A Dramaturgia do Quadro (Ensaio sobre *O Filho Natural* de Diderot)

Franklin de Matos*

Resumo: Análise do conceito de quadro na estética teatral de Diderot. A finalidade do ensaio é mostrar que, ao pensar o teatro sob o modelo da pintura, Diderot procura examinar a especificidade do gênero dramático sobretudo em relação ao épico.

Palavras-chave: poesia - pintura - gênero dramático - gênero épico

Como se sabe, as Conversas sobre o filho natural pretendem ser não apenas uma reflexão sobre a peça que dá título ao diálogo, mas também uma discussão sobre o espetáculo em geral e a reforma do teatro francês. Sabe-se também que esta reforma se funda na cena grega da Antiguidade e no moderno teatro inglês do século XVIII, modelos que servem para definir aquilo que Diderot chama de dramaturgia do quadro. E, afinal, ninguém ignora que vários estudos aprofundaram as linhas essenciais desta dramaturgia. Apesar disso, gostaria de retomar, no ensaio que se segue, o conceito de quadro segundo as Conversas, repensando-o principalmente a partir das oposições mediante as quais ele é definido.

^{*} Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

I

Antes de mais nada, não custa lembrar a curiosa estrutura atribuída ao Filho natural e às Conversas e que, surpreendentemente, não tem sido considerada com a devida demora pelos estudiosos do assunto. Ao contrário de O pai de família e do Discurso sobre a poesia dramática, também publicados conjuntamente um ano depois, os dois textos anteriores são estritamentes dependentes um do outro. O Discurso tem a forma tradicional do tratado de poética e, apesar das inúmeras referências a O pai de família, é principalmente uma reflexão geral sobre a poesia dramática, não sendo espantoso, portanto, que ambos os textos tenham seguido desde logo trajetórias editoriais independentes. O que surpreende é que por vezes os editores separem o conjunto anterior, pois as Conversas, apesar de sua dimensão teórica, foram escritas em forma de diálogo sobre o Filho natural. Isto ainda não é tudo. O mais curioso é que Dorval, um dos parceiros do diálogo, é ao mesmo tempo o protagonista da peça e, ainda, o seu suposto autor. O que permite estes fingimentos é, por sua vez, a hipótese segundo a qual o argumento da comédia O filho natural seria retirado de um encadeamento real de acontecimentos dramáticos envolvendo a família de seu autor. Além disso, Dorval teria composto a peça para satisfazer um pedido de seu pai, desejoso de ver os acontecimentos perpetuados na memória da família, mediante representações domésticas (deste modo, O filho natural, ficticiamente, não se pretende escrito para o espetáculo público, mas para a cena privada). O outro interlocutor do debate, designado como "Eu", é o suposto editor do conjunto que nós leitores temos em mãos, 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, algum tempo depois, chamaria de "uma espécie de romance" (Diderot 5, pp. 222-3).

A rápida e contundente revisão das regras mais fundamentais da poética e do teatro clássicos introduz, na abertura do primeiro diálogo, a moldura que deverá enquadrar a discussão sobre a nova dramaturgia. Os parâmetros a partir dos quais podem-se avaliar essas regras são de pronto definidos pelo alter ego de Diderot: "(...) sobre estas convenções teatrais, eis o que penso. É que aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não saberá nem abandoná-la, nem segui-la convenientemente. Terá por ela demasiado respeito ou demasiado desprezo, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados, e reconduz a arte à sua infância; o outro a detém simplesmente onde está, e a impede de ir adiante" (Diderot 7, p. 82). Algumas idéias nos interessam aqui.

Em primeiro lugar, as regras são postas em luz baixa, ganhando o primeiro plano a noção de razão poética, fundamento das próprias regras. Conforme ensina, por sua vez, o terceiro diálogo, o fundamento da beleza nas artes é o mesmo que o da verdade em filosofia, isto é, "a ordem universal das coisas" (id., ibid., p. 161). O que funda, pois, a razão poética e, por decorrência, as regras teatrais, é a natureza, imitada pela razão poética.

Em segundo lugar, é preciso distinguir as regras com e sem fundamento nesta razão. Do primeiro tipo é a regra das três unidades (com ênfase especial para as unidades de ação e tempo), decorrência das próprias leis do gênero dramático, sem a obediência da qual não se poderia representar convenientemente a natureza. Quer a ação seja simples, quer complexa, é preciso que os acontecimentos pareçam "atrair-se uns aos outros por ligações necessárias", e é preciso ainda que possuam uma duração concentrada, a fim de que nossa atenção não se divida, como num romance, por uma infinidade de objetos diferentes; quanto à unidade de lugar, incontornável em pequenos espaços, poderia ser dispensada "se tivéssemos teatros onde a decoração mudasse todas as vezes em que o lugar da cena deve mudar" (id., ibid., p. 81)

