

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DA CIÊNCIA

Desenvolvimento da Ideia de Sensibilidade em Diderot:  
o Sonho de d'Alembert e o Paradoxo sobre o  
Comediante

DAVID FERREIRA CAMARGO

São Carlos

2016

DAVID FERREIRA CAMARGO

Desenvolvimento da Ideia de Sensibilidade em Diderot:  
o Sonho de d'Alembert e o Paradoxo sobre o  
Comediante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos para obter o título de Mestre em filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento

São Carlos  
2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C172d Camargo, David Ferreira  
Desenvolvimento da ideia de sensibilidade em  
Diderot : o sonho de d'Alembert e o paradoxo sobre o  
comediante / David Ferreira Camargo. -- São Carlos :  
UFSCar, 2016.  
105 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2016.

1. Sensibilidade. 2. Diderot. 3. Arte. 4. Sonho.  
5. Paradoxo. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

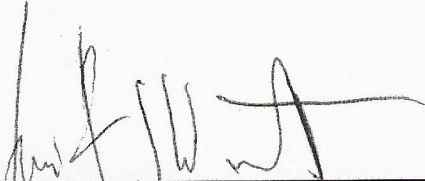
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

---

Folha de Aprovação

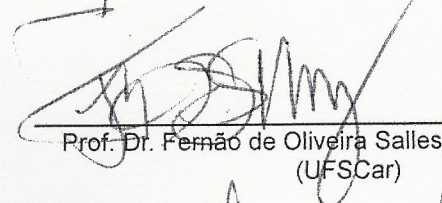
---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do candidato David Ferreira Camargo, realizada em 25/02/2016:



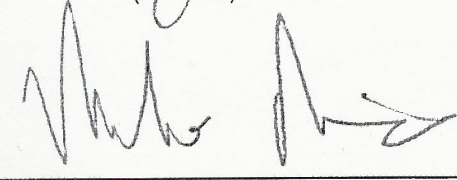
---

Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento  
(UFSCar)



---

Prof. Dr. Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz  
(UFSCar)



---

Prof. Dr. Pedro Paulo Garrido Pimenta  
(USP)

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância dos membros Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento e Prof. Dr. Pedro Paulo Garrido Pimenta, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do aluno David Ferreira Camargo.



---

Prof. Dr. Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz  
Presidente da Comissão Examinadora  
(UFSCar)

## Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Luís Nascimento que contribuiu substancialmente com minha formação acadêmica, por nossas conversas e por insentivar a seguir com o tema deste trabalho.

À professora Ana Portich por suas observações pontuais em meu texto, pelas recomendações bibliográficas e por corroborar indiretamente através de seu livro sobre a arte do ator.

Aos professores Fernão Sales e Pedro P. Pimenta por suas recomendações bibliográficas de grande valor para minha pesquisa.

A Regiane pelo afeto e as incontáveis conversas sobre minha pesquisa.

Aos colegas e amigos Diego (Bode), Edenilde (Cuca), Felipe (Colheres), Gustavo (Cabelo), João (Gordinho), José (Bubina), Luiz Monzani, Anderson Nakano, Rafael (Loki) e Tainá cujas conversas ora joviais ora sérias proporcionaram muitos pensamentos fecundos.

A CAPES que fomentou minha pesquisa, que sem tal subsídio certamente seria mais difícil de ser realizada.

A Rosa Maria

A Luiz Camargo *in memoriam*.

# Sumário

<b>Introdução à relação entre o Sonho e o Paradoxo</b>	<b>1</b>
Desenvolvimento do Tema da Sensibilidade . . . . .	2
O Problema da Sensibilidade do Ator . . . . .	7
Do <i>Sonho</i> ao <i>Paradoxo</i> . . . . .	10
<b>1 A Sensibilidade da Matéria</b>	<b>12</b>
Sensibilidade Geral . . . . .	13
Organização . . . . .	23
<b>2 A Sensibilidade Humana</b>	<b>34</b>
As Sensações . . . . .	34
As Fibras Sensíveis . . . . .	42
<b>3 A Imitação do Grande Comediante</b>	<b>54</b>
A Insensibilidade do Grande Comediante . . . . .	55
A profissão dos comediantes . . . . .	59
Observação . . . . .	65
A Arte do Comediante . . . . .	69
<b>4 A Expressão das Ideias de Diderot</b>	<b>78</b>
Espírito Sistemático . . . . .	79
Metáfora e Analogia . . . . .	83
A Linguagem do Teatro . . . . .	89

<b>Conclusão</b>	<b>92</b>
<b><i>Apêndice</i></b>	<b>95</b>
A Composição da Trilogia do <i>Sonho</i> e seus Personagens . . . . .	95
<b>Bibliografia</b>	<b>105</b>

“As palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia”

“Toda abstração é apenas um signo vazio de ideia. Toda ciência abstrata é apenas uma combinação de signos. Excluiu-se a ideia separando o signo do objeto físico; e somente religando o signo ao objeto físico que a ciência devém uma ciência de ideias”

— Denis Diderot



## Nota Preliminar

As citações tiveram como referência a edição Robert Laffont, organizada por Laurent Versini. As traduções delas seguiram algumas soluções dadas por J. Guinsburg, na versão da editora Perspectiva. Quanto aos demais textos citados escritos em francês foram traduzidos livremente.

# Introdução à relação entre o *Sonho* e o *Paradoxo*

O tema da sensibilidade nos escritos de Diderot, sobretudo quando se considera a trilogia do *Sonho de d'Alembert* (1769) e o *Paradoxo sobre o Comediante* (1773), obras que foram escritas na forma de diálogo, conduz o leitor a um obstáculo, a saber, o de determinar claramente a noção de sensibilidade. Mesmo quando ao longo de tais diálogos em que a noção encontra-se em uma posição bem definida, surgem objeções por parte dos interlocutores - personagens das conversações - que se interpõem, e novas dificuldades se apresentam, e a noção de sensibilidade parece a cada momento se tornar mais obscura. Tais dificuldades de interpretação talvez se justifiquem pelo próprio gênero dialógico que compõe essas obras. Por isso, a compreensão conceitual da sensibilidade nesses diálogos conta não somente com os desdobramentos em determinados momentos da história da filosofia, das ciências e das artes, que certamente Diderot observou, mas também com um desenvolvimento de uma ideia no movimento interno desses diálogos. A ideia de sensibilidade se desenvolve em um jogo de noções distribuídas entre os personagens que se expressam de maneiras diversas, revelando um entrecruzamento de significados, que se concluem parcialmente, e acabam por gerar paradoxos e opiniões divergentes.

Mas os obstáculos de interpretação da ideia de sensibilidade podem ser superados. Isso dependerá de como o leitor dispõe essas noções que emanam dos personagens. Dessa maneira, a precisão da significação das palavras deve ser considerada no conjunto da

obra, ou mesmo no estabelecimento de certas relações entre as obras - como no caso desta dissertação. Somente com a comparação das definições, das conclusões, das metáforas, das analogias e da remontagem das digressões dispersas pelos textos é que se pode alcançar não somente uma noção, mas uma ideia que se pode aplicá-la a seres observáveis. Meu intuito de interpretação, portanto, é apenas fazer notar o resultado de noções misturadas de modo a apresentar a ideia de sensibilidade em Diderot. Uma ideia que se comunica através da linguagem infundida nas falas dos personagens nos dois diálogos aqui considerados.

É possível verificar algumas relações que permeiam uma teoria da sensibilidade, fruto da reunião conceitual de diversas artes e ciências. Daí que o movimento do pensamento na forma de diálogo revela o desenvolvimento de uma ideia a partir do entrecruzamento de noções dispersas em uma variedade de saberes que se fecundam. A compreensão da ideia de sensibilidade tal como se apresenta na trilogia do *Sonho* e no *Paradoxo sobre o Comediante* merece ser entendida sob um exame cuidadoso dos diversos aspectos de seu desenvolvimento. A ideia de sensibilidade e a maneira pela qual Diderot optou por apresentá-la, na forma de diálogo, estão intimamente ligadas por uma conveniência que não é arbitrária, pois o surgimento de uma ideia, cuja noção foi anteriormente estabelecida por diversos filósofos, cientistas e artistas conta com a reunião, ou mesmo uma síntese, de múltiplos saberes que fizeram uso da palavra “sensibilidade”.

## Desenvolvimento do Tema da Sensibilidade

A problemática em torno da sensibilidade na trilogia do *Sonho* é apresentada sob diversos tipos de discurso tal como as ciências da natureza, que incluem a medicina, a química, a história natural e a física experimental. São apresentadas, ainda nessa obra, questões sobre moral e artes livres, como a escultura, a música e o teatro. Em meio aos diferentes saberes, Diderot parece estabelecer uma unificação entre eles. A obra utiliza a maneira de falar de determinada disciplina para explicar uma outra por meio de analogias

e recursos metafóricos que auxiliam a compreensão das teses apresentadas. Em Diderot, a linguagem da poesia serve a ciência, a ciência serve a moral, e por meio de combinações diversas, uma disciplina serve de esclarecimento a outra. Assim, a maneira pela qual Diderot pensa envolve não somente uma variedade de disciplinas, mas também a mistura de princípios e reflexões de diversos outros filósofos, cientistas e artistas de modo a compor e recompor os argumentos de suas obras, resultando em descobertas de novos horizontes. O resultado é um desenvolvimento de conceitos a fim de interpretar a natureza em seus diversos aspectos.

A questão da sensibilidade foi tratada na antiguidade tanto por gregos quanto por romanos. O verbete *Sensibilidade/Sentimento*<sup>1</sup>, escrito pelo médico Fouquet da Academia de Montpellier, retoma algumas ideias tratadas pelos antigos. Para Fouquet, a sensibilidade é uma qualidade do animal, e conclui que o sentimento está intimamente ligado à matéria e é evidenciado pelo modo de vida dos animais.

Assim, é condição inseparável do estado animal perceber ou sentir materialmente, ou, como se diz, em sua substância. A alma racional pode, sem dúvida, acrescentar algo a essas sensações, por circunstâncias morais. Mas, ainda uma vez, essas circunstâncias não cabem ao animal considerado como tal, e é mesmo provável que simplesmente não ocorram em muitos deles.<sup>2</sup>

O autor do verbete considera a qualidade denominada sensibilidade como algo que pertence a substância animal, isto é, o animal é aquele ser que é capaz de sentir. Em contrapartida, as ideias de Diderot acerca da sensibilidade contam com um alcance ainda mais geral. Diderot não limita a sensibilidade como uma qualidade tão somente animal.

A passagem dos elementos insensíveis ao seres dotados de sentimentos que se pode observar na experiência diária esconde um duplo problema que é apontado por Diderot

---

<sup>1</sup>J-R. Diderot D. et D'Alembert ed., *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, volume 3, Ciências da natureza*, organização e tradução: Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 304-309. Tradução: Pedro Paulo Pimenta.

<sup>2</sup>*Ibid.*

no verbete *Animal* da *Enciclopédia*. Aqui ele se utiliza das reflexões do naturalista Buffon sobre os animais em relação aos vegetais e aos minerais. O primeiro problema é saber qual o limite que separa um elemento insensível de um ser senciente, afinal, a mesma matéria subjaz nesses dois estados. É que existem alguns seres organizados que não se enquadram em nenhuma dessas classificações, ou pelo menos se encontram entre dois estados. Um segundo problema, por consequência do primeiro, é saber mesmo o que é um animal, se não está claro o limite que o separa das plantas.

