenas os recursos inovadores da nova poética, mas também os expedientes convencionais explorados pela cena contemporânea. Neste momento, a peça rompe drasticamente com o "bom lado", as regras do salão, e se torna um modelo tanto por suas *virtudes* quanto por seus *defeitos*, ambos exemplares aos olhos da teoria. Assim, a finalidade de Diderot ao redigir o "Filho Natural" e as "Conversas" é fundamentalmente pedagógica: ensinar "como se faz uma peça" e, ao mesmo tempo, "como não se deve fazê-la".

Obviamente, não se deve concluir a partir daí que o diálogo seja mais importante que a peça. Por um lado, é o diálogo que aponta os erros e acertos da peça, que revela seus segredos, mas, por outro, é a exemplaridade da peça, para bem e para mal, que dá clareza aos enunciados teóricos do diálogo. Se o "Filho Natural" é menos uma peça a ser representada e muito mais algo como uma figura de ficção, um "personagem ideal", nem por isso ele deixa de ser o grande protagonista desse todo que Diderot chamou "uma espécie de romance".

Por outro lado, as considerações acima não pretendem reduzir os efeitos da estrutura romanceada do livro, como se a peça servisse ao diálogo e não tirasse dele nenhuma vantagem. Certamente, ao escrever a "História Verdadeira da Peça", Diderot deseja se beneficiar do efeito mais óbvio deste tipo de convenção literária: dar como reais os acontecimentos da comédia é contribuir para a ilusão do público, exigência fundamental da concepção de arte e teatro em Diderot (de resto, como se verá adiante, a intenção não poderia escapar aos contemporâneos).

Por tudo isto, também não pretendemos sustentar que Diderot estimasse o "Filho Natural" inteiramente impróprio para o palco. Apesar das restrições, de fato, o debate lega ao leitor uma imagem antes positiva da peça de Dorval. Convencido de que "na arte, assim como na natureza, tudo é encadeado", e de que "se nos aproximarmos de um lado daquilo que é verdadeiro, nos aproximaremos de muitos outros" (VII, 120), certamente Diderot pensava que, obtendo êxito em cena, o "Filho Natural", por suas qualidades, não deixaria de contribuir para extirpar do espetáculo francês os vícios aos quais sua própria peça não era estranha. Mas suas dúvidas quanto a este êxito eram patentes e, neste sentido, as alegações de Dorval, ao explicar por que não desejava que sua peça fosse apresentada aos comediantes, são bastante claras: "é incerto que ela fosse aceita. E muito mais ainda que obtivesse êxito. Uma peça que malogra é pouco lida. Querendo estender a utilidade desta, se arriscaria a privá-la de qualquer utilidade" (VII, 166). Assim, o estudioso pode dizer que, ao destinar sua comédia à leitura privada, Diderot se põe a sondar o terreno, tomando o pulso da opinião pública. O "Filho Natural" é, antes de mais nada, uma *experimentação*, o prólogo de um programa já traçado, e que os anos seguintes deveriam realizar.

#### IV

Já é tempo, entretanto, de nos perguntarmos sobre as repercussões que a obra de Diderot provocou sobre a opinião pública de então. A julgar pelos registros de que dispomos, pode-se afirmar que seu impacto imediato foi bastante considerável. Na *Correspondência Literária*, por exemplo, Grimm se refere ao "entusiasmo geral" dos primeiros dias. A cautela do estudioso poderia colocar sob reserva a palavra deste aliado incondicional, se ela não fosse confirmada pelos próprios adversários de Diderot. Em julho do mesmo ano, Fréron escreve no *Année Littéraire*: "Não posso vos exprimir com que calor o público recebeu esta comédia que jamais foi representada e está impressa há três ou quatro meses. Que vos seja suficiente saber que este drama foi algum tempo o assunto de todas as leituras, de todas as conversas e de quase todos os elogios de Paris".<sup>17</sup> Por outro lado, já em 1779, ao editar as suas obras completas, Palissot acrescentaria a seguinte advertência à