Por outro lado, os mais diversificados exemplos mostram que a regra das bienséances é o caso mais típico de preceito sem fundamento na razão poética e na natureza, mera convenção no sentido pejorativo do termo. Não pretendo discutir em detalhe a complexidade desta regra que, como se sabe, anima a poética clássica como um todo. Ao exigir que qualquer objeto (um caráter, uma situação ou uma peça) esteja de acordo consigo mesmo, ela define uma tipologia de personagens, interfere na verossimilhança e mesmo na teoria dos gêneros (cf. Bray 2, pp. 215-30). Conforme resume um historiador (cf. Scherer 11, p. 281), ela proscreve os termos grosseiros e as situações ousadas, torna dificílimo que uma mulher declare a um homem o seu amor por ele e, ao menos na tragédia, proíbe qualquer alusão à vida cotidiana e qualquer derramamento de sangue em cena. Como se sabe, é em nome deste preceito que Voltaire, por exemplo, costuma condenar a monstruosa mistura de tons nas peças de Shakespeare, que passam ilegitimamente do trágico ao cômico e vice-versa, ou ainda suas horríveis matanças, que não poupam a delicadeza do espectador.

As Conversas confrontam esse "uso do teatro" às várias transgressões da peça O filho natural: Constança confessa a Dorval sua paixão por ele, o que não "convém" a uma mulher segundo o teatro; o criado Charles conversa familiarmente com seu senhor, o que não "convém" às condições de um e outro; Dorval se põe a tomar chá em cena, o que não "convém" aos hábitos de um francês. Não são estas "minúcias", entretanto, o que mais importa. A conversa entre Dorval e seu interlocutor não se demora em usar alguns exemplos que contestam a regra do decoro no seu princípio mais geral.

Para mostrar do que se trata aqui, não custa citar um belo ensaio de Leo Spitzer (Spitzer 12, pp. 336 e ss.), onde a cena de ciúme de Zaíra de Voltaire é comparada à do Otelo de Shakespeare, que é o modelo da peça de Voltaire. Segundo Spitzer, é patente que no diálogo entre Otelo e Desdêmona não contam apenas as palavras, mas também os gestos, os rostos e os olhos dos personagens, igualmente convocados a falar; além disso, a cena de Shakespeare termina com os gritos de Otelo, que insulta brutalmente a mulher, usando mesmo palavras de baixo calão. Já a cena de Voltaire, escrita no registro da tragédia clássica francesa, é inteiramente falada: começa com a longa tirada de Orosmano, à qual se segue a réplica de Zaíra, de extensão

equivalente. Por outro lado, o sultão jamais perde o controle de si mesmo: conforme observa Spitzer, citando Lessing, aqui transparece o famoso "estilo de chancelaria do amor", tão próprio de Voltaire. Isto não quer dizer, porém, que a cena entre Orosmano e Zaíra seja fria e desprovida de paixão. Ela tem certamente uma alta temperatura passional, mas o que se mostra ao espectador não é a expressão imediata das paixões, e sim uma emoção domada mediante a razão e o discurso, quer dizer, expressa pela lei do decoro. Como se sabe, este tipo de teatro supõe uma concepção da arte como imitação da "bela natureza", o que implica idealização, embelezamento, universalização (o célebre princípio retórico da electio).

Esta dramaturgia da "decência", que as Conversas preferem chamar de teatro da tirada, é prontamente recusada por Dorval, que adverte para as suas desastrosas conseqüências: "Numa representação dramática", diz ele, "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 fica vazia" (Diderot 7, p. 102). Deste modo, durante a emergência da tirada, o espectador percebe o autor e é capaz de distinguir ator e personagem; a tirada se opõe, assim, ao desdobramento lógico do argumento, do caráter da personagem e da própria ação. Por tudo isto, é contrária à identificação e ilusão que a cena deve provocar.

Em contrapartida, a este teatro da "decência" e da tirada, que modelos opõem as Conversas? Dorval: "A amante de Barnwell entra descabelada na prisão. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filocteto rolava outrora à entrada de sua caverna. Aí fazia ouvir os gritos inarticulados da dor. Estes gritos formavam um verso pouco numeroso; mas as entranhas do espectador eram por ele dilaceradas. Temos nós mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Pois quê, poderia haver algo de demasiado veemente na ação de uma mãe de quem se imola a filha? Que ela corra em cena como uma mulher furiosa ou perturbada; que encha de gritos o seu palácio; que a desordem passe até mesmo para os seus trajes, estas coisas convêm ao seu desesepero. Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não me pareceria senão a última das

mulheres. A verdadeira dignidade, a que me toca, me transtorna, é o quadro do amor materno em toda sua verdade" (Diderot 7, pp. 90-1).

Demorêmo-nos um pouco sobre estes exemplos e explicitemos as lições que encerram. A primeira cena, do *Mercador de Londres* de Lillo, é predominantemente gestual; a segunda, do *Filocteto* de Sófocles, recorre a um "verso pouco numeroso" e é preenchida sobretudo pelos "gritos inarticulados" do herói ferido; a terceira imagina uma combinação das duas anteriores: Clitemnestra ora se expressa por meio de gestos, ora por meio de gritos. Não é difícil dizer aquilo que há de comum entre as três cenas. Os amantes separados que se reencontram, o herói abandonado e a mãe cuja filha será imolada não traduzem com decência e nobreza, em belos versos alexandrinos, o desespero que deles se apodera. Deixam-se levar pela paixão que os domina e, por isso, os amantes se abraçam e caem por terra, o herói rola pelo chão, a mãe corre de um lado para o outro, grita. Nos três casos, a cena desconsidera as conveniências e subestima o discurso.