Portanto, deve-se afirmar, sem risco de errar, que a grande divisão das produções da natureza em animais, vegetais e minerais não contém todos os seres materiais. Existem corpos organizados, como vimos, que não estão incluídos nessa divisão. Dissemos que a marcha da natureza se faz por graus nuançados e muitas vezes imperceptíveis; por nuances imperceptíveis ela passa do animal ao vegetal, mas do vegetal ao mineral a passagem é brusca, essa lei de proceder apenas por nuances parece se desmentir. Isso levou Sr. Buffon a suspeitar que, examinando-se de perto a natureza, poder-se-ia descobrir seres intermediários, corpos organizados que, por exemplo, sem ter o poder de se reproduzir como os animais e vegetais, teriam mesmo assim uma espécie de vida e de movimento; outros, sem serem animais ou vegetais, poderiam entrar na constituição de uns e de outros; e, por fim, seres que não seriam mais do que uma primeira reunião de moléculas orgânicas.<sup>3</sup>

O problema da divisão ou mesmo a classificação em gênero e espécies não pode resolver o problema da sensibilidade; não se pode saber com precisão se um determinado ser é dotado de sensibilidade ou não. No *Sonho*, Diderot remete a descoberta dos pólipos de água doce estudados por Trembley. Não se poderia classificar os pólipos como animais nem como planta, já que eles possuem características dos dois gêneros. O pólipo de água doce, portanto, não caberia na classificação à maneira de Lineu.

A passagem da matéria inorgânica para orgânica já poderia ser notada nos autores antigos. Tomando, por exemplo, Lucrecio, a quem Diderot certamente teria lido e construído a partir daí grande parte de sua doutrina, nota-se que há uma preocupação de

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 144.

compreender essa transformação. No *Diálogo entre d'Alembert e Diderot* e no *Sonho de d'Alembert*, diversas vezes reincide o argumento da passagem da matéria inerte à matéria sensível e viva. Em Lucrécio, a sensibilidade do animal em relação ao que ele chama *elementos insensíveis* pode ser evidentemente encontrada em seu livro *De Rerum Natura*.

Passando aos corpos que tu vês dotados de sentimento, é preciso convir que eles são, no entanto, formados de elementos insensíveis. Longe de refutar e combater essa verdade dos fatos evidentes, da experiência diária, parece nos tomar pela mão para nos conduzir à eles mesmos, e nos obrigam a crer que a partir de elementos insensíveis podem nascer, como eu já disse, animais vivos.<sup>4</sup>

A afirmação da matéria como realidade única exige, em Diderot, a postulação do átomo ou da realidade universal, que constitui o fundamento das formas e que, pelo movimento, produz a variedade do mundo. Segundo Jacques Roger<sup>5</sup>, a fonte principal do pensamento de Diderot nesse aspecto é Lucrécio. A permanência do todo e o eterno movimento das partes, a passagem do inerte ao sensível, a geração espontânea, a circulação da matéria, tudo isso já está presente no materialismo antigo. Assim, o problema da sensibilidade parece ir além da consideração dos seres vivos.

Além de Lucrécio, o *O Sonho* oferece referências, sejam elas diretas ou indiretas, aos pensadores que influenciaram a formação das ideias de Diderot. Esse contato com a maneira de pensar de seus contemporâneos conta com, além das vozes de d'Alembert e Bordeu, parte das reflexões de Maupertuis, Needham, La Mettrie, e os médicos de Montpellier, Fouquet e Ménuret, dentre outros que se debruçaram sobre a questão da vida. Uma reunião de dois movimentos de pensamento: Um pensamento que podemos denominar como um movimento materialista e outro de movimento vitalista. A partir de tais influências, Jacques Roger conclui:

---

<sup>4</sup>Tite Lucrèce, *De la Nature*, Paris: Belles Lettres, 2007, pp. v.865-870.

<sup>5</sup>Jacques Roger, *Les Sciences de la Vie dans la Pensée Française du XVIII Siècle: La generation des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris:Armand Colin, 1971.

Assim, os dois grandes movimentos da biologia de seu tempo conduziam Diderot a escrever os diálogos de 1769. Melhor que ninguém, ele pôde ver que havia no fundo apenas um só problema, aquele da sensibilidade, da natureza, de seu papel e de sua extensão. Melhor que ninguém, ele pôde tentar a síntese de um materialismo vitalista cujos elementos não tinham ainda sido reunidos.<sup>6</sup>

A partir das leituras dos modernos que se dedicaram sobre a matéria viva, Diderot compõe os *Elementos de Fisiologia*. Essa obra provavelmente teria sido inspirada a partir do suíço Haller, embora Diderot seja contrário a admissão de germes pré-existentes, como bem notou Laurent Versini.<sup>7</sup> Os *Elementos*, por ter um estilo de escrita temático sobre as questões, pode servir de guia para compreender algumas das teses de Diderot no *Sonho de d'Alembert*.

De acordo com Laurent Versini, Diderot admitiria o materialismo como uma explicação do mundo e da vida, e não como uma mera hipótese de trabalho<sup>8</sup>. Mas em contraposição, Jacques Chouillet afirma o contrário. Segundo este comentador, afirmar o monismo como doutrina e o materialismo como hipótese é uma prática, difundida nos Século das Luzes, da amálgama do metafísico e o sensorial, do sensível e do racional<sup>9</sup>. Nesse impasse, não basta escolher um dos dois lados, pois os autores parecem se fundar nos mesmos textos, nas mesmas palavras do enciclopedista. Seria mesmo inútil recorrer a uma interpretação, por assim dizer, mais correta. Trata-se, antes, de compreender as razões que levaram Diderot a admitir as afirmações, hipotéticas ou não, e descobertas dos influentes materialistas. Acredito, porém, que Diderot via no materialismo uma vantagem: a de minimizar os problemas que uma metafísica hermética e de uma pretensão estável gerou. Diderot não parecia preocupado em admitir uma doutrina ou princípios que o envolveriam em uma escola filosófica. Mas seu modo de proceder mistura essas doutrina que, a primeira vista, parecem contraditórias. O resultado dessa mistura é uma riqueza em suas ideias que

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 653 – 654.

<sup>7</sup> Denis Diderot, *Oeuvres: Philosophie*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1994, vol. I, p. 1255-1259.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>9</sup> Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, PUF, 1984, p. 44, 45.

acabam por sugerir algumas soluções aos problemas levantados.

## O Problema da Sensibilidade do Ator

Ao ler as primeiras páginas do *Paradoxo sobre o Comediante*, nota-se que parecia ser uma opinião bastante comum tanto na França como na Inglaterra atribuir sensibilidade a um ator que desempenhasse bem seus papéis. Essa qualidade, a sensibilidade, assim como a inteligência, já deveria acompanhar a pessoa do ator sem qualquer esforço para adquiri-la, entendendo-as como qualidades inatas, ou um dom da natureza.

É preciso notar que antes mesmo do *Paradoxo sobre o Comediante*, diversos autores e críticos discutiram o tema da sensibilidade na arte do ator. Pode-se listar alguns, conforme o fez Laurent Versini: Griamarest em seu *Traité du Récitatif* (1707), o comediante d'Hannetaire em suas *Observations sur l'art du comédien*, o jornalista Rémond de Sante-Albine em *Le Comediante* (1747), que foi indiretamente alvo das críticas no *Paradoxo*, pois tal obra foi traduzida na Inglaterra por Aaron Hill em 1750 e retraduzida na França pelo ator Sticotti intitulada *Garrick ou les Acteurs anglais* (1769), esta última chegou as mãos de Diderot e que dá início ao *Paradoxo sobre o Comediante*. Além dessas obras, o ator Antoine Riccoboni em suas *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* bem como nos *Pensées sur la déclamation* (1738) forneceu muitos argumentos presentes no *Paradoxo* de Diderot de maneira a contestar a tese em defesa da sensibilidade elaborada por Sante-Albine. Versini faz ainda notar que a esposa de Antoine Riccoboni, Marie-Jeanne Riccoboni, tem a opinião oposta de seu marido.

Com isso, o *Paradoxo sobre o Comediante* chamaria a atenção para a questão do significado que poderia se atribuir à palavra “sensibilidade” ao ator. O problema seria o da utilização de uma expressão, ou palavra, de aceitação comum, mas que não se conceberia o seu sentido claramente designado. Boa parte da argumentação do Primeiro



Interlocutor é apresentar diversos exemplos de ações tanto no teatro como na sociedade para que o Segundo Interlocutor compreenda a opinião do Primeiro, segundo a qual o grande comediante não deve ser sensível.

Se de alguma maneira, a natureza proporciona caracteres diversos devido a constituição natural de cada pessoa, como seria possível assumir uma máscara, ou um caráter distinto daquele que lhe é próprio? Nesse sentido, a hipótese do *Paradoxo* seria que o ator não tem sensibilidade, ou ao menos que ele possa dominá-la no momento em que representa.

De acordo com Ana Portich, há uma tensão entre as qualidades intelectuais capazes de apreender o sistema da representação teatral, exercer os gestos e as inflexões vocais por meio da reflexão. As qualidades sensíveis comuns não expressariam senão as ações de um caráter particular “sentimentos têm como vetor interesses pessoais que por isso mesmo acarretam o mal.”<sup>10</sup> Isso não poderia corroborar a arte teatral já que não conectaria o espectador à espécie humana. As paixões e emoções particulares poderiam se expressar como sentimentos passivos. Ao contrário, a atividade intelectual disposta pelo comediante na criação do personagem e em seu desempenho é resultado de uma sensibilidade ativa. Os aspectos exteriores vistos pelo espectador criam uma ilusão e o faz acreditar que é um sentimento natural que faz o comediante agir. Nesse sentido, o comediante cumpre a função de um instrumento que engendra o personagem, mas o comediante não é o personagem mesmo. A representação do personagem não é motivada por um sentimento vivo na alma do comediante, embora possa comover e impressionar o espectador e fazê-los compreender e julgar um sentimento alheio. De acordo com Ana Portich:

Assim como Diderot empenhou-se em revelar na *Enciclopédia* os instrumentos mediante os quais se produzem os mais variados objetos - que por sua vez não se assemelham aos instrumentos com que são produzidos -, o *Paradoxo sobre o Comediante* mostra que o ator ri e chora para fazer

---

<sup>10</sup>Ana Portich, *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell’Arte ao Paradoxo sobre o Comediante*, Perspectiva, Fapesp, São Paulo 2008.

os espectadores rirem ou chorarem, mas uma coisa é planejar cenas de modo a prever seus efeitos junto à platéia, e outra é ser tomado por uma emoção. Provocar propositalmente o riso e o choro, ou ser acometido por uma onda de riso e choro implica disposições contrárias, uma ativa, outra passiva.<sup>11</sup>

O ator deve se livrar das determinações da natureza sensível para exercer sua arte. Ele deve exercê-la com liberdade em sua ação, isto é, não deve ser coagido pela natureza que o faria agir conforme as determinações do calor das emoções, das paixões, dos sentimentos. Assim, a arte da representação resignifica a mera natureza, ou animalidade. A arte do comediante busca representar através da máscara de um personagem, um caráter distinto do que é comum. A imagem de um ser inventado que só é possível por meio da arte. Por meio da linguagem infundida pela arte, o homem supera as determinações materiais e cria em sua mente um outro ser que não é ele, imitando-o no teatro. De acordo com Anatol Rosenfeld:

O homem - disse Mead - tem de “sair” de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio. E ele o faz tomando o lugar de “outro”. Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma, e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta *presence à soi*, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta; é livre, não coincide consigo.<sup>12</sup>

A representação do comediante no teatro busca mostrar em suas ações o caráter de um outro. Isso supõe ele ser um outro que não é ele, de modo que sua representação possa fazer tanto o espectador, quanto ele mesmo, compreender-se através dos signos exteriores dos sentimentos. Daí que a imitação das ações pressupõe um motivo interior que o impulsiona a agir. O que se discute é se talvez esse móbil interior seja a sensibilidade enquanto

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>12</sup> Anatol Rosenfeld, *Prismas do Teatro*, Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, Editora de Campinas, São Paulo 1993, p. 31.

qualidade da pessoa do comediante. Essa sensibilidade que se desdobra em sentimentos, emoções, paixões das mais diversas, cujos sinais exteriores o comediante revela em seu desempenho. A questão é saber em que medida o comediante sente, ou em que não sente ao representar.