(17) Fréron, *L'Année Littéraire* (30 de junho de 1757), Paris, St. Lambert, 1757, p. 147.

segunda das "Pequenas Cartas sobre Grandes Filósofos", onde tratava do "Filho Natural": "Não se daria crédito ao autor desta carta, se ele lembrasse hoje os propósitos surpreendentes (sobre a peça) que o entusiasmo tornava então muito comuns".<sup>18</sup>

Os adversários de Diderot tendiam a ver este êxito como efeito da capacidade de autopromoção da "seita" dos enciclopedistas. Seja como for, o que mais nos importa é saber de que maneira o texto de Diderot foi avaliado pelos contemporâneos, e, para isso, o estudioso dispõe de um material nada desprezível, constituído pelos testemunhos, entre outros, dos ilustres leitores citados acima. Como se verá, o debate entre "filósofos" e "devotos" a propósito do "Filho Natural" se dará nos marcos da oposição entre tradição e inovação: de um lado, os guardiões das regras codificadas nas poéticas clássicas, de outro, os arautos do Gênio, cuja atividade não pode ser constrangida por nenhuma convenção arbitrária. Do lado dos devotos, o debate tenderá a ser vivido como uma espécie de prolongamento da célebre "Querela dos Antigos e dos Modernos", que dividiu a Academia Francesa em fins do século XVII. Os filósofos, por sua vez, não se cansarão de recusar o combate nesses termos: Diderot insistirá em se reclamar do espetáculo antigo ou da autoridade de Aristóteles e Horácio e, desde "Les Bijoux Indiscrets", desqualificará enfaticamente esta maneira de encarar a questão. Um outro traço importante do debate: a peça de Diderot não foi considerada como "figura de ficção" nem por um lado, nem pelo outro. Ao debruçar-se sobre os textos que registram a publicação do "Filho Natural" e das "Conversas", o estudioso se dá conta de que, salvo uma notória exceção, tais registros se recusam sistematicamente a apreciar o "todo" da obra de Diderot, exaltando ou criticando, separadamente, as partes.

O primeiro registro público de que dispomos é o texto de Grimm, mencionado há pouco, cuja abertura é exemplar para a avaliação do lugar que os filósofos pretendiam ocupar no debate. As "obras de gênio", sustenta Grimm, têm uma "marca característica" inconfundível, a de provocar no "espírito" e no "coração" "um calor desconhecido" e "sentimentos não experimentados", cuja "fermentação" acaba por capturar "um povo inteiro".<sup>19</sup> "É por este meio que um único homem, que aparece no meio das trevas, as dissipa unicamente mediante seu gênio, esclarece e inflama todo seu século, e leva sua nação a um grau

(18) Palissot, *op. cit.*, p. 123.

(19) Grimm, *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique*, Paris, Garnier Frères, 1878, v. III, pp. 354-6.