Esse ideal dramático, como se pode ver, dá outras vozes às paixões humanas, e não é difícil identificá-las. Em outra parte, Dorval afirma: "O que é que nos afeta no espetáculo do homem animado por alguma grande paixão? São seus discursos? Às vezes. Mas o que comove sempre são gritos, palavras inarticuladas, vozes entrecortadas, alguns monossílabos que escapam por intervalos, não sei que murmúrio na garganta, por entre os dentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e leva o tumulto ao espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma idéia a outra; começa uma porção de discursos; não acaba nenhum; e, salvo alguns sentimentos que exprime no primeiro acesso e aos quais volta seguidamente, o resto é apenas uma sequência de ruídos fracos e confusos, de sons expirantes, de acentos abafados que o ator conhece melhor que o poeta" (id., ibid., p. 102). Como se vê, a atividade do poeta dramático, paradoxalmente, não deve estar centrada no discurso, mas em outra parte. Em cena, não é o verbo que importa em primeiro lugar, mas as paixões que o inspiram. É bem verdade que, se for capaz de atribuir uma grande paixão à sua personagem, o dramaturgo não terá dificuldades em fazê-la "falar bem"; mas não é menos verdade que, em geral, o belo discurso não empresta voz às nossas

paixões. Segundo sugere o texto acima, se o discurso junta e ordena, as paixões cortam, entrecortam, separam. Quando estas emergem, por uma espécie de movimento regressivo, das idéias articuladas passamos às idéias que se amontoam ou apenas se esboçam; das palavras passamos às sílabas separadas, destas ao monossílabo, ao grito, ao ruído, ao murmúrio, ao acento abafado e, enfim, ao silêncio.

Conforme escreveu Jean Starobinski, "em nome da verdade da expressão", Diderot privilegia "todos os componentes pré-verbais" (e, como se verá adiante, "extraverbais") do espetáculo teatral. Imagina e põe em prática, assim, "um teatro dos acentos", em que estes aparecem como "a[s] marca[s] da natureza na linguagem", "o[s] testemunho[s] e o[s] portador[es]

de uma energia primeira" (Starobinski 13, p. 11).

Esta concepção, sem dúvida original e decisiva para o teatro, coloca, por sua vez, um problema para o dramaturgo, cuja solução não é menos original. Segundo Dorval, de fato, tão "fugitivo" e "delicado" é o acento da paixão, modifica-se ele "em tantas maneiras", que nenhuma língua aperfeiçoada seria capaz de traduzir esta diversidade, nada mostrando melhor, aliás, "a indigência de todas as línguas que existem e existiram" (Diderot 7, p. 103). Que restará, pois, ao poeta dramático? De que modo poderá ele captar os acentos da paixão? A primeira resposta de Diderot relegará este personagem, tão festejado pela tradição, ao segundo plano, trazendo para a boca da cena uma outra figura, até então menos celebrada. O poeta dramático, afirma Dorval, deverá se confiar à "sensibilidade"(1) do ator, abandonando a ele o texto escrito, e o ator, por sua vez, terá toda a liberdade de repetir algumas palayras, retomar certas idéias, suprimir e acrescentar. Intervenção decisiva, espécie de recriação, como se poderá facilmente concluir da seguinte afirmação: "A voz, o tom, o gesto, a ação, eis o que pertence ao ator; e é o que nos atinge, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. É o ator que dá ao discurso tudo aquilo que ele tem de energia. É ele que leva aos ouvidos a forca e a verdade do acento" (id., ibid., p. 102).

III

Não é esta, entretanto, a última palavra de Diderot. Se o dramaturgo não pode anotar o acento, ele pode, segundo Starobinski, "recorrer a uma indicação oblíqua", isto é, escrever o gesto. Muito embora Diderot jamais deixe de atribuir ao comediante um lugar eminente em sua concepção do espetáculo, este segundo caminho apontado resgata a preeminência da atividade do poeta. Pois, ainda nas palavras de Starobinski, "o tom da voz derivará da motricidade corporal" e, deste modo, "o teatro dos acentos se escreverá no estilo das didascálias, das indicações cênicas" (Starobinski 13, p. 14), espécie de *prescrição* que guia o trabalho do comediante e, em geral, quase "devora" o texto falado.