## ***Do Sonho ao Paradoxo***

Parece-me ser legítima a tentativa de justapor o *Sonho* ao *Paradoxo*, pois, a sensibilidade além de ser um dos temas principais nessas duas obras, elas parecem manter uma relação de complementaridade. Essa relação foi sugerida por Yvon Belaval em seu livro *A Estética sem Paradoxo de Diderot*. “Sua filosofia”, diz ele, “termina em um pansiquismo-materialista que expõe o *Sonho de d’Alembert*: ler o *Paradoxo* sem ler o *Sonho* é ler apenas a metade.”<sup>13</sup> Por parte do *Sonho*, a sensibilidade é tratada sob a ótica de uma concepção de matéria e da formação dos seres vivos. Por parte do *Paradoxo*, a sensibilidade é considerada em relação a psicologia do comediante. Há um fio condutor que ao longo deste trabalho deveremos seguir para que se compreenda a ideia de sensibilidade que perpassa essas duas obras. Pode-se dizer que há um duplo desenvolvimento. Na trilogia do *Sonho*, a sensibilidade aparece como qualidade geral para se conceber a formação dos seres na natureza e busca apontar em um desenvolvimento os efeitos da sensibilidade na matéria. Já no *Paradoxo*, as qualidades do grande comediante se apresentam proporcionalmente diferentes daquelas que envolvem os seres sensíveis. Assim, se é possível percorrer o desenvolvimento da ideia de sensibilidade através dessas duas obras de Diderot, ele se inicia desde a formação de seres na natureza até as qualidades de um homem de gênio que tornam possível a representação artística do modo de vida dos homens; desde a formação de um organismo vivo no universo até a representação das ações humanas no palco.

Os campos semânticos do *Sonho de d’Alembert* e do *Paradoxo sobre o Comediante*

---

<sup>13</sup>Yvon Belaval, *L’esthétique sans Paradoxo de Diderot*, Librairie Gallimard, Paris 1950, p. 240.

que, aparentemente dizem respeito a coisas totalmente distintas, de alguma maneira se confluem. Ao acompanhar a leitura dessas duas obras, é possível perceber uma ligação entre elas através do desenvolvimento de uma ideia. O mundo físico e o mundo moral, dirá Diderot, são o mesmo. Por isso, a interpretação dos seres vivos e naturais depende de uma representação cujo modelo está presente na mente do geômetra, do médico, do poeta, do ator, do filósofo, do político, ou qualquer homem que exerceria seu papel na sociedade. A representação das ações humanas, ou a imitação dessas ações no teatro é o que consiste arte do comediante. Assim, a representação plástica feita pelo ator completa os signos que indicam as ações e uma maneira possível da vida humana.

O objetivo dessa dissertação é apresentar como esses dois diálogos configuram a presença da sensibilidade no seres e por meio dessa sensibilidade, ou mesmo pelo afastamento e anulação do que é sensível por natureza - a linguagem artística possibilita a contemplação dos efeitos da sensibilidade.

# Capítulo 1

## A Sensibilidade da Matéria

É possível reconhecer na natureza através da observação, ou pelo mero contato com o mundo, a existência de seres vivos, tais como os animais e as plantas. Com um olhar mais cuidadoso é possível perceber ainda que há elementos chamados inorgânicos, tais como os minerais. Na trilogia do *Sonho*, discute-se a capacidade de formação dos diversos seres vivos na natureza; o estabelecimento da unidade de cada ser vivo, ou mesmo da unidade da consciência que determinados seres teriam de sua própria existência. Apresenta-se também nessa obra um ponto de vista acerca da constituição da inteligência humana. Essas questões recaem, primeiramente, sobre as qualidades gerais da matéria<sup>1</sup>. Em seguida, é preciso observar a organização específica que a matéria assume para notar as qualidades particulares nos seres naturais.

---

<sup>1</sup>Diderot, em seus *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*, distingue qualidades gerais de qualidades particulares: “24 [...] As QUALIDADES são gerais ou particulares. § Eu chamo *gerais*, aquelas que são comuns à todos os seres, e só variam pela quantidade. § Eu chamo *particulares*, aquelas que constituem o ser tal; essas últimas são ou da substância *em massa*, ou da substância *dividida* ou *decomposta*.” (Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 569)

## Sensibilidade Geral

No verbete da *Encyclopédia*, define-se Matéria por “substância extensa, sólida, divisível, móvel e passível, o princípio de todas as coisas naturais, e que por diferentes arranjos e combinações, formam-se todos os corpos.”<sup>2</sup> O verbete é escrito por d’Alembert e ele não inclui a sensibilidade como qualidade da matéria. Daí que o personagem Diderot do *Diálogo entre d’Alembert e Diderot* apresentará suas razões para que seu interlocutor d’Alembert aceite a sensibilidade como qualidade geral da matéria.

A respeito da matéria formar todos os corpos, os dois colegas enciclopedistas estão de acordo, pois, a matéria talvez seja a única que dela se possa dizer substância. “Há somente uma substância no universo, no homem, no animal.”<sup>3</sup> No *Diálogo*, D’Alembert parece reconhecer a dificuldade de articular duas substâncias contraditórias em um corpo vivo - o corpo à alma - mas também admitir que houvesse uma inteligência suprema que por meio dela fosse possível a produção de todos os seres vivos e a regência do mundo. Uma espécie de Deus que teria criado o universo material e que o sustentasse com as leis que imperam sobre a natureza. Mas, com a recusa de uma substância inextensa, o interlocutor d’Alembert inicia o *Diálogo* com uma objeção contra a sensibilidade geral que o interlocutor Diderot supostamente admite:

D’ALEMBERT - Confesso que um ser que existe em alguma parte e que não corresponde a nenhum ponto do espaço; um ser que é inextenso e que ocupa a extensão; que é totalmente inteiro sob cada parte dessa extensão; que difere essencialmente da matéria e que lhe está unido; que a segue e que a move sem mover-se; que age sobre ela e sofre todas as suas vicissitudes, um ser do qual não tenho a menor ideia; um ser de uma natureza tão contraditória é difícil de admitir. Mas outras obscuridades esperam aquele que o rejeita; pois, enfim, essa sensibilidade que vós o substituísteis, se for uma qualidade geral e essencial da matéria, é necessário que a pedra sinta.

<sup>2</sup>J-R. Diderot D. et D’Alembert ed., *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier*, ed. Facsimilar, Pergamon Press, Paris 1751-1765, p. 189, tomo 10.

<sup>3</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 620.

DIDEROT - Por que não?

D'ALEMBERT - Isso é duro de crer.

DIDEROT - Sim, para aquele que a corte, a talhe, a triture e não ouça ela gritar.<sup>4</sup>

Ao considerar a matéria e suas qualidades gerais, surge o problema de saber como a partir dessa substância extensa poderia haver sentimento, e outras qualidades consideradas espirituais. Assim, é distinguida, de um lado, uma substância extensa ou material, de outro, uma substância inextensa ou espiritual. Mas, a substituição da substância espiritual e essencialmente inteligente por uma qualidade geral da matéria, a sensibilidade, talvez não resolveria efetivamente as dificuldades de explicar o fundamento dos seres vivos e não-vivos no mundo, exceto se essa qualidade fosse evidente em todas as coisas materiais de uma maneira geral.

Para Diderot, a sensibilidade como qualidade da matéria poderia eliminar as dificuldades geradas a partir do dualismo entre duas substâncias de naturezas distintas, pois, se ele conseguir provar a d'Alembert que apenas a matéria como única substância cujas qualidades são suficientes para explicar a formação da vida e do movimento geral da natureza, Diderot se priva do trabalho de fazer a conciliação entre matéria e espírito. É mister, portanto, deduzir tão somente a partir da matéria as qualidades gerais e particulares que fundam todo o universo; explicar as razões que fazem a diversidade de animais e o modo como cada uma das espécies age e reage, isto é, suas qualidades particulares; mostrar como, a partir da ideia de sensibilidade, pode-se deduzir as qualidades que constituem a inteligência humana. “Faço pois da carne ou da alma, como diz minha filha, matéria ativamente sensível; e se não resolvo o problema que me propusestes, pelo menos me aproximo muito.”<sup>5</sup>

Com a recusa da existência da substância espiritual, conseqüentemente, recusa-se a existência de uma inteligência universal, ou divina, que pudesse dotar a matéria de alma, o

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 611.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 613.

mundo de ordem, já que essa substância seria de natureza contraditória à matéria. Assim, para Diderot, a formação de todos os seres é o mero resultado de combinações organizadas de matéria que, curiosamente, se daria por acaso. Conforme Roberto Romano:

Como, segundo ele, não existe ordem no universo, a não ser a que nele projeta a inteligência e a imaginação humanas, Diderot precisou recuperar traços do pensamento antigo, sobretudo no epicurismo tal como exposto por Lucrécio. Analistas como Gerhardt Stenger assinalam que todos os passos da especulação exercida por Diderot, como as teses de uma fermentação universal da matéria, a sua complexidade, a mundança permanente, supõem a recusa liminar da ideia de fim e ordem.<sup>6</sup>

Diderot irá mostrar a d'Alembert como a sensibilidade merece ser listada como uma qualidade essencial e geral da matéria, a fim de eliminar as dificuldades decorrentes de assumir uma substância não-material. A sensibilidade da matéria não é uma substância, mas por ser uma qualidade geral, e que se desdobra em qualidades específicas, seria capaz de formar seres que apenas pela constituição material são capazes de sentir. Assim, a hipótese da sensibilidade geral é necessária na medida em que as qualidades particulares dos seres vivos só poderiam ser justificadas se de algum modo os elementos que os constituem já possuísem essas qualidades.

Para se formar um ser senciente, um animal, não precisaria apelar para uma substância misteriosa e problemática cuja natureza é contrária àquela da matéria. Ao admitir duas substâncias distintas, seria impossível saber, por exemplo, em que momento da vida o animal seria dotado de alma, enquanto substância imaterial. Ao contrário, a animalidade, segundo o pensamento de Diderot, é produzida a partir da organização que a matéria assume. A alma, portanto, deve ser material, e não poderia ser uma substância distinta do próprio corpo.