de luz e de perfeição que ela jamais teria atingido sem ele." É com este exórdio que Grimm anuncia aos seus seletos correspondentes a "bela e sublime obra" de Diderot. Nenhuma dúvida de que, quando fala em "obra", Grimm se refere ao todo do livro: "Vós observareis, na peça e nas "Conversas", a abundância das idéias, a quantidade prodigiosa de novas perspectivas, de quadros verdadeiros, simples, tocantes e com freqüência sublimes, o calor e a fecundidade de uma imaginação sempre igualmente admirável". Porém, o próprio emprego da aditiva demonstra que ele não toma a peça e o diálogo como entidades subordinadas e, sim, justapostas. De fato, a nota de Grimm se limita a fazer os inventários, um após o outro, dos achados do "Filho Natural", de um lado, e das "Conversas", de outro, e, na sua retórica exaltada, passa sob silêncio os patentes defeitos da peça, apontados, de resto, pelo próprio Diderot. Mais importante, entretanto, é assinalar a insistência de Grimm na novidade e singularidade da obra: "Por mais estranho que seja o gênero da comédia do "Filho Natural ou as Provações da Virtude", por mais nova que seja a poética difundida nas três "Conversas" de que esta peça é acompanhada, o entusiasmo dos primeiros dias foi geral". Como se vê, dada a singularidade e a novidade da obra, o acolhimento favorável do público soa para Grimm como algo inesperado. É que as relações entre o Gênio e o público não devem ser postas num plano de harmonia ideal, como a retórica do exórdio poderia dar a entender. O mais corrente, de fato, é que o Gênio esbarre nas camadas de inércia do público e se veja às voltas com os seus inevitáveis preconceitos. Por isso, apesar de constatar o entusiasmo geral, Grimm atenta para a virtual cisão do público parisiense: de um lado, "as pessoas de espírito" e "os corações delicados e sensíveis", que admiraram a obra e derramaram lágrimas; de outro, "a inveja e a tolice", que não se atreveram "a elevar a voz". Como se verá, "inveja e tolice" não tardariam a entrar em cena, e o mínimo que se pode dizer é que nem uma nem outra eram propriamente tolas, já que a intervenção de ambas foi capaz de reverter o clima favorável à obra de Diderot.

Mas a composição do público é mais complicada ainda do que fariam supor as oposições entre as luzes e as trevas, o espírito e a tolice, a sensibilidade e a inveja, e Grimm não desconhece a dificuldade. De fato, suas preocupações parecem voltadas para um outro adversário: embora este não possa ser assimilado à "tolice", que as Luzes combatem, nem tenha razões para invejar quem quer que seja (porque é a glória, e a glória *filosófica* do século), a inveja e a tolice se reclamarão de seu nome para desconsiderar o projeto inovador de Diderot. Este nome não é outro senão o de Voltaire.

Nas "Conversas", Diderot não deixara de guardar toda a cautela em relação à figura de Voltaire. Nas inúmeras menções ao seu nome, nada senão a mais fervorosa admiração: Diderot integrara ao seu projeto vários tópicos da campanha de Voltaire pela renovação da cena parisiense, insistira nas convergências entre ambos e deixara na sombra as possíveis controvérsias. Neste momento, aliás, Voltaire empresta todo o prestígio de sua colaboração à *Enciclopédia*, e tanto está plenamente integrado ao empreendimento que, dentro em pouco, por intermédio de D'Alembert e da *Enciclopédia*, ele abrirá a campanha para a instalação em Genebra de um teatro de comédia. Por que, pois, Grimm romperia com qualquer reserva tática? Talvez por que as considerações estratégicas concernentes à *Enciclopédia* não o comovessem particularmente? Talvez por que se dirigisse a um público externo, sensível ao acento europeizante dos escritos e da ação de Voltaire? Seja como for, ele escreve: "Vereis quantas novas carreiras o Sr. Diderot abre ao gênio, e concluireis o quanto o Sr. de Voltaire está errado em repetir, em vários trechos de sua *História Universal*, que os homens de gênio do século precedente nos anteciparam em tudo, e que não nos resta mais do que a estéril glória de imitá-los".

De fato, a posição de Voltaire em relação ao gênero praticado e teorizado por Diderot já era pública e notória desde, por exemplo, seu "Prefácio a Nanine", escrito por volta de 1751. Conforme se pode ler neste texto, Voltaire não recusava radicalmente o hibridismo dos gêneros — o que quer dizer que, para ele, a comédia tinha todo o direito de provocar, eventualmente, o efeito de enternecimento —, mas tal hibridismo deveria, por força, se dar nos limites da teoria clássica dos gêneros — o que quer dizer que Voltaire, ao contrário de Diderot, não admitia a "comédia enternecedora" como gênero autônomo em relação à tragédia e à comédia clássicas. "A comédia, ainda uma vez", escreve ele, "pode, pois, se apaixonar, se transportar, enternecer, contanto que em seguida ela faça rir as pessoas de bem. Se o cômico lhe faltasse, se fosse apenas choramingas, é então que ela seria um gênero muito vicioso e muito desagradável".<sup>20</sup>