Daí a importância da "cena muda" - do quadro - na estética teatral de Diderot. Seu lugar no aparato cênico pode ser esclarecido pelo seguinte testemunho de Dorval: "Uma camponesa da aldeia que vedes entre essas duas montanhas, e cujas casas elevam seus telhados acima das árvores, enviou o marido à casa dos pais dela, que moram num vilarejo vizinho. Lá, este infeliz foi morto por um dos cunhados. No dia seguinte, fui à casa onde tinha acontecido o acidente. Lá, vi um quadro e ouvi um discurso que jamais esqueci. O morto estava estendido sobre uma cama. Suas pernas nuas pendiam para fora da cama. A mulher descabelada estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, derramando lágrimas e arrancando-as a todo o mundo: 'Ah! quando te enviei aqui, não pensava que estes pés te levavam à morte'. (...) Os grandes interesses, as grandes paixões. Eis a fonte dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros" (Diderot 7, p. 99). Esta conclusão não é novidade para nós: é a grande paixão que dá energia ao discurso. O que nos importa ressaltar, porém, é que, segundo o texto acima, a energia e a força patética do episódio se revelam, antes de mais nada, na cena muda. O marido deitado, com as pernas para fora da cama, a mulher desgrenhada no chão, segurando-lhe os pés e chorando - a descrição tanto poderia ser uma indicação cênica quanto uma tela de Greuze. Primeiramente, Dorval vê o quadro, em seguida, ouve o discurso, e esta sucessão torna o conjunto inesquecível. É claro que, em outros casos, a ordem não precisa ser necessariamente esta: se às vezes o gesto prepara o discurso, em outras, responde a ele. Na Cena II, Ato II do Filho natural, por exemplo, a ordem é inversa: ao breve discurso de Rosalie segue-se o gesto de comiseração de Dorval, que amplifica o patético da fala anterior. Em outros casos ainda, a cena muda e a falada podem ser simultâneas, passando-se alternadamente ora neste, ora naquele lado do palco, fortalecendo-se uma à outra, como na sublime evocação da cena em que as Fúrias perseguem o parricida Orestes ou no patético fragmento de tragédia doméstica esboçado por Dorval. É fácil ver por esses exemplos e pelos anteriores que o "quadro", nas Conversas, é definido a partir de seu contraponto geral com a idéia de "discurso". Aqui, porém, é

preciso enfatizar duas coisas de enorme importância.

Em primeiro lugar, advertir para a complexa relação existente entre o verbal e o extraverbal na concepção diderotiana do espetáculo. Tal relação deve ser entendida a partir das concepções de poesia e pantomima expostas na Carta sobre os surdos-mudos, de 1751. Segundo Diderot, aquilo que define o "espírito" da poesia é justamente o poder de vincular várias idéias a uma mesma expressão, isto é, de transformar o discurso sucessivo em linguagem simultânea (em hieróglifo ou emblema, como diz a Carta; Diderot 6, pp. 132 e ss.). Quanto mais próxima desta unidade, mais poética e enérgica a expressão. Conforme observou Jacques Chouillet (Chouillet 4, pp. 29 e ss.), desta concepção decorrem várias consequências, algumas paradoxais. Por exemplo, a relação de proporção inversa entre a energia da linguagem e a quantidade de discurso; menos discurso, mais energia. Se assim é, pode-se ainda supor que o discurso mais enérgico e poético seria aquele que se reduzisse a uma palavra, a um gesto ou mesmo ao silêncio total. Mas o que nos importa destacar é que, segundo esta perspectiva, a linguagem gestual, mais próxima da natureza como a dos acentos, exprime várias idéias e vários sentimentos simultaneamente, numa unidade de tempo e espaço de que já não é capaz a língua articulada, que transforma esta simultaneidade em sucessão. Assim, para fazer justiça à complexidade da relação entre palavra e gesto, deve-se ter muito presentes as seguintes observações de Dieckmann: "Diderot vê o gesto sobretudo nas suas relações com a palavra, mesmo quando o gesto a ultrapassa. Pois o gesto que triunfa sobre a palavra vai sempre no mesmo sentido que ela e serve ao mesmo fim, que é constituir um quadro fiel de nossa alma e de nossas idéias" (Dieckmann 8, p. 162).