Se a sensibilidade é uma qualidade inerente à matéria, então, todas as coisas em que se diz material devem sentir. Mas, como admitir que a estátua tem sentimento, se não

---

<sup>6</sup>Roberto Romano, *Moral e Ciência: a monstruosidade no século XVIII*, São Paulo: Editora SENAC, 2003.



se ouve ela gritar? O grito não é outra coisa que o efeito de uma sensibilidade específica, o sentir dor, por exemplo. Para explicar a possibilidade do sentir, Diderot estabelecerá uma relação entre a sensibilidade e o movimento. O sentir em um organismo se relaciona com a mobilidade, e a evidência do sentimento pode ser notada por certos efeitos. É preciso demarcar os signos que indicam a causa e aqueles que indicam o seu efeito. Desse modo, Diderot, em seu diálogo com d'Alembert, justifica os termos de sua concepção de movimento estabelecendo o que no movimento é a causa e qual é seu efeito. Para Diderot, o transporte de um corpo de lugar não é o movimento mesmo, mas um efeito do movimento, assim como o grito não é o sentimento de fato, mas apenas o efeito da sensibilidade particular. Essa noção indicada por Diderot se faz oportuna para ajustar a concepção de movimento que ele concebe com àquela de d'Alembert, que num primeiro momento não são as mesmas.

Para d'Alembert, autor do *Tratado de Dinâmica*, a relação de movimento entre os corpos não é problemática, sendo suficiente assumir uma força que é exterior a cada corpo, cuja relação os faz gravitar entre si. Mas o geômetra não admite uma ação inerente ao corpo; o corpo não é capaz de mover-se por si mesmo, a menos que haja uma causa motriz estranha a ele. Se d'Alembert admitisse uma força intrínseca ao corpo, seria impossível que houvesse o repouso. Ora, uma vez que há uma força interior aos corpos, eles jamais cessariam de se mover. Outro modo de considerar a força seria a inércia, cujo postulado é o de manter o movimento constante ou o repouso de um corpo. Para que um corpo se mova, ele deve receber uma “causa qualquer”, que d'Alembert admitirá na primeira lei, a lei da força de inércia, seguida de um corolário:

Primeira Lei. 3. Um Corpo em repouso persistirá, a menos que uma causa estranha o tire. Pois um corpo não pode se determinar por ele mesmo ao movimento. Corolário: 4. Disso se segue que se um Corpo recebe movimento por qualquer causa que se possa ser, ele não poderá por ele mesmo acelerar nem retardar seu movimento. 5. Chama-se em geral poder ou causa motriz, todo o que obriga um Corpo se mover.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Jean le Rond D'Alembert, *Traité de Dynamique*, Sceaux: Édition Jacques Gabay: 1990. Fac-Similar,

Todavia, as concepções de Diderot e d'Alembert acerca do movimento parecem se divergir. Mas, no *Diálogo*, Diderot assume o papel de quem explica uma noção, por isso, é preciso que seu interlocutor d'Alembert compreenda algumas razões apresentadas, desde que essas noções não sejam absurdas. Ocorre que Diderot parece negar o repouso em seu sentido absoluto. Além disso, a matéria organizada conta com uma força interior, isto é, um corpo é capaz de se por em movimento por si mesmo. A partir daí, a relação entre a sensibilidade e o movimento está fundada na concepção diderotiana de energia, uma força que é inerente a matéria.

Para que a matéria esteja em movimento, é preciso uma ação. Nos *Princípios Filosóficos sobre a Matéria e o Movimento*, Diderot identifica a ação com a força. A força pode ser exterior a uma molécula, no caso da relação entre corpos, ou interior a ela, essa energia que cada molécula carrega em si. É o que Diderot defenderá nos *Princípios*:

A força, que age sobre a molécula, se esgota; a força íntima da molécula não se esgota de modo algum. Ela é imutável, eterna. Estas duas forças podem produzir duas espécies de *nisus* (esforço); a primeira, um *nisus* que cessa; a segunda, um *nisus* que não cessa jamais. Portanto, é absurdo dizer que a matéria tem uma oposição real ao movimento.<sup>8</sup>

Contra uma concepção cartesiana e d'alembertiana do movimento da matéria, Diderot admite uma energia interior à cada molécula. A partir dessa nova concepção de movimento é que Diderot defenderá a relação entre o movimento e a sensibilidade. Para mostrar que a sensibilidade está presente de algum modo na pedra, Diderot assere que há dois estados que a sensibilidade assume na natureza: *a sensibilidade ativa* e *a sensibilidade inerte*<sup>9</sup>.

D'ALEMBERT – Seja. Mas que relação há entre o movimento e a sensibilidade? Seria, por acaso, que vós reconheceríeis uma sensibilidade ativa e uma sensibilidade inerte, como há uma força viva e uma força morta?

---

1758, p. 4.

<sup>8</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 683.

<sup>9</sup>Jacques Chouillet aponta que o termo “sensibilidade inerte” tem um valor no domínio da invenção literária de Diderot, revelando oposição à “sensibilidade ativa”.

Uma força viva que se manifesta pela translação e uma força morta que se manifesta pela pressão; uma sensibilidade ativa que se caracteriza por certas ações notáveis no animal e talvez na planta; e uma sensibilidade inerte cuja existência nos seria assegurada pela passagem ao estado de sensibilidade ativa.<sup>10</sup>

Diderot utiliza uma distinção apresentada por d'Alembert a partir da concepção leibniziana de *força viva* e *força morta* descrito no verbete Força. “Força viva”, diz o geômetra francês, “ou força dos corpos em movimento, é um termo que foi imaginado pelo Sr. Leibniz, para distinguir a força de um corpo atualmente em movimento daquela força de um corpo que só tem a tendência ao movimento, sem se mover efetivamente.”<sup>11</sup> Se d'Alembert pode assumir os dois estados da força, não haveria problema algum em aceitar também os dois estados da sensibilidade, já que a explicação formal seria a mesma.<sup>12</sup> D'Alembert entende que essa força viva é a transposição de um obstáculo que se apresenta diante de um corpo:

Quando se fala da força dos Corpos em Movimento, ou não se liga uma ideia clara da palavra que se pronuncia, ou se pode entender por isso em geral que a propriedade que os Corpos têm de se moverem, de vencer os obstáculos que eles encontram, ou de lhes resistir.<sup>13</sup>

O argumento de Diderot sobre a relação entre a sensibilidade e o movimento é bem simples: se d'Alembert pode admitir o repouso da matéria enquanto força morta, pelo fato do corpo não poder resistir ao obstáculo que se impõe, o mármore não pode sentir por causa de um obstáculo, a saber, o de não constituir-se em uma organização viva. Ora, a força viva é aquela cujo efeito é o transporte de lugar e a sensibilidade ativa é aquela cujos efeitos são notados nos seres vivos, suas ações e reações específicas, tal como o grito.

<sup>10</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 612.

<sup>11</sup>Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier, op.cit.* p. 112, tomo 12.

<sup>12</sup>Se d'Alembert admite o postulado da distinção entre força viva e força morta, não teria porque negar o da sensibilidade ativa e da sensibilidade inerte.

<sup>13</sup>D'Alembert, *Traité de Dynamique, op.cit.* p. xviii.

É preciso bastante atenção à essa maneira de explicar de Diderot, pois ela só tem valor se ele argumentasse sua hipótese à d'Alembert. Diderot joga com a maneira de pensar do geômetra para que ele aceite formalmente que a sensibilidade não pode ser contraditória à matéria. Essa é uma das conveniências que fizeram Diderot escolher d'Alembert como interlocutor do *Diálogo*. Todavia, o argumento não pode permanecer no âmbito das palavras em um mero jogo de argumentação, mas merece ser desenvolvido para se apresentar a verdadeira relação entre o movimento e a sensibilidade.

A distinção entre a sensibilidade inerte e a sensibilidade ativa poderia ser interpretada, de acordo com Jacques Chouillet, sob o ponto de vista da energia da matéria. Pode-se observar o grau de liberação de energia em um ser vivo e alguns estados em que ele se encontra. Algumas vezes a energia está por algum motivo reprimida, como num estado melancólico, a segunda como uma energia liberada, como num estado de euforia.<sup>14</sup> Nesse sentido, o que se pode observar acerca da sensibilidade é apenas seus efeitos em que é preciso supor uma causa: a sensibilidade enquanto qualidade geral. Da mesma maneira, o deslocamento de lugar é o que se poder ser observado nos corpos, mas supõe uma causa que seja a relação de força.

Descartes, em *O Mundo, ou Tratado da Luz* concebe o movimento em uma relação meramente mecânica. Os corpos são substâncias extensas e ocupam espaço. O mundo é como uma máquina cujas engrenagens estão perfeitamente dispostas segundo a ordem que lhe foi dada pelo Deus criador. Para Descartes, não existe um espaço que seja vazio; o vazio seria apenas uma ilusão que os nossos sentidos nos fazem crer por não conseguir perceber alguns corpos. Há realmente corpos em toda parte. Dessa maneira, Descartes admite que o movimento é apenas a mudança de lugar.

A natureza do movimento que eu estou de acordo em falar aqui é fácil de conhecer, que os geômetras mesmos, que entre todos os homens se tem mais cuidado de conceber distintamente as coisas que eles consideraram,

---

<sup>14</sup>Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, *op.cit.* p. 53.

julgaram-no mais simples e inteligível que aquela de suas superfícies e de suas linhas. Assim lhes pareceram, naquilo que eles explicaram a linha pelo movimento de um ponto, e a superfície por aquele de uma linha.<sup>15</sup>

Todas as leis da natureza são inalteráveis, porque Deus age da mesma maneira sempre. No início da criação, ele teria dotado a matéria de movimento, como um primeiro motor, a partir daí a matéria teria um movimento constante. Todavia, as partes da matéria, os corpos mesmos, teriam uma variedade em seus movimentos na medida em que elas se entrecruzassem, ou acelerando ou retardando, mas que a constância se manteria em sua totalidade. Conforme Descartes:

Para melhor entender isso aqui, sabeis-vós que entre as qualidades da matéria, nós supomos suas partes diversos movimentos desde a criação, e outro àquele que elas se entrecruzam por todos os lados, sem que tenha nenhum vazio entre duas; Donde segue por necessidade que desde então, começando a se mover, elas começaram também a mudar e diversificar seus movimentos pelo encontro de uma com a outra. E assim, se Deus as conservaria posteriormente do mesmo modo que ele as criou, ele não as conserva no mesmo estado; isto é, que Deus age sempre da mesma maneira, e por consequência produzindo sempre o mesmo efeito na substância, encontra-se como por acidente multipla diversidade nesse efeito.<sup>16</sup>

Chouillet diz ainda, Diderot diferentemente de Descartes e mesmo de d'Alembert estabeleceria uma força como intrínseca à matéria, que seria a causa do movimento. Para Descartes, a matéria por si mesmo não poderia se movimentar sem o estabelecimento de uma potência exterior a ela. Já d'Alembert admite a força de inércia que conservaria o corpo em movimento ou em repouso.<sup>17</sup> Porém, d'Alembert não admite uma força, ou energia, que se encontraria como qualidade inerente a matéria. Ao contrário, para Diderot, o corpo que não se descolca com vivacidade - pois em toda matéria há movimento e não há um repouso absoluto, mas apenas apenas relativo - há nele uma força, por assim dizer,

<sup>15</sup>René Descartes, *Le Monde ou traité de la Lumière et des autres principaux Objets des Sens*, ed. por Fac-similar por Gallica, Paris 1664, <http://gallica.bnf.fr>, p. 84.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>17</sup>Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, *op.cit.* p. 67.

amortecida. A energia se faz presente em toda molécula, seja ela pertencente a um corpo vivo ou um corpo inanimado. O repouso absoluto seria apenas uma aparência, uma ilusão de nossa mente decorrente de abstrações.