As marcas desta posição (e um senso tático semelhante ao do diretor da *Enciclopédia*) transparecem na carta enviada por Voltaire a Diderot, com data de 28 de fevereiro de 1757. Nela, Voltaire acusa recepção do livro recentemente publicado por Diderot, qualificando-o de "obra cheia de virtude, de sensibilidade e de filosofia". O contexto

(20) Voltaire, "Préface à Nanine", in *Oeuvres Complètes*, Paris, Garnier Frères, 1877, v. IV, p. 10.

torna um pouco obscuro o que se deve entender exatamente por "obra". Em princípio, não há razão para supor que Voltaire não esteja se referindo ao todo; mas o termo ganha um caráter vago quando, em seguida, Voltaire, sem qualquer transição, passa a considerar apenas o diálogo teórico de Diderot: "Penso, como vós, que haveria muito a reformar no teatro de Paris".<sup>21</sup> Eis aqui uma outra pérola diplomática da seca e concisa retórica voltairiana: depois de trazer ao primeiro plano sua aspiração de mudança, Voltaire não escreve "cena francesa", mas apenas "teatro de Paris". Na seqüência, a carta assinala os dois grandes obstáculos à mudança e, ato contínuo, define o que Voltaire entende por reforma: o fato de os palcos de Paris comportarem a presença de parte dos espectadores (a chamada reforma do Conde de Lauraguais só virá no ano seguinte) e — "o mais impertinente de todos os abusos" — a excomunhão e a infâmia que pesam sobre o ofício do comediante. Ao mencionar os dois tópicos mais "voltairianos" das várias propostas das "Conversas", Voltaire continua... voltairiano. Ou seja: não há nada de substancial a mudar quanto ao que disse a tradição acerca da teoria dos gêneros. O final da carta também parece conter um subentendido eloqüente: após tanta reserva e laconismo, Voltaire se permite uma palavra de entusiasmo e estímulo ao destinatário, exortando-o a derramar, *nos trabalhos da Enciclopédia*, "a nobre liberdade de (sua) alma"...

Da autoridade de Voltaire por vezes se reclamarão os porta-vozes dos devotos, que não demoraram a se pronunciar sobre o "Filho Natural". Segundo Arthur Wilson, os enciclopedistas temiam sobretudo a atuação do temível Fréron e teriam procurado, por intermédio do prestígio e do ascendente de Malesherbes,<sup>22</sup> dissuadi-lo de vir a público para criticar o empreendimento de Diderot. A manobra, porém, fracassou e só fez adiar o inevitável: em dois artigos para o *Année Littéraire*, de junho e julho de 1757, Fréron desencadeava a campanha, retomada por Palissot no outono do mesmo ano.

Os procedimentos de Fréron e Palissot serão bastante próximos, a começar pela desqualificação de qualquer abordagem do "Filho Natural" e das "Conversas" como um todo único. Ambos desconhecirão, assim, a figura de Dorval e se demorarão em criticar a peça, como se

(21) Voltaire, "Lettre à Diderot", in Diderot, *Oeuvres Complètes*, Ed. Roger Le-winter, Paris, Le Club Français du Livre, 1969, v. VII, p. 585.

(22) Magistrado encarregado da regulamentação do comércio dos livros entre 1750 e 1763, Malesherbes procurou pôr em prática uma política equitativa em relação a filósofos e devotos. Ver Wilson, *op. cit.*, pp. 69 e segs., e pp. 221 e segs.