A segunda observação diz respeito àquilo que está suposto na oposição quadro-discurso, quer dizer, o contraponto entre a poesia e a pintura. É sabido que a comparação entre essas artes constitui, desde Horácio, um lugar-comum das poéticas e dos escritos sobre artes plásticas, tendo perdido um pouco de seu prestígio a partir do Laocoonte de Lessing (1766), que enfatiza as diferenças entre uma coisa e outra. Ora é a este último, e não à tradição do ut pictura poesis, que se deve vincular Diderot, pois a Carta sobre os surdos, publicada quinze anos antes do livro de Lessing, embora afirmasse o parentesco entre a pintura e a poesia em geral, contestava, entretanto, que se pudesse chegar a tal resultado a partir de uma prévia definição do belo ou, ainda, da "bela natureza" (cf. Chouillet 4, pp. 236 e ss.). O procedimento adequado para fundar tal parentesco deveria ser indutivo, e não dedutivo, o que implica que se passe, antes de mais nada, pelo inventário daquilo que distingue as artes. De certo modo antecipando o Laocoonte. a Carta afirmava, assim, a diferença entre a poesia e a pintura: o belo momento do poeta, sustentava ela, nem sempre é o belo momento do pintor. Submetido a uma estrita unidade de tempo, o pintor, ao representar uma ação, deveria escolher o momento que "agrada os olhos" e que, em geral, não é aquele que "arrebata a imaginação" (Diderot 6, p. 147). Quando volta ao tema nas *Conversas*, quando recorre de novo à comparação com a pintura, na verdade Diderot continua interessado em resguardar as especificidades - no caso, principalmente da poesia dramática e do teatro. Tanto é assim que a distinção anterior - "pintar à minha imaginação e colocar em ação sob meus olhos" (cf. idem 7, p. 157) - é retomada e esclarecida por Dorval, mas de modo, agora, a diferenciar o gênero épico e o dramático: se a imaginação é crédula e ativa, sugere Diderot, os olhos são desconfiados e passivos, e é por isso, por exemplo, que o maravilhoso é mais adequado ao gênero épico que ao dramático. Mais tarde, o recorte convirá ao gênero dramático em particular, decidindo quais ações o dramaturgo deve mostrar e quais deve apenas relatar ao espectador (id., ibid., pp. 149 e ss.). Do primeiro tipo são as ações simples, de fácil imitação, que independem do acúmulo de circunstâncias para convencer o espectador; do segundo, as complicadas, fundadas

numa multiplicação de incidentes e cuja verossimilhança depende da imaginação e do seu poder de transportar o espectador para além da cena.

TV

Mas a fim de explicitar melhor a idéia de quadro, a estética teatral de Diderot recorre ainda a um outro conceito: o de lance teatral. Como se poderá ver em seguida, o par quadro-lance teatral supõe o mesmo contraponto entre a poesia e a pintura e acaba desembocando na mesma distinção entre o épico e o dramático. Mas para bem compreender a questão é preciso, antes de mais nada, explicar um pouco o papel que se atribuiu ao lance teatral na dramaturgia do século XVII.

Na Poética, Aristóteles chama de peripécia aquela parte da tragédia em que se dá "a mutação dos sucessos no contrário" (Aristóteles 1, § XI), faz deste recurso um elemento do desenlace e exige que decorra "da própria estrutura interna do mito". Por volta de 1640, os dramaturgos franceses inventaram um novo emprego da peripécia. Imaginaram que a passagem "para a boa ou má fortuna" poderia ser apenas provisória e introduzir, assim, uma nova situação. Consequentemente, a peripécia ou lance teatral passou a fazer parte do nó da peça, permitindo que esta progredisse por saltos, enriquecendo a ação sem, entretanto, prejudicar sua unidade (Scherer 11, p. 279). No Horácio de Corneille, que, segundo os historiadores, consagrou este uso da peripécia, pode-se contar pelo menos um lance teatral em cada ato da tragédia.

No primeiro diálogo, Dorval afirma: "Preferiria muito mais quadros em cena, onde há tão poucos e onde produziriam um efeito tão agradável e tão seguro, que estes lances teatrais conduzidos de modo tão forçado, e que são fundados sobre tantas suposições singulares que, para uma dessas combinações de eventos que seja feliz e natural, há mil que devem desagradar um homem de gosto" (Diderot 7, p. 88). E logo em seguida o seu interlocutor: "Um incidente imprevisto que se passa na ação, e que muda subitamente o estado das personagens, é um lance teatral. Uma disposição destas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria na tela, é um quadro" (Diderot 7, p. 88). Dorval no terceiro diálogo: "É preciso se ocupar fortemente da pantomima; deixar de lado esses lances teatrais cujo efeito é momentâneo, e sair em busca de quadros. Quanto mais se vê um belo quadro, tanto mais ele agrada" (id., ibid., p. 139). E mais adiante: "Sobretudo, negligenciar os lances teatrais; reaproximar-se da vida real, e ter antes de mais nada um espaço que permita o exercício da pantomima em toda sua extensão" (id., ibid., p. 148).

Não é difícil perceber que o contraste aponta para dois aparatos teatrais distintos. Um aposta no quadro, que é de efeito duradouro e expressa a vida real, a natureza e a verdade: pode-se dizer que ele é a preparação ou o coroamento da cena verossímil. O outro prefere o lance teatral, que é artificial, da ordem do imprevisto, daquilo que não está fundado racionalmente, ou seja, do romanesco e do inverossímil. Embora Diderot não o declare abertamente, será que não se poderia afirmar que o lance teatral é uma espécie de sucedâneo bastardo do quadro? Segundo Dorval, de fato, a cena contemporânea conservou do aparato teatral antigo somente "a ênfase da versificação" (tão conveniente a línguas de quantidade forte e acento marcado, a teatros espaçosos e a uma declamação acompanhada de instrumentos), desprezando, porém, o essencial: tanto a simplicidade da intriga e do diálogo quanto a verdade dos quadros. Será que, a partir deste diagnóstico, não se poderia dizer que, ao renunciar à corajosa representação das paixões (e, consequentemente, aos efeitos enormes e duradouros dos quadros), ao se limitar à monótona declamação de "belos discursos" desprovidos de energia, o teatro se veja compelido a cumular este vazio pela construção de complicadas intrigas sujeitas à inversão da fortuna? Certamente tais hipóteses são meras especulações e nada têm de seguro. De qualquer modo, não pode haver dúvidas de que o lance teatral é de pronto recusado em nome da verossimilhança em geral.