Em suma, enquanto Descartes rejeita todo tipo de capacidade de movimento que a matéria por si mesma poderia adquirir, para d'Alembert, um newtoniano, a força de inércia pertenceria à matéria enquanto uma conservação de seu estado, seja no movimento, seja no repouso. Ao passo que para Diderot, o repouso absoluto não existiria, mas que todos os corpos estariam em movimento.

Jacques Roger, extrai uma observação da Senhora Châtelet acerca dos filósofos que reinterpretaram as mônadas leibnizianas aplicadas à noção de matéria: “É o atomo material que eles dotaram de uma força, de um 'apetite' e de uma 'percepção'. Aqui ainda, a noção cartesiana de matéria passiva cede lugar a uma concepção dinâmica dessa matéria, cuja força autônoma se manifesta desde que os obstáculos exteriores são levantados.”<sup>18</sup> É através desse viés que Diderot supõe uma causa que se encontraria no interior de cada molécula, ou das moléculas atômicas, os elementos simples. Essa é uma ideia chave para compreender porque Jacques Choillet parece estabelecer uma relação bem próxima entre a energia e a sensibilidade. De certa maneira, as qualidades gerais da matéria sofrem dobramentos devido a diferentes disposições que ela assume. A organização da matéria, revela diversos efeitos no movimento, na ação. Em determinados seres, como nos animais, certas ações são relacionadas às disposições sensíveis.

O que aproximaria d'Alembert a Diderot seria que, independentemente da causa motriz, a força viva teria como efeito mudança de lugar enquanto a força morta deixaria o corpo em equilíbrio pela pressão de outros corpos. Em todo caso, d'Alembert e Diderot concordam que é preciso uma ação para que a matéria esteja em movimento. No verbete *Ação* da Enciclopédia, Diderot estabelece uma distinção entre ato e ação. Esta se refere

---

<sup>18</sup>Roger, *Les Sciences de la Vie dans la Pensée Française du XVIII Siècle: La generation des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, op.cit. p. 462-463.

“a tudo o que se faz”, seja comum ou extraordinário, enquanto o ato se refere apenas ao que é mais notável. Nesse sentido, tudo na natureza está em ação e reação. O verbete assere ainda, em outro sentido, que a ação diz respeito a uma capacidade (*puissance*) de fazer algo, ao passo que o ato diz respeito aos efeitos.<sup>19</sup>

A partir da noção de ação que os enciclopedistas assumem como sendo a força, Diderot concebe uma força interna a matéria, a que ele denomina energia, que pode ser liberada ou reprimida. A comunicação de energia depende tão somente do estado em que a matéria se encontra: a organização. Assim, toda a matéria se encontra em constante movimento, e que sua atividade pode ser mais ou menos enérgica de acordo com as condições. “Tudo está em repouso relativo em um navio batido pela tempestade. Nada está nele em repouso absoluto, nem mesmo as moléculas agregativas, nem do navio nem dos corpos que ele encerra”<sup>20</sup>. Podemos concluir com as palavras de Jacques Chouillet: “A energia é uma força universal; comum a todos os seres, mais ou menos liberada ou frejada segundo os casos”<sup>21</sup>. E mais adiante uma outra formulação expressa uma relação com o movimento: “A energia da natureza se define pela ação”<sup>22</sup>. Dessa maneira, a compreensão do movimento conforme Diderot passa a ter uma fonte bem peculiar que inclui, além daquela da gravitação e da inércia, a energia interior da molécula.

---

<sup>19</sup>Essa distinção também é apropriada para o tema da poesia dramática. Cada uma das partes das peças dramáticas são chamadas de *atos* para demarcar os momentos que compõem a *ação completa*. O ato, enquanto parte do drama, deve ser algo notável quanto aos seus efeitos na medida em que se pode inteligir um acontecimento. Tais acontecimentos têm uma ligação com os demais atos para que se possa compreender o todo da ação com certa unidade. Por analogia, o ato funcionaria como um órgão de um corpo, enquanto a peça como um todo constituiria o animal por inteiro. (Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier*, *op.cit.* p. 118, tomo I)

<sup>20</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie*, *op.cit.* p. 681.

<sup>21</sup>Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, *op.cit.* p. 19.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 27.

## Organização

Escuteis-vos, e vós tereis piedade de vós mesmo, vós sentireis que, para não admitir uma suposição simples que explica tudo, a sensibilidade, propriedade geral da matéria ou produto da organização, vós renunciáveis ao senso comum e vós precipitareis em um abismo de mistérios, de contradições e absurdidades.<sup>23</sup>

Supor a sensibilidade como qualidade geral da matéria e produto da organização significa dizer que para um corpo agir e reagir não precisa ser dotado de uma alma que seja de natureza distinta do corpo. A alma do animal é material. Admitir tão somente a existência da matéria e suas qualidades gerais bastaria para mostrar a possibilidade de movimentos diversos que a matéria pode assumir. Porque a sensibilidade se desdobrará em qualidades particulares na medida em que os elementos materiais se tornarem um organismo vivo. A formação de um ser resulta de certa combinação unificada que a matéria adquire. A partir da constituição específica de cada ser, os efeitos da sensibilidade podem ser observados. Isso quer dizer que se a matéria é capaz de se movimentar por uma força interior, a organização de moléculas possibilita o surgimento e desenvolvimento das qualidades particulares que permitem as ações dos organismos vivos. A partir dessa organização, as qualidades sensíveis são evidenciadas. É por meio dela que os seres vivos agem e reagem. Os efeitos que se podem notar estão de acordo com a natureza de cada espécie. Daí que a noção de sensibilidade geral, a energia da matéria, não deve entrar em contradição com as qualidades particulares dos seres observáveis. Porque é necessário que a matéria tenha como propriedade geral a sensibilidade, pois, caso contrário, não se poderia explicar como os organismos se tornam sensíveis, isto é, em que momento o ser senciente adquiriu a capacidade de sentir.

Mas, a suposição da sensibilidade geral é insuficiente para explicar a articulação das moléculas vivas cuja unificação resulta em um ser vivo. A passagem da matéria inerte

---

<sup>23</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 619.



à matéria sensível e viva permanece misteriosa. Não se sabe, pois, como um agregado material se estabelece como um ser vivo. Entretanto, a mera observação dos efeitos na natureza leva Diderot a supor que haveria um princípio que constitui a unidade dos seres vivos. Através de determinadas ações e reações, percebe-se que há seres dotados de vida, isto é, que a massa do corpo age de maneira unificada. Uma vez que seja possível transpor o obstáculo da insensibilidade - a passagem da sensibilidade inerte para a sensibilidade ativa - é preciso investigar de que maneira os organismos vivos se sustentam.

A partir do ponto de vista da matéria, não se pode perceber uma fixidez na organização, a não ser uma tendência nas ações. As qualidades de um ser senciente podem ser notadas a partir de seu modo de agir. Para Diderot, as espécies podem modificar seu modo de ser, adquirir novas qualidades ou até mesmo perder algumas. “O verme imperceptível que se agita na lama se encaminha talvez ao estado de grande animal; o animal enorme que nos apavora pela sua grandeza se encaminha talvez ao estado de verme, é talvez uma produção particular e momentânea deste planeta.”<sup>24</sup> Os indivíduos mesmos desenvolvem suas qualidades sensíveis ao longo de sua vida e perdem-nas ao morrerem. Os indivíduos considerados da mesma espécie têm uma organização que é apenas semelhante, uma tendência comum a agir e reagir conforme sua constituição. A constituição do indivíduo, a unidade que constitui seu corpo, a duração de sua vida, é mais efêmera ainda do que aquela de sua espécie. Pelas ações e reações ininterruptas da natureza não se pode prever a tendência geral do universo. Esse problema é expresso pelo sonhador d’Alembert:

D’ALEMBERT - Sou, portanto, assim, porque foi preciso que eu fosse assim. Mudai o todo, vós me mudareis necessariamente; mas o todo muda sem cessar. . . O homem não é senão um efeito comum, o monstro apenas um efeito raro; ambos são igualmente naturais, igualmente necessários, e encontram-se igualmente na ordem universal e geral. . . e o que há de espantoso nisso? . . . Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte, todas as espécies. . . tudo está em fluxo perpétuo. . . Todo animal é mais ou menos homem; todo mineral é mais ou menos planta; toda

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 615.

planta é mais ou menos animal. Não há nada de preciso na natureza. . . A fita do Padre Castel. . . Sim, Padre Castel, é vossa fita e é apenas isso. Toda coisa é mais ou menos um coisa qualquer, mais ou menos terra, mais ou menos água, mais ou menos ar, mais ou menos fogo; mais ou menos de um reino ou de um outro. . . portanto, nada é da essência de um ser particular. . . Não, sem dúvida, visto que não há nenhuma qualidade de que algum ser não seja participante. . . e que é a relação mais ou menos grande dessa qualidade que nos leva a atribuí-la a um ser, com exclusão de um outro. . . E vós falais de indivíduos, pobres filósofos! Deixai de lado vossos indivíduos; respondei-me. Há na natureza um átomo rigorosamente similar a outro átomo? . . . Não . . . Não convides que tudo depende da natureza e que é impossível que haja um vazio na cadeia? O que pretendeis, pois, dizer com vossos indivíduos? Não os há, absolutamente, não; não os há. . . existe apenas um único e grande indivíduo, é o todo.<sup>25</sup>

Conforme a ideia de cadeias dos seres, todos os elementos materiais circulam uns nos outros. Não tendo a matéria uma fixidez, os seres se interpenetram, mudam de estado, ou mesmo se dissociam para que seus elementos sirvam na composição de outro ser. Os seres duram enquanto seu agregado material se mantém unificado, mas quando as moléculas são dispersas no universo, a matéria que conserva suas propriedades pode se unificar novamente, e assim gerar um outro ser qualquer. Nessa passagem do *Sonho* acima citada, percebe-se uma mistura entre uma concepção monista da natureza, onde a matéria é uma substância geral e as nuances dos seres como foi mostrado no verbete *Animal*.

Os elementos da matéria podem ser observados de modo a se verificar suas propriedades: cabe essa tarefa ao químico. Diderot parece travar um questão para compreender se as moléculas elementares, ou os átomos mesmos, são heterogêneos ou homogêneos, isto é, se nos elementos mesmos haveria diferença qualitativa e quantitativa em sua constituição natural. Essa diferença não deve estar em contradição com as qualidades gerais da matéria: ser extensa, móvel, sensível e enérgica, etc. Esse problema foi colocado anteriormente por Diderot nos *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*.