esta trouxesse a assinatura crua de Diderot. Entretanto, tratando-se de um livro que, como se viu, não passara despercebido aos leitores parisienses, a operação exigirá da parte de ambos uma breve alusão à forma romanceada do texto de Diderot, alusão que de alguma maneira justifica a desconsideração desta forma. Assumindo ares de desmistificador, Fréron escreve: “Não me deterei na pretensa ‘História Verdadeira da Peça’. Estes tipos de suposição são absolutamente estranhos à bondade de uma obra e seria de se desejar que os autores renunciassem de vez a todas estas pequenas fraudes que de nada servem e não enganam ninguém, como se disse com freqüência”.<sup>23</sup> (De passagem: o emprego dos termos “fraude” e “engano” não indicaria que, para Fréron, Diderot se ocultava astutamente sob a figura de Dorval?) Em Palissot, o tom de justificativa é mais explícito. Ao anunciar sua crítica do “Filho Natural” como uma comédia proposta para a cena pública, ele afirma: a peça “é feita para a representação, a julgar pelos nomes dos atores impressos com os das personagens e por algumas lisonjas dirigidas, de tempos em tempos, aos comediantes”.<sup>24</sup> A partir daí, as posturas de Palissot e Fréron serão semelhantes à de Grimm, ou seja, considerar a peça e o diálogo como entidades justapostas — com a ressalva, é claro, de que ambos se porão a inventariar, do ponto de vista de guardiões da tradição, os defeitos da peça e do diálogo, atribuindo a este último um papel apenas episódico. A principal vantagem deste tipo de tratamento será a de apresentar Diderot como um pseudo-dramaturgo, que não faz mais do que impor ao palco as regras da (pretensa) filosofia — questão sobre a qual insistirão todos os seus críticos.

A carta de Palissot é exemplar em seu esquema. Após um breve exórdio, em que a verve do autor não poupa a “seita” dos enciclopedistas, Palissot passa, primeiramente, à consideração da comédia de Diderot. Invocando a autoridade de Voltaire, ele começa por denunciar a “marca de decadência” própria de qualquer “furor de inovar”, atestada, no caso, pelo fato de que o gênero praticado por Diderot já era conhecido na Roma Antiga (alusão à comédia terenciana). Por outro lado, é visível, segundo Palissot, que a peça de Diderot se inspira, sem confessá-lo, em algumas obras contemporâneas — *Cénie*, *Mélanide*, *La Gouvernante* —, além de ser uma “cópia desfigurada” do *Vero Amico* de Goldoni (será preciso voltar a este tópico). O que haveria, pois, de

(23) Fréron, *L'Année Littéraire* (30 de junho de 1757), p. 147.

(24) Palissot, *op. cit.*, p. 124.



original em Diderot? O que há de “mais minucioso e de pior”, responde Palissot. Em primeiro lugar, este “jargão filosófico e glacial”, que “traveste” todos os homens em “filósofos” e concebe todos os caracteres da peça como um só (é sempre Diderot, o filósofo, quem fala), capazes de dialogar apenas mediante sentenças e epigramas. Em seguida (inevitável compensação!), a ênfase nos detalhes de salão, estimados sarcasticamente como “sublimes e filosóficos”. A estas abstrações metafísicas, cercadas por cadeiras, um cravo, mesas de jogo, brochuras e canapés, Palissot opõe o mundo da grande tragédia, “da magia das paixões, da ilusão do maravilhoso e da pompa do estilo”. Por outro lado, tudo se passa como se, lançado entre a metafísica e o cotidiano mais reles, Diderot fosse obrigado a recorrer a esta “burlesca pantomima de teatro”, que é o mais eloqüente reconhecimento do seu fracasso como dramaturgo: através dela, de fato, o leitor é advertido de que *é preciso* se comover em tal ou qual momento. A avaliação das “Conversas” avança mais ou menos no mesmo esquema: embora Diderot pretenda passar por “inventor”, o que há de melhor no diálogo é “transcrição” de Voltaire. Quanto a uma das principais propostas do diálogo — a idéia de “comédia de condição” — o juízo de Palissot é peremptório: trata-se de uma “bizarra quimera”, de um “delírio de imaginação”. “Se eu escolher um de seus argumentos, o Magistrado, por exemplo, será preciso que lhe dê um caráter; ele será triste ou alegre, grave ou frívolo, afável ou brusco; e será este caráter que fará dele um personagem real, que o tirará da classe das abstrações metafísicas. Eis, pois, o caráter que volta a ser a base da intriga e da moral da peça, a condição já não sendo mais do que o acessório.”