O leitor atento sabe, porém, que as observações acima não esgotam o significado do contraste entre quadro e lance teatral nas *Conversas*. Se o próprio Dorval reconhece que o lance teatral pode ser "feliz e natural", justifica-se a sua radical desqualificação? Este caso, embora raríssimo, não fa-

ria suspeitar que a artificialidade talvez não fosse intrínseca ao lance teatral, mas se devesse antes à inépcia da maioria dos dramaturgos?

Peter Szondi explicou essa desqualificação de um ponto de vista histórico-social. Os lances teatrais, afirma ele, pertencem ao mundo da corte e são, portanto, reflexos do capricho dos príncipes e da instabilidade das coalizões, neste espaço onde cada qual está à mercê dos poderes e dos favores, enquanto a teoria e a prática teatral de Diderot (não por acaso ambientada nos interiores da família burguesa) opõem à ética que acolhe as reviravoltas da Fortuna a "ética fundada sobre a Razão", cuja tendência é a eliminação do acaso (Szondi 14, p. 9). A observação pode ter a sua pertinência, mas certamente não explica (vá lá o lugar-comum) a razão propriamente estética da drástica exclusão do lance teatral. E talvez esta razão possa ser encontrada numa passagem das próprias Conversas.

Embora Dorval incite, em tom de manifesto, ao abandono do lance teatral, "a base de toda a intriga" do Filho natural está fundada, segundo seu interlocutor, no mesmo recurso; o acúmulo de circunstâncias que levam Constança a se acreditar destinatária de uma carta de Dorval a Rosalie configura um lance teatral, que "Eu" considera, aliás, dos "mais bem arranjados" e no qual não encontra "nada de falso". Sem sombra de dúvida, trata-se de um daqueles raríssimos casos referidos há pouco. O parecer do autor da peça não é, entretanto, exatamente o mesmo: "Nem nada bastante verossímil. Não vedes que é preciso séculos para combinar um tão grande número de circunstâncias? Que os artistas se felicitem tanto quanto quiserem pelo talento de arraniar semelhantes encontros; eu os julgarei 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, aproximando-me de Rosalie, mostro-lhe 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" (Diderot 7, pp. 93-4). Ao lance teatral, Dorval volta a opor o quadro. O que importa, porém, é que a oposição agora, ao contrário do que se passava nas citações anteriores, não ex-Pressa o par natural/artificial ou previsto/imprevisto. Trata-se aqui de um lance teatral "natural", "feliz", "bem arranjado". O que lhe dá tais atributos?

O acúmulo de circunstâncias, que preparam a sua emergência e não o fazem algo imprevisto. Apesar de tudo, entretanto, ele não é verossímil o bastante, Por quê? Paradoxalmente, pela mesma razão, por causa do acúmulo de circunstâncias, cuja combinação demandaria "séculos". Em outras palavras, o uso desta hipérbole quer dizer o seguinte: a combinação compõe uma cena complicada, apela para a nossa imaginação e supõe, assim, a amplitude temporal própria da epopéia. (O que nos leva a um curioso paradoxo: o lance teatral verossímil convém à poesia épica...) Se o gênero dramático, cujo tempo é concentrado, usar o mesmo recurso, jamais dará ao lance teatral a naturalidade que suas leis específicas exigem, mesmo no caso de optar por um relato, pois jamais convencerá o espectador de que tanta coisa se passou em tão pouco tempo. Assim, Diderot recusa o lance teatral em nome de duas razões: em nome da verossimilhança em geral, quando supõe a casualidade, e em nome da verossimilhança dramática, quando - embora verossímil viola as leis próprias do gênero dramático que, como a pintura, lida com uma temporalidade concentrada e, por isso, deve dar preferência à representação de ações simples e de fácil imitação.

V

As observações acima não esgotam, porém, todas as implicações do conceito de quadro – por exemplo, suas conseqüências para a teoria dos gêneros – e tampouco dão conta de seu grande pressuposto filosófico. Para esclarecer primeiramente este último ponto, voltemos a dois exemplos das Conversas: o de Clitemnestra, cuja filha vai ser imolada, e o da camponesa que acaba de perder o marido. No primeiro caso, depois de referir-se à "ação veemente" de Clitemnestra, Diderot escreve: "Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não me pareceria senão a última das mulheres. A verdadeira dignidade, a que me toca, me transtorna, é o quadro do amor materno em toda sua verdade" (Diderot 7, p. 91). No outro, depois de descrever o patético quadro da viu-