Há apenas uma maneira possível de ser homogênea. Há uma infinidade de maneiras diferentes possíveis de ser heterogênea. Parece-me também

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 636-637.

impossível que todos os seres da natureza sejam produzidos com uma matéria perfeitamente homogênea, que não saberia representar com uma só cor. Eu creio mesmo entrever que a diversidade dos fenômenos só podem ser o resultado de uma heterogeneidade qualquer. Eu chamaria pois *elementos* as diferentes matérias heterogêneas necessárias para a produção geral dos fenômenos da natureza; e eu chamaria *a natureza* o resultado geral atual, ou os resultados gerais sucessivos da combinação dos elementos.<sup>26</sup>

Sem considerar a organização existente, a matéria pareceria indistinta, totalmente homogênea. Não manteria nenhuma relação entre suas partes. Uma massa sem ligação nem movimento, sem ação notável. Ao se referir à matéria, tudo pareceria indistinto; sua noção seria tão abstrata que não seria possível perceber nenhuma variedade; não se sabe como o mundo poderia surgir das meras qualidades gerais da matéria. Nesse caso, não resta muito a pensar, pois, chega-se ao limite da abstração. Ao contrário, a experiência comum revela uma grande variedade na natureza. Embora se possa limitar a matéria com algumas propriedades gerais, nota-se, contudo, um agir e reagir semelhante em cada espécie que se possa considerar. Nomeiam-se qualidades particulares cada vez mais específicas nos seres orgânicos e nos elementos mais simples.

A dificuldade é saber como através de diversos elementos heterogêneos pode resultar em um ser uno; sendo a matéria heterogênea, haveria o problema de atribuir a individualidade de um ser, por exemplo, chamar: um animal, um homem, uma planta, uma molécula, etc. Esse problema nos conduz ao primeiro excursão do *Sonho de d'Almebert*:

LESPINASSE - Escutai. "Um ponto vivo... Não, me engano. Nada a princípio, depois um ponto vivo... A este ponto vivo é aplicado um outro, depois outro; e por essas aplicações sucessivas resulta um ser um, pois eu sou realmente um, eu não poderia duvidar disso... (Dizendo isso, ele se apalpava por toda parte.) Mas como se terá feito essa unidade? (Ah!, meu amigo, disse-lhe eu, que vos importa? Dormi... Ele se calou. Após um momento de silêncio, recomeçou como se dirigisse a palavra a alguém.) Olhai, filósofo, vejo realmente um agregado, um tecido de pequenos seres sensíveis, mas um animal!... um todo!, um sistema uno,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 596.

com consciência de sua unidade! Não vejo, não, não o vejo. . .”Doutor, entendeis algo disso?<sup>27</sup>

A partir daqui temos uma dupla complicação que é preciso notar. A primeira diz respeito a escrita do texto. Há diversas vozes que falam através das anotações de Lespinasse do sonho que d’Alembert tivera durante a noite. Nessas anotações há uma intervenção da Senhorita nas falas de d’Alembert, como se ela falasse com o sonhador. No meio da fala do sonhador aparece um interlocutor, o filósofo, provavelmente um Diderot, criado pela mente onírica de d’Alembert.

A segunda complicação é do aspecto conceitual. O sonhador assere que as moléculas vivas não eram *nada* a princípio. Isso quer dizer que não se sabe a origem precisa dos elementos que irão formar esse “ponto vivo”, apenas a certeza de que resulta de moléculas materiais. A seguir, a essa molécula viva é aplicada outra viva, o processo de assimilação. O resultado é um ser uno e que d’Alembert o sente apalpando-se a si mesmo. A reunião e assimilação das moléculas faz o organismo, e o próprio organismo percebe-se como sendo uno. É preciso pensar como se estabelece essa unidade, e também como o sentimento, ou a consciência de si é constatada. É possível apresentar o argumento em dois passos. O primeiro, a unidade orgânica do ser sensível. O segundo, e consequência do primeiro, a unidade da consciência desse ser.<sup>28</sup> Na sequência do sonho é apresentada a explicação da formação do agregado de moléculas vivas e sua a unidade.

LESPINASSE - Eu continuo. . . Ele acrescentou, apostrofando-se a si mesmo: “Meu amigo d’Alembert, tomai a guarda, vós supondes apenas contiguidade onde há continuidade... ‘Sim ele é bastante esperto para me dizer isso. . . E a formação dessa unidade? Ela pouco o embarçará. . .’ Como uma gota de mercúrio se funde em outra gota de mercúrio, uma molécula sensível e viva se funde em outra molécula sensível e viva - primeiro havia duas gotas, depois do contato há apenas uma. Antes da assimilação, havia duas moléculas; após a assimilação há apenas uma - a sensibilidade torna-se comum à massa comum. Com efeito, porque não? - Eu

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 625.

<sup>28</sup>Esse segundo passo, será melhor desenvolvido no capítulo posterior

distinguirei pelo pensamento ao longo da fibra animal tantas partes que eu quiser, mas a fibra será contínua, una. O contato de duas moléculas homogêneas, perfeitamente homogêneas, forma a continuidade... e é o caso da união, da coesão, da combinação, da identidade mais completa que se possa imaginar - Sim, Filósofo, se essas moléculas são elementares e simples; mas se são agregados, se são compostos? - A combinação não deixará de se fazer, e por consequência a identidade, a continuidade... - E depois a ação e a reação habituais... é certo que o contato de duas moléculas vivas é inteiramente outra coisa que a contiguidade de duas massa inertes. - Passemos, passemos; poderia-se talvez chicanear-vos; mas não estou preocupado com isso; Eu nunca concluo.”<sup>29</sup>

As vozes parecem se interpor ainda mais. Um d’Alembert que pede a explicação da unidade do ser ao suposto filósofo. Um d’Alembert que faz comentários *a parte*. E um d’Alembert que faz mesmo a voz do filósofo, como se tivesse imaginando-o falar. A expressão do sonhador parece se afastar de um andamento regular de raciocínio, pois, sendo as ideias descosidas, a impressão que se tem é que são feitas por pessoas distintas. Embora haja diversas vozes, um eu espectador e ao mesmo tempo ativo - quem fala - parece ser bastante distinto; ele é d’Alembert em seu mundo onírico.

Algumas noções no excerto são acrescentadas. A distinção entre contiguidade e continuidade: a contiguidade é apresentada como moléculas que não mantêm relação orgânica umas com as outras, tal como as moléculas de um bloco ou uma estátua de mármore. E a continuidade, ao contrário, é aquela que mantêm uma relação organizada, como do corpo animal, que se compõe de moléculas vivas. Essa diferença é chave para explicar o fenômeno da unidade. Uma vez que se fere um animal em uma parte do corpo, todo corpo o sente, apesar de ser possível localizar o ferimento. A fibra animal é contínua e forma uma identidade, isto é, mesmo que se distinga as partes de um animal, ele é um e o mesmo. Todas as partes do animal constituem um animal completo, pois, as partes do corpo mantêm uma relação organizada com seu todo. É possível distinguir partes de um animal, uma asa, um bico, uma pena, mas, a relação contínua de suas fibras o faz inteiramente uno. E assim, não seria possível extrair uma parte sem mudar a organização

---

<sup>29</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 626.

desse todo, o seu modo de viver, de agir e reagir. Tornar-se vivo, portanto, significa de uma maneira geral “agir e reagir em massa”.<sup>30</sup>

A unificação molecular é apresentada pela analogia da gota de mercúrio, onde uma gota é aplicada a outra gota. É impossível distinguir na gota resultante qual seja uma e qual seja outra, a não ser de uma maneira arbitrária, isto é, determinando partes, contanto que reconheça-se a unidade do todo, no caso, uma gota apenas. Assim, acontece o mesmo com as moléculas sensíveis, quando uma molécula viva assimila a outra, a divisão de suas partes também é arbitrária em relação ao todo. Mas a divisão orgânica pode ser feita sem que haja a morte necessária do ser vivo. É preciso reconhecer a estrutura orgânica para que se possa dividir sem matar o animal. Essa divisão pode ser facilmente ser realizada com pólipos de água doce. Mas a cirurgia em um animal ordinário, deve-se ter um conhecimento de sua anatomia para que a tal divisão não interrompa o movimento vital do animal.

A sequência do sonho insiste em dar a explicação da relação entre continuidade e contiguidade; do todo e das partes. Mas, dessa vez, ao invés de explicar conceitualmente, ou através de comparações analógicas, o sonho continua com a construção de uma imagem metafórica. A imagem de um cacho composto de abelhas busca explicar o que é o mundo, e logo em seguida, o que é um animal, estabelecendo relações entre essas duas coisas. Para mostrar como se constitui um animal a partir de moléculas ou elementos dispersos no universo.

LESPINASSE - Após esse preâmbulo, ele se pôs a gritar: “ Senhorita de Lespinnacle! Senhorita de Lespinnacle! - Que quereis? - Vistes alguma vez um enxame de abelhas escapar de sua colmeia?... O mundo, ou a massa geral de matéria é a grande colmeia... Vós as vistes ir formar na extremidade do galho de uma árvore um longo cacho de pequenos animais alados, todos enganchados uns aos outros pelas patas? Esse cacho é um ser, um indivíduo, um animal qualquer... Mas esse cacho deveria se assemelhar a todas... Sim, se só admitisse somente uma massa homogênea... Vós as vistes? - Sim, meu amigo, eu vos disse que sim. -

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.-637.

Se uma abelha decide picar de um modo qualquer a abelha a qual ela está enganchada, que vós credes que acontece? Dizei portanto. - Eu não sei nada. - Dizei ainda... Vós ignorais, portanto. Mas, o Filósofo não ignora, ele. Se vós o virdes algum dia, e vós o vereis ou não vereis, pois, ele vos prometeu, ele vos dirá que essa aqui picará a seguinte; que se excitará em todo o cacho tantas sensações quanto há de pequenos animais; que tudo se agitará, se remexerá, mudará de situação e de forma; que se elevarão barulhos, pequenos gritos, e que aquele que não tivesse jamais visto um semelhante cacho se arranjar assim seria tentado a tomá-lo por um animal de quinhentas ou seicentas cabeças e de mil ou mil e duzentas asas...”E então, Doutor?<sup>31</sup>

Aqui o sonhador compara o mundo mesmo a um animal, mas somente se toda a matéria desse mundo fosse homogênea, isto é, se todas as moléculas fossem semelhantes, ou se todas as moléculas componentes desse mundo fossem, por assim dizer, abelhas. Todavia, o próprio sonhador reconhece que há diversas abelhas, e a distinção entre elas é expressa por sensações particulares a cada corpo. As abelhas, então, não partilham de uma identidade geral por haver distinção em suas sensações. As abelhas são semelhantes quanto a sua organização interna; são semelhantes enquanto espécie. Mas sensações semelhantes ainda são sensações paralelas, são distintas, não partilham de uma identidade. Cada abelha é contígua em relação umas às outras. Aqui, se percebe o movimento da sensibilidade e seus efeitos: as abelhas reagem ao serem picadas umas as outras. Elas agem e reagem de maneiras semelhantes, mas independentes.

O sonhador recua em sua primeira asserção, aquela de que o mundo é um animal. Ele admite que as reações conjuntas das abelhas é apenas uma ilusão de que seja um único animal. O enxame de abelhas age e reage em conjunto, partilham de uma sensibilidade semelhante quanto a suas sensações, mas não há uma unidade efetiva. A metáfora das abelhas contíguas expressa a massa geral do mundo. Apesar da matéria ser uma única substância, há uma distinção mesma em seus elementos, eles são heterogêneos, e não mantém uma relação de continuidade. Não se pode dizer, portanto, que a totalidade do universo é um único e só animal. Nesse sentido é impossível afirmar que haja uma

---

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 627.

consciência universal que poderia relacionar e sentir todas as vicissitudes da matéria. Não há uma consciência divina que tem consciência do que se passa no universo enquanto matéria geral.