Alguns dos temas tratados por Palissot em sua carta tinham sido antecipados por Fréron, embora de forma menos contundente. Lido isoladamente, duzentos e tantos anos depois, o texto de Fréron provoca no leitor uma certa impressão de complacência. Quanto à peça, o periodista anotava em sua “contextura” alguns defeitos essenciais. Dentre outros, a uniformidade e a ausência de contrastes na elaboração dos caracteres, a minuciosa notação da pantomima, inútil para o leitor e humilhante para o comediante. Por outro lado, segundo Fréron, não seria preciso conhecer profundamente a história do teatro e do romance francês para se perceber que a comédia de Diderot nada tinha de novo quanto ao fundo (*Zaira* de Voltaire e *Tiridate* de Campistron são citadas como seus modelos mais próximos). A complacência do final do texto não disfarça a ironia: tais defeitos podem ser desculpados, visto que se trata do “coup d’essai” de Diderot num gênero jamais cultivado por ele. A mesma benevolência marca a sumária consideração das

“Conversas”: ao lado de algumas “boas” teses, o diálogo de Diderot sustentaria outras, “susceptíveis de discussão”.

A cautela de Fréron deve ser creditada às instâncias de Malesherbes que, desde fevereiro de 1757, procurara levá-lo a fazer as pazes com Diderot e os enciclopedistas. A grande cartada de Fréron contra estes, entretanto, estava reservada para o número seguinte do *Année Littéraire*. Ao se dar conta do parentesco entre o “Filho Natural” e o *Vero Amico*, Fréron mandou ao prelo um artigo acerca de algumas comédias italianas contemporâneas e, ao escrever sobre a peça de Goldoni, limitou-se a transcrever, ao pé da letra, passagens inteiras do seu comentário sobre o “Filho Natural”.<sup>25</sup> Astuta e sorratamente, assim começava a famosa campanha dos devotos contra Diderot, centrada na acusação de plágio.

Segundo Arthur Wilson, “a opinião pública acabou, mal ou bem, por sustentar Diderot”.<sup>26</sup> A afirmação é, no mínimo, discutível. Se não, como explicar que muito tempo depois, em artigo datado de 5-11-1758 (e que certamente prepara um texto seguinte, de 21-12-1758, sobre o “Pai de Família” e o “Discurso”), o Abbé de la Porte insista na defesa de Diderot, creditando a acusação ao “ódio” e ao “ciúme”?<sup>27</sup> E como explicar sobretudo a amarga abertura do próprio “Discurso”, marcada pela irreparável decepção com o público contemporâneo e pela aposta nos sufrágios favoráveis da posteridade?<sup>28</sup>

Inútil insistir na eficácia do achado de Fréron: que arma mais apropriada que o plágio para fazer frente à figura do Gênio, tão cara aos Enciclopedistas, e da qual Dorval era a grande encarnação nos tempos que corriam? Por outro lado, é importante assinalar que, embora falem do ponto de vista da teoria clássica dos gêneros e por vezes se reclamem da autoridade de Voltaire, as críticas dos devotos deixam em luz baixa a questão do gênero praticado por Diderot, trazendo ao primeiro plano a própria comédia composta por este. É bem verdade que Palissot denuncia a inanidade do “furor de inovar”, invoca o modelo da grande tragédia e critica a idéia de “comédia de condição”. Mas nenhuma palavra *explícita* sobre os direitos da comédia enternecedora ou choramingas enquanto gênero autônomo frente aos gêneros tradi-

(25) Fréron, *L'Année Littéraire* (12 de julho de 1757), pp. 289-315.

(26) Wilson, *op. cit.*, p. 229.