vez, Diderot afirma sobre o discurso da camponesa: "Acreditais que uma mulher de outra condição teria sido mais patética? Não. A mesma situação lhe teria inspirado o mesmo discurso. Sua alma teria sido aquela do momento: e que é preciso que o artista encontre, é o que todo o mundo diria em semelhante caso; o que ninguém ouvirá, sem logo reconhecê-lo em si mesmo" (Diderot 7, p. 99). Antes de mais nada, o que salta aos olhos nos dois quadros é o contraste entre as condições das duas mulheres: uma é rainha de Argos, a outra, uma simples camponesa. O contraste obviamente é intencional e só é tracado para, em seguida, esfumar-se, pois, segundo os textos, as duas cenas interessam independentemente das condições das personagens. O que toca e transtorna em Clitemnestra, e lhe dá "verdadeira dignidade", é o sentimento materno, e não sua elevada condição de rainha; o que comove na camponesa é que ela faz o que qualquer mulher faria em seu lugar. Em outras palavras: nos quadros patéticos, o que nos afeta não é a fala dos reis, mas o que "todo o mundo" diria em certas circunstâncias. Ou ainda: nos quadros patéticos, não nos comovemos como súditos, mas como homens. O que quer dizer que o objeto do teatro é a natureza humana, comum a todos os homens, independentemente do estado que a história confere a cada um (cf. Szondi 14).

Se assim é, nada justifica, a não ser a convenção, a rígida separação estabelecida entre os gêneros dramáticos. Como se sabe, a poética clássica limita a intriga dramática séria às personagens de condição elevada, reservando a intriga jocosa às personagens de baixa condição. Entre estes pontos extremos, ocupados pela tragédia e pela comédia clássicas, Diderot entrevê, porém, um intervalo a ser preenchido pelo gênero sério, que não se ocupa das desgraças dos grandes ou dos vícios e ridículos, mas se debruça sobre "as ações mais comuns" da vida (Diderot 7, p. 136). Que tais ações possuam dignidade dramática e mereçam ser tratadas em gênero à parte, bastaria para prová-lo o argumento da peça sobre a condição do juiz, sugerido nas primeiras páginas do Discurso (idem 5, pp. 194-5): são incontestáveis seu interesse e força dramática, embora jamais pudesse se acomodar às exigências da teoria clássica dos gêneros. Mas, a esta argumentação baseada num exemplo, Diderot acrescenta outra, inegavelmente mais decisiva. Nas Conversas, recorrendo mais uma vez à analogia com a pintura, Dorval afirma: "É no

gênero sério que deve exercitar-se primeiramente todo homem de letras que se sente com talento para a cena. A um jovem aluno que se destina à pintura. ensina-se como desenhar o nu. Quando esta parte fundamental da arte lhe é familiar, ele pode escolher um argumento. Que o apanhe ou nas condições comuns, ou numa condição elevada, que vista suas figuras como bem entender, mas que a gente sinta sempre o nu sob as roupagens; que aquele que tiver feito um longo estudo do homem no exercício do gênero sério, calce. segundo seu gênio, o coturno ou o soco; que lance sobre os ombros de seu personagem, um manto real ou uma toga, mas que o homem jamais desapareça sob os trajes" (Diderot 7, pp. 137-8). A modéstia (falsa ou não) que percorre este texto, e que considera o gênero sério como um simples preâmbulo dos gêneros maiores, não deve deixar escapar uma outra idéia, que acentua a importância decisiva do gênero médio. A idéia é a seguinte: no terreno da experiência cotidiana, o dramaturgo não se arrisca a perder de vista a natureza humana, oculta sob o esplendor do "manto real", no caso da tragédia, ou sob a roupagem diversificada do ridículo, tratando-se da comédia. Aqui é como se a natureza humana não calçasse soco ou coturno, mas se apresentasse em estado de nudez, oferecendo ao dramaturgo exemplos incontáveis de virtude.

Conforme dirá Diderot no Discurso sobre a poesia dramática, eis portanto o sistema dramático em toda sua extensão: "A comédia jocosa que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia, que teria por objeto nossas desgraças domésticas; a tragédia, que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes" (idem 5, p. 190). Por razões que não importa discutir aqui, Diderot escreveu apenas comédias sérias, embora seu desejo manifesto fosse compor, à maneira dos ingleses Lillo e Moore, tragédias domésticas, das quais legou-nos apenas alguns esboços. A diferença entre estes gêneros é determinada sobretudo pelo desenlace de um e de outro: a comédia séria põe à prova a virtude e celebra ao final o seu triunfo, ao passo que a tragédia doméstica se fecha pela punição da virtude. De qualquer modo, ambos os gêneros nos associam à sorte do homem de bem e cumprem, cada um a sua maneira, a missão fundamental atribuída ao teatro por Diderot. Sobre esta missão, ainda no Discurso, o filósofo escreve: "Indo ao teatro eles [os ho-

mens] se esquivarão da companhia dos malvados que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela" (Diderot 5, pp. 192-3). Sobre o caráter pretensamente evasivo desta passagem, não custaria citar Peter Szondi, que formulou com muita felicidade a dialética que explica seu sentido: "O espetáculo e o culto da virtude no teatro têm por tarefa permitir que o homem fuja de seu meio real, que é uma sociedade de celerados. Mas este mundo das aparências é ao mesmo tempo o domínio do verdadeiro. Mostra o homem tal qual ele é na realidade, a saber, bom. O espectador que foge de uma realidade má pode reconciliar-se com o mundo graças ao teatro, porque lá a realidade dissipa-se em aparências e a ilusão estética afirma-se como realidade" (Szondi 14, pp. 8-9). Reconciliar o homem com sua natureza, mostrando-a boa como na verdade é, e não tal como a fizeram as miseráveis convenções: inútil insistir que, aos olhos da Ilustração, não pode haver nada mais filosófico que esta missão. E, para Diderot, nenhum teatro pode cumpri-la melhor que a dramaturgia do quadro.