Em seguida, o personagem Bordeu tenta adivinhar o passo seguinte do sonho e faz transformar o enxame de abelhas em um único animal. Tornar as abelhas contínuas:

BORDEU - Olhai sobre vosso papel e me escuteis. O homem que tomasse esse cacho por um único animal se enganaria; mas, senhorita, eu presumo que ele continuou a vos endereçar a palavra. Quereis que ele julgue mais sadiamente? Quereis transformar o cacho de abelhas em um só e único animal? Amolecei as patas pelas quais se prendem, de contíguas que eram as tornei contínuas. Entre esse novo estado do cacho e o precedente, há uma diferença marcada; e qual pode ser essa diferença, senão que a atual é um todo, uma animal uno, e que antes era apenas um conjunto de animais?... Todos os nossos órgãos...<sup>32</sup>

Se houvesse uma maneira de ligar as abelhas pelas patas e torná-las contínuas umas as outras, as abelhas seriam um único animal. Esse procedimento é sugerido por Bordeu de modo a completar a sequência do sonho. A metáfora das abelhas unidas pelas patas exprime um processo de assimilação orgânica.<sup>33</sup> A continuidade se apresenta quando essas abelhas moleculares estão unidas e relacionadas de modo a compartilhar de uma sensibilidade comum. Esse todo resultante assumiria uma identidade geral, perdendo assim aquela identidade que cada abelha possuía antes de serem assimiladas pelas patas. Mas, a metáfora sustenta que as abelhas ainda permanecem cada uma com sua organização específica, isto é, embora elas tenham uma identidade do todo e uma unidade animal, cada parte desse todo é uma abelha.

Bordeu irá acrescentar um desenvolvimento da metáfora de maneira a explicar que

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 628.

<sup>33</sup>O verbete *Assimilação*, escrito pelo médico Tarin na Enciclopédia, afirma que se trata de um movimento pelo qual os corpos transformam em outros corpos, que têm uma disposição conveniente, em uma natureza homogênea, convertendo-os a sua própria natureza. Isso ocorre, por exemplo, com os alimentos que se tornam o corpo do animal que os comem. Os filósofos consideram a assimilação como um movimento de multiplicação, ou ainda um crescimento, um aumento. Curiosamente, Tarin também escreve o verbete *Abelhas*.



cada abelha é como uma parte do corpo, ou ainda um órgão específico. Por isso, da mesma maneira que seja possível unir as abelhas pelas patas é possível cortá-las sem matá-las, já que a assimilação manteve a organização específica de cada abelha. Com esse procedimento cirúrgico, novamente cada abelha se tornará independente, cada abelha será seu próprio todo. Cada abelha corresponde a um órgão daquele todo anterior, embora as abelhas recobrem sua unidade de abelha destacada do agregado. A diferença é que elas possuem uma massa bem menor e uma organização distinta daquele animal que resultou da união de centenas de abelhas.

BORDEU - Nada mais fácil. Suponde essas abelhas tão pequenas, tão pequenas que sua organização escapasse sempre ao corte grosseiro de vossa tesoura: levareis a divisão tão longe quanto vos agradar, sem matar nenhuma; e esse todo, formado de abelhas imperceptíveis, será um verdadeiro pólipó que vós só destruiríeis esmagando-o. A diferença entre o cacho de abelhas contínuas e o cacho de abelhas contíguas é precisamente aquela entre animais ordinários, tais como nós, os peixes, e os vermes, as serpentes e os animais políposos; notai que toda essa teoria sofre algumas modificações. . . <sup>34</sup>

A divisibilidade do animal pode matá-lo ou não. Isso dependerá se a secção não interromper a natureza orgânica desse animal, isto é, na ligação assimilada de cada órgão. É possível que um animal ordinário seja mutilado e ainda sobreviva. A descoberta dos pólipos de água doce, realizada por Trembley, permitiu pensar a possibilidade de um organismo que ao ser dividido em duas partes, cada parte sobreviveria independente da outra, cada parte tornaria um organismo independente. Essa ideia é semelhante aquela da metáfora das abelhas unidas pelas patas.

A assimilação de organismos bem como a secção deles pode ser observada não somente em animais políposos, mas também em animais com organização distinta, como nos seres humanos. O personagem Bordeu sugere semelhante ideia ao mencionar um caso de irmãs siamesas. “Ele não tinha conhecimento das duas meninas que estavam presas uma à outra

---

<sup>34</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 628.

pela cabeça, pelos ombros, pelas costas, pelas nádegas e pelas coxas, que viveram assim ligadas até a idade de vinte anos, e que morreram com um intervalo de alguns minutos.”<sup>35</sup> Tal caso nos apresenta a continuidade do corpo, mas ainda divide-se em duas pessoas. Duas pessoas que partilhavam dos mesmos órgãos e da mesma vida.

Em resumo, este capítulo buscou percorrer alguns argumentos de Diderot que defendem, em primeiro lugar, que a matéria tem uma qualidade geral denominada sensibilidade bem como uma força interior. Os efeitos da sensibilidade nos animais só podem ser explicados por uma causa intrínseca a matéria. Em segundo lugar, os animais surgem a partir da organização da matéria. Essa organização conta com a assimilação de moléculas de maneira a formar uma massa contínua e una. Cada molécula que correspondia a um indivíduo, ou um órgão dotado de certa sensibilidade, ligará sua qualidade sensível ao todo, será idêntica e homogênea ao animal.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 629.

## Capítulo 2

# A Sensibilidade Humana

Uma vez estabelecida a unidade material entre as moléculas do corpo, é preciso explicar os diferentes modos de sensações que ocorrem no animal. A sensibilidade da matéria enquanto qualidade geral se desdobra em qualidades particulares, as qualidades sensíveis em um ser vivo. Passemos agora a considerar a organização do corpo humano, de maneira que se apresente nele o efeito da sensibilidade na espécie.

### As Sensações

Tendo em vista a diferença que se pode notar entre a estátua e o homem, e mesmo aquela entre um animal e uma planta, é preciso explicar a possibilidade das diversas maneiras da matéria se organizar. A organização interna do mármore é bastante distinta da carne. Embora um hábil escultor possa infundir no mármore uma aparência de homem, nada que ocorre em um e outro é do mesmo modo quanto à organização. A pedra não pode gritar. Condillac, em seu *Tratado das Sensações* (1754), havia imaginado uma estátua para pensar o funcionamento de nossas sensações. Uma organização interna tal como um homem e seu exterior revestido de mármore.

Para cumprir esse objetivo, imaginamos uma estátua organizada interiormente como nós, e animada de um espírito privado de qualquer espécie de idéias. Supusemos ainda que seu exterior, inteiramente de mármore, não lhe permitiria o uso de nenhum de seus sentidos, e reservamo-nos a liberdade de abri-los a nosso alvitre às diferentes impressões de que são suscetíveis.<sup>1</sup>

Condillac assume um princípio empirista segundo o qual *nenhuma ideia está em nós que não tenha passado pelos sentidos*<sup>2</sup>. O procedimento de Condillac seria liberar as vias dos sentidos que primeiramente estariam obstruídas pelo mármore que reveste o seu ser-estátua imaginário. O objetivo do filósofo seria analisar as sensações uma a uma e relacioná-las de modo a saber como funcionaria o intelecto humano em relação aos objetos que lhe são apresentados. Percebe-se, portanto, que Condillac tem um intuito principal de investigar o funcionamento da alma humana. Ele considera a alma distinta do corpo. Em seu *Ensaio sobre a Origem dos Conhecimentos Humanos* (1746), Condillac asseve que o corpo e os sentidos são apenas causas ocasionais de nossas sensações. Isso quer dizer que haveria uma possibilidade de nós termos ideias independentes de haver ou não corpo, por exemplo, antes do pecado original, ou depois da morte. Mas Condillac prudentemente admite que somente se pode investigar os conhecimentos humanos a partir das condições da experiência, isto é, através das sensações, ou ideias ocasionadas pelos sentidos.<sup>3</sup>

Por outro lado, quando Diderot se refere à estátua do escultor Falconet, ele pretende dar um passo anterior para mostrar como o mármore pode se tornar um organismo vivo. Diferentemente de Condillac, que imagina um ser-estátua dotado de alma e uma organização interna semelhante ao homem, Diderot propõe uma assimilação das moléculas do mármore ao corpo de um homem. Diderot ensaia a assimilação de matéria de maneira a formar o corpo e estabelecer a matéria ativamente sensível. Então, os órgãos do sentido devem ser formados a partir de uma organização material.

<sup>1</sup>Etienne Bonnot de Condillac, *Tratado das Sensações*, trad. por Denise Bottmann, com introd. de Luiz Roberto Monzani, Editora Unicamp, Campinas 1993, p. 56.

<sup>2</sup>Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*, com coment. de L'archeologie du frivole Précédé de Derrida, com pref. de Konrad Lorenz, Galilee, Paris 1973, p. 110.

<sup>3</sup>*Ibid.*

DIDEROT- Como? Torná-lo-ia comestível.

D’ALEMBERT - Tornar o mármore comestível não me parece fácil.

DIDEROT - É meu problema indicar-vos o processo. Tomo a estátua que vedes, meto-a num almofariz, e com fortes golpes de pilão. . .

D’ALEMBERT - Cuidado, por favor: é a obra-prima de Falconet. Ainda se fosse uma de Huez ou de qualquer outro. . .

DIDEROT - Isso não importa a Falconet; a estátua está paga, e Falconet faz pouco caso da consideração presente e nenhum da consideração futura.

D’ALEMBERT - Vamos, pulverizai-a então.

DIDEROT- Quando o bloco de mármore estiver reduzido a pó impalpável, eu misturo esse pó ao humo ou terra vegetal; eu amasso bem o conjunto; rego a mistura, deixo-a putrefazendo-se um ano, dois anos, um século, o tempo não me importa nada. Quando o todo estiver transformado em uma matéria quase homogênea, em humo, sabeis-vós o que eu faço?

D’ALEMBERT - Estou certo que vós não comeis humo.

DIDEROT - Não, mas há um meio de união, de apropriação, entre o humo e eu, um *latus*, como vos diria o químico.

D’ALEMBERT - E esse *latus* é a planta?

DIDEROT - Muito bem. Semeio nele ervilhas, favas, couves e outras plantas leguminosas. As plantas se nutrem da terra e eu me nutro das plantas.

D’ALEMBERT - Verdadeira ou falsa, gosto dessa passagem do mármore ao humo, do humo ao reino vegetal e do reino vegetal ao reino animal, à carne.<sup>4</sup>

Um homem que se alimenta de uma planta é capaz de assimilar a matéria dessa planta a si. De fato, os elementos que compunham a planta foram assimilados à carne humana. Esse processo é facilmente aceito por d’Alembert. Todavia, o processo de assimilação do alimento ao corpo vivo é uma experiência que diariamente pode-se notar, e que também não seria difícil mostrar que as plantas dependem da nutrição de alguns minerais. A ideia de cadeia dos seres, portanto, é a chave para se compreender como a matéria inerte é capaz de se tornar viva.