(27) De La Porte, “Comédies de Goldoni”, in *L'Observateur Littéraire*, chez Michel Lambert, Paris, 1758, v. II, pp. 217-36.

(28) O tema, retomado em seguida no “Sobrinho de Rameau”, será cada vez mais importante na obra de Diderot.

cionais, como em Voltaire. É certo que o ponto de vista a partir do qual Palissot fala implica, a exemplo de Voltaire, a negação desses direitos. Entretanto, quando levado a pronunciar-se sobre a questão, sua postura revela antes complacência. Por exemplo: “o Autor quer que tenhamos Tragédias Burguesas. Por que não, contanto que não se pareçam com o ‘Filho Natural’?”.<sup>29</sup> A razão desta cautela talvez deva ser buscada no agudo senso tático dos dois porta-vozes máximos dos devotos, ou seja, no cuidado em não afrontar as convicções do público, aos olhos de quem a comédia choramingas gozava de um prestígio cada vez maior ao longo do século. O ataque ao gênero ficou por conta de um obscuro historiador do século XVIII, o Abbé Jean-Jacques Garnier, autor de um curioso panfleto intitulado *O Bastardo Legitimado ou O Triunfo do Cômico Choramingas (Com um Exame do Filho Natural)*.

Este texto é escrito sob a forma de um diálogo, travado em duas noites, entre o narrador e La Motte, que regressa do além e aparece em sonho ao primeiro. No final da segunda conversa, o narrador se apercebe de que foi vítima de uma grande burla: o espectro não era, na verdade, La Motte, mas a sua “fúria”, o Abbé Desfontaines. A exumação destes cadáveres ilustres, não é preciso insistir, demonstra muito bem o quadro no interior do qual o autor pretende discutir a peça de Diderot: a Querela dos Antigos e Modernos.

A primeira noite é inteiramente dominada pela figura de La Motte-Desfontaines, que a emprega num exaltado elogio do Cômico Choramingas e de seu “verdadeiro irmão”, o Trágico Burguês. A finalidade de Garnier, na verdade, é zombar destes pretensos gêneros e a intenção se desmascara por completo no desenlace do diálogo, quando o “bel esprit” La Motte se converte no “savant” Desfontaines. Na sua exaltada arenga, o espectro retoma parodicamente todos os argumentos empregados pelos defensores do novo gênero; o resultado mostra que as técnicas usadas pela Comédia Choramingas, bastante conhecidas dos antigos, são impróprias para a fundação de um gênero autônomo, constituindo, no máximo, um subgênero.

Na segunda noite, La Motte-Desfontaines divide a cena com o narrador e ambos debatem “a nova comédia do ‘Filho Natural’”. Este segmento pode ser dividido basicamente em dois momentos: a princípio, o narrador faz a defesa da comédia de Diderot, enumerando todas as suas qualidades; em seguida, La Motte-Desfontaines, com a autoridade incontestável dos defuntos eruditos, rebate os argumentos e restabelece a verdade sobre a peça.

(29) Palissot, *op. cit.*, p. 154.

O discurso do narrador é concebido sob a forma da apologia. Seu primeiro argumento retoma a oposição entre o “gênio” e as “regras”. Ao recusar as vias já trilhadas e conhecidas, “um gênio criador” não pode ser julgado segundo regras às quais não pretendeu se submeter: inútil, pois, criticar o “Filho Natural” confrontando-o ao teatro contemporâneo ou às regras codificadas pela tradição. É bem verdade que a peça não é perfeita, e “o próprio Autor tem a boa fé de acusar nela alguns defeitos”; entretanto, se ele atribuiu um excesso de “austeridade” e de “secura” às suas personagens, tal exagero deve ser creditado à intenção de corrigir “a moleza efeminada” e “a viciosa profusão” (de palavras) da cena francesa. De fato, o público deveria render graças ao Autor se este, por intermédio de tais defeitos, pudesse contribuir para “reconduzir a natureza” ao palco, proscrevendo: 1) a eterna tagarelice dos amantes, em “tiradas” que se dirigem à platéia; 2) o “gesto compassado” dos atores, tão pouco natural quanto suas palavras; 3) a “vermina de valetes e confidentes”, que choca os usos da sociedade francesa e esgota a paciência dos espectadores. A apologia se fecha com o aplauso da tentativa de Diderot em “reaproximar o teatro de nossos interesses” (referência à Guerra dos Sete Anos como pano de fundo do “Filho Natural”) e com o elogio da forma romanesca da obra: “O autor do ‘Filho Natural’ foi o primeiro de nossos poetas a sentir que, para nos arrancar lágrimas, era preciso nos iludir e nos persuadir de que as desgraças que nos apresentam são verdadeiras; ele começa por nos dar a história verdadeira da peça”.<sup>30</sup>