VI

Certa vez Lessing afirmou⁽²⁾ que, desde Aristóteles, ninguém escrevera sobre teatro tão filosoficamente quanto Diderot. Além disso, não se ignora a importância da *Poética* para o pensamento diderotiano (o leitor do *Discurso*, por exemplo, certamente se lembrará das páginas em que o texto retoma, quase ao pé da letra, passagens inteiras da *Poética*). Sem dúvida, no século XVIII, poucos como Diderot foram tão rigorosamente fiéis a uma certa leitura de Aristóteles, procurando, de modo exemplarmente sistemático, resgatar o legado aristotélico diante da interpretação aristocratizante da Poética clássica.

Entretanto, o leitor deste ensaio terá percebido que Diderot escreve sobre teatro não apenas como filósofo, mas também, e talvez principalmente, como dramaturgo e, deste modo, afasta-se decididamente de uma certa

direção própria da Poética. De fato, é fácil ver que a dramaturgia do quadro é algo completamente estranho à tendência de Aristóteles em subestimar o espetáculo, contestando que o efeito específico da tragédia possa depender do trabalho do ator e do encenador. Certamente é este viés da tradição aristotélica que Dorval tem em mira ao afirmar: "Uma peça de teatro é feita menos para ser lida que para ser representada" (Diderot 7, p. 78). Mas não deixa de ser curioso observar que, ao proceder deste modo, Diderot tende a aproximar-se - ao menos formalmente - do pensamento de Platão. Com efeito, como bem observou Goldschmidt (Goldschmidt 9, pp. 112-3), enquanto Aristóteles considera "acessórios" os artifícios da encenação, não é Platão quem se demora minuciosamente em sua análise (ainda que para condená-los)? E não é Platão quem considera, a exemplo do que fará Diderot, a tragédia e a comédia a partir do modelo (aliás, ilusionista) da pintura? A observação é tanto mais curiosa quanto, na querela do espetáculo no século XVIII, os argumentos de Platão contra o teatro foram aproveitados, estrategicamente, pela Carta a D'Alembert de Rousseau, que, como se sabe, foi o mais encarniçado adversário das concepções teatrais da Ilustração.

Abstract: This article analyses the concept of "tableau" in Diderot's theatrical aesthetics. The aim is to show that Diderot approximates theatre to painting in order to investigate the specific qualities of the dramatic genre with respect to the epic genre.

Key-words: poetry - painting - dramatic genre - epic genre

Notas

- (1) Como se sabe, esta tese que faz da sensibilidade a principal qualidade do comediante será radicalmente retificada mais tarde no Paradoxo sobre o comediante.
- (2) Cf. o Avant-propos escrito por Lessing em 1761 à sua tradução alemã da comédia O filho natural, traduzido por Jacques Chouillet e publicado em Lessing 10, p. 29.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Ed. Globo, 1966.
- 2. BRAY, R. La formation de la doctrine classique. Paris, Nizet, 1978.
- 3. CHOUILLET, J. Diderot poète de l'énergie. Paris, PUF, 1984.
- La formation des idées esthétiques de Diderot. Paris, Armand Colin, 1973.
- DIDEROT, D. Discours sur la poésie dramatique. In: Oeuvres esthétiques. Paris, Garnier Frères, 1967.
- Lettres sur les sourds et muets. In: Premières oeuvres 2. Paris, Éditions Sociales, 1972.
- Entretiens sur le fils naturel. In: Oeuvres esthétiques. Paris, Garnier Frères, 1967.

- DIECKMANN, H. "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot". In: Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises. Paris, Societé d'Éditions "Les Belles Lettres", nº 13, 1961.
- GOLDSCHMIDT, V. "Le problème de la tragédie d'après Platon". In: Questions platoniciennes. Paris, Vrin, 1970.
- LESSING, E. "Avant-propos". In: Chouillet, J. (org.). Diderot. Paris, Comédie Française, 1984.
- SCHERER, J. "Le théâtre au XVIIe. siècle". In: Histoire des littératures III. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- SPITZER, L. "Quelques interprétations de Voltaire". In: Études de style. Paris, Gallimard, 1985.
- STAROBINSKI, J. "L'accent de la vérité". In: Chouillet, J. (org.). Diderot. Paris, Comédie Française, 1984.
- SZONDI, P. "Tableau et coûp de théâtre". In: Poétique. Paris, Seuil, 1974.