Curioso texto este, que toma a peito a tarefa de responder sistematicamente às objeções levantadas contra Diderot; que cumpre sua finalidade com um vigor que o estudioso não encontra nos próprios aliados do enciclopedista; mas que parece concebido apenas para legitimar, por contraste, o discurso que a ele se opõe e restabelece, no essencial, as mesmas objeções.

É certo, declara o espectro, que o gênio tem direito à “invenção”, que é o seu “selo” mais característico (é La Motte ainda quem fala). Mas seriam a mesma coisa a invenção e “o agregado estranho de coisas que não deveriam se encontrar juntas”? Como julgar um pintor que representasse seriamente Cupido sob as vestes de um Médico, ou um poeta que “fizesse amor com a Metafísica de Locke e os Paradoxos dos Estóicos”? Pode, pois, a filosofia trazer prejuízos a uma obra dramá-

(30) Garnier, *Le Bâtard Legitimé ou Le Triomphe du Comique Larmoyant (Avec un Examen du Fils Naturel)*, Amsterdam, 1757, p. 87.

tica? Certamente que sim, se por filosofia se entende “esta misantropia sistemática, este orgulho refletido, esta audácia desenfreada que caracterizaram certas Seitas da antigüidade”. Exemplo: as tragédias de Sêneca. E ainda, é claro, a comédia do “Filho Natural”, cujos caracteres são apenas variações em torno do agregado Filosofia-Amor — uns “mais filósofos ainda do que enamorados” (Dorval e Constança), outros, “mais enamorados ainda do que filósofos” (Clairville e Rosalie). Pode-se dizer, pois, que a peça não põe em cena senão *um* personagem, variando apenas nos atributos emprestados a ele: em toda parte, é sempre Dorval que vemos, ora “o grande Dorval”, em seguida “Dorval viúva”, e em seguida ainda “Dorval moça” ou “Dorval rapaz”. Isto posto, não é nada surpreendente que Diderot tenha dado à obra uma estrutura romanceada: “E quanto a esta história pretensamente verdadeira que te espanta, não vejo nela nada mais simples. O Autor sentiu que a ação que servia de fundamento à sua peça era extraordinária demais para iludir os espectadores: ele lhe forjou uma genealogia e algumas provas; enquanto se apresentar ao público Constanças e Dorvais, se fingirá sempre inutilmente”.<sup>31</sup>

O interesse deste texto, que Wilson considera “aborrecido” e “anódino”, é patente. Tratando-se de um panfleto, sua estrutura dialógica é no mínimo curiosa.<sup>32</sup> Além disso, o *Bastardo Legitimado* é o único texto contemporâneo de Diderot que procura avaliar a forma romanceada de sua obra, o único também a tomar partido, abertamente, contra o Cômico Choramingas.

(31) *Id.*, *ibid.*, pp. 90-1.

(32) Wilson nos dá a pista para pensar a razão desta estrutura: talvez se trate de uma astúcia de Garnier para burlar os censores que, seguindo a política de Malesherbes, estavam precavidos contra qualquer crítica destemperada do “Filho Natural”.