Diderot parece admitir tal como Condillac que as qualidades intelectuais humanas se estabelecem com a sensibilidade. Mas enquanto Condillac parece admitir um número de-

---

<sup>4</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 613.

terminado de sensações cujas relações resultaria nas qualidades do intelecto, para Diderot, haveria uma diversidade muito maior de sensações do aquelas dos cinco sentidos investigados por Condillac. Diderot sugere que cada parte de um corpo deve ter sensações distintas. Embora as concepções desses dois filósofos sejam bem próximas, as consequências que eles tiram parecem tomar rumos diferentes. Em Diderot, a organização material determinará o modo de sentir relativo a cada ser, mesmo que esse ser seja circunscrito em uma espécie. Haveria diferença de sensibilidade mesmo entre os sexos, entre as idades e, ainda que não faltasse nenhum dos sentidos comuns na comparação entre seres da mesma espécie, eles não seriam rigorosamente iguais ao outro. Já no Condillac do *Tratado das Sensações*, são notados apenas os sentidos que fazem conhecer um objeto em determinadas condições, isto é, nos cinco sentidos. A falta de um sentido em Condillac pode ser estudada e saber precisamente o modo de julgar um objeto em determinadas condições. Por outro lado, por haver uma variedade quase infinita de maneiras de se organizar, mesmo considerando apenas uma espécie, Diderot percebe uma variação da sensibilidade que pode influenciar tanto no caráter de uma pessoa, quanto em sua maneira de julgar os objetos. Diderot não enumera quantos são os modos de sentir, embora reconheça as qualidades de alguns deles, como aqueles dos cinco sentidos de Condillac. Assim, a explicação que Diderot parece sugerir é que o julgamento dos homens e a diversidade de caráter teria, primeiramente, uma raiz em sua formação orgânica que variam mesmo em uma só espécie, além daquelas qualidades que se modificam pela experiência, pelo hábito e pelo costume longo da vida de um indivíduo humano.

Sendo o corpo humano constituído de moléculas sensíveis e contínuas, é preciso que em toda parte se cumpra uma função particular dessa sensibilidade. Diderot assim como Bordeu, e mesmo La Mettrie, consideram que a organização do corpo humano constitui-se por um feixe de fibras sensíveis. Essa rede de fibras garante que em cada ponto dessa rede se tenha uma sensação particular. “O resto das fibras vai formar tantas espécies de tato quanta diversidade há entre os órgãos e as partes do corpo.”<sup>5</sup> Para Diderot, existe uma

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 642.

diversidade de sensações que não podem ser nomeadas, além daquelas que se admitem, como a visão, a audição, o olfato, o paladar. Todos os tipos de sensações, ou tato, não podem ser precisamente nomeadas, afinal, não há uma diferença tão grande entre essa inumerável diversidade de qualidades sensitivas. Certamente, apesar do tato ser uma sensação geral do corpo inteiro, é possível distinguir a qualidade da impressão que o objeto realiza, ou ao menos o local da sensação em alguma parte do corpo.

A metáfora das abelhas poderia ser modificada à maneira da personagem Senhorita de Lespinasse. Ela concebe a imagem de uma aranha em sua teia que, conforme Versini, teria sido utilizada primeiramente por Bayle em seu *Dicionário Histórico e Crítico* no verbete sobre Espinosa. “Doutor, aproximai-vos. Imaginai uma aranha no centro de sua teia. Abalai um fio, e vereis o animal alertado acudir. Pois bem! E se os fios que o inseto tira de seus intestinos, e aí os recolhe quando lhe apraz, fizessem parte sensível dele próprio?”<sup>6</sup> A metáfora da aranha cumpre a mesma função que a das abelhas ao apontar uma unidade da sensibilidade no animal cujos fios da teia fazem parte da aranha e mantêm uma continuidade no todo animal. O ganho argumentativo da metáfora da aranha e suas teias em relação a da metáfora do cacho de abelhas é que haveria um centro onde todas as fibras sensíveis deveriam se relacionar, sendo a aranha esse centro e os fios da teia as partes periféricas. Dessa maneira, a metáfora da aranha seria mais adequada para se pensar a constituição do corpo humano, onde a aranha seria as meninges e a teia seria as fibras e demais órgãos. Conforme o verbete *Meninges* na *Enciclopédia*, elas são duas, a dura-mater que comumente está entre o crânio e a pia-mater, a segunda meninge. Pode se considerar uma terceira, que seria o *aracnóide*, localizado dentro da pia-mater, a alma das meninges. As meninges envolvem o cérebro e é o centro de relação de toda a rede sensível. Elas conectam as demais fibras ao cérebro. Dito de outra maneira, o cérebro está no tronco das meninges da qual ramificam todas as fibras, formando o esqueleto nervoso. Todos os órgãos parecem estar de algum modo ligados a essas fibras.

---

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 637, 638.

O corpo humano, assim como os de outros animais, conta com progressões em seu desenvolvimento. “Os desenvolvimentos grosseiros de uma rede que se forma, cresce, estende e lança uma multidão de fios imperceptíveis.”<sup>7</sup> Há uma tendência de formação no processo de assimilação que faz o corpo tornar-se grande. Uma grandeza extensa que naturalmente pode se observar em diversas formas de vida. Essa grandeza se dá devido à assimilação de moléculas vivas a um corpo organizado. No caso do ser humano e de alguns animais, na origem de sua formação, se faz necessária a reunião de duas moléculas iniciais de modo a realizar a fecundação. Diderot, no *Diálogo* esboça o surgimento de d’Alembert e o desenvolvimento de seu corpo. “Como se produziu isso? Comendo, e por outras operações puramente mecânicas. Eis em quatro palavras a fórmula geral: Comei, digeri, destilai *in vasi licito, et fiat homo secundum artem.*”<sup>8</sup> O nascimento de Lespinasse também é ensaiado pelo personagem Bordeu. O argumento é apresentado em duas partes: na primeira, uma descrição da formação por um crescimento quantitativo sem mudança em suas qualidades, o homúnculo. “Quem conhece o homem apenas sob a forma em que ele se nos apresenta ao nascer, não tem a menor ideia dele.”<sup>9</sup> Na segunda parte do argumento, Bordeu refuta a teoria da pré formação através da apresentação de sua tese: a formação das fibras das quais originam cada órgão do corpo capaz de produzir as sensações específicas:

BORDEU - Não. Aposto, senhorita, que vós credes que, tendo sido na idade de doze anos uma mulher metade menor, na idade de quatro anos ainda uma mulhar com metade do tamanho, no feto uma mulherzinha, nos testículos de vossa mãe uma mulherzinha muito pequena, pensastes que sempre fôreis uma mulher sob a forma que tendes agora, de modo que os únicos acréscimos sucessivos que adquiriste estabeleceram toda a diferença entre vós na vossa origem e vós tal qual estais aqui.

LESPINASSE - Eu admito isso.

BORDEU - Nada, entretanto, é mais falso do que semelhante ideia. Primeiro não éreis nada. Fostes, no começo, um ponto imperceptível, formado de moléculas menores, dispersas no sangue, a linfa de vosso pai

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 638.

<sup>8</sup>Tradução do Latim: “em vaso lícito, e fez um homem segundo a arte.” A quarta palavra pode ser interpretada como o processo de organização, o surgir a partir de condições apropriadas. (*ibid.*, p. 614)

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 638.



ou de vossa mãe; este ponto tornou-se um fio delgado, depois um feixe de fios. Até aí, não há o menor vestígio dessa forma agradável que tendes: vossos olhos, esses belos olhos, assemelhavam-se tão pouco a olhos quanto a extremidade de uma raiz de anêmona se assemelha a uma anêmona. Cada uma das fibras do feixe de fios se transformou, pela simples nutrição e por sua conformação, em um órgão particular: isto, pondo-se de parte os órgãos nos quais as fibras se metamorfoseiam e aos quais dão origem. O feixe é um sistema puramente sensível; se persistisse sob tal forma, seria suscetível de todas as impressões relativas à sensibilidade pura, como o frio, o calor, o doce, o rude. Estas impressões sucessivas, variadas cada uma em sua intensidade, talvez produzissem aí a memória, a consciência de si, uma razão muito restrita. Mas essa sensibilidade pura e simples, esse tato, diversifica-se pelos órgãos emanados de cada uma das fibras; uma fibra, formando a orelha, engendra uma espécie de tato que denominamos ruído ou som; outra, formando o palato, engendra uma segunda espécie de tato que denominamos sabor; uma terceira, formando o nariz e o atapetando, engendra uma terceira espécie de tato que denominamos odor; uma quarta, formando o olho, engendra uma quarta espécie de tato que denominamos cor.<sup>10</sup>

Na primeira parte da citação, Bordeu refuta a ideia de que as formas iniciais sejam semelhantes às formas posteriores, ou a teoria dos germes pré-estabelecidos como miniaturas de seres já engrandecidos. “Isso é contra a experiência e a razão”, dirá Diderot no *Diálogo*, “contra a experiência, que procuraria inutilmente esses germes no ovo e na maior parte dos animais antes de certa idade.”<sup>11</sup> Um aparelho microscópio seria apropriado para mostrar que não se poderia encontrar nenhuma forma semelhante a animais nas próprias moléculas reprodutivas dos animais, nem ao menos em sua forma embrionária é semelhante aos mesmos animais que se apresentam quando grandes. “Contra a razão, que nos ensina que a divisibilidade da matéria tem um termo na natureza, embora não tenha nenhum no entendimento, e que repugna conceber um elefante todo formado num átomo e neste átomo um outro elefante todo formado, e assim sucessivamente, até o infinito.”<sup>12</sup> Assim, o entendimento pode conceber seres pequenos semelhantes aos grandes e cair num problema *ad infinitum*, mas essa divisão sofreria uma mudança nas qualidades específicas da matéria, isto é, o elefante menor não poderia ter o mesmo modo de vida de um grande.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 640, 641.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 614, 615.

A divisibilidade da matéria sofre mudanças em suas qualidades específicas. A grandeza quantitativa influi diretamente na organização, e por sua vez, nas qualidades sensíveis do animal. O termo da natureza é o postulado segundo o qual nem tudo que o entendimento pode conceber está necessariamente de acordo com a observação.

A refutação de Bordeu inicia-se com a afirmação. “Não éreis nada”. Essa asserção reincide diversas vezes na obra. Mas, não se deve interpretar como um surgimento *ex nihilo*, pois, Diderot alerta no *Diálogo* que não se deve levar a “palavra muito ao pé da letra”<sup>13</sup>. Dito de outra maneira: a existência de um ser senciente com as qualidades específicas dos seres humanos deve partir de moléculas vivas, as moléculas reprodutivas, mas que não caracteriza ainda a forma de um ser desenvolvido. Antes da união dessas duas moléculas não há nenhum ser humano. Assim, as qualidades específicas da sensibilidade só poderiam se apresentar no desenvolvimento do organismo.

O desenvolvimento do ser e as qualidades específicas são descritos por Bordeu na segunda parte da argumentação contra a pré- formação. A sensibilidade pura do organismo rudimentar é apresentada como um tato geral e na medida em que as fibras se desenvolvem de modo a formar os órgãos do sentido, as sensações adquirem novas qualidades específicas e separadas, tal como a visão, a audição, o olfato, o paladar. Mas, conforme essa concepção fisiológica, haveria mais uma infinidade de tatos, ou sensações. “O resto das fibras vai formar tantas espécies de tato quanta diversidade há entre os órgãos e as partes do corpo.”<sup>14</sup> Em cada ponto do corpo seria designada uma sensação específica. A sensibilidade específica poderia ser levada ao limite e dizer que, a partir das moléculas sensíveis e vivas, cada molécula tem uma sensação específica. Isso leva o sonhador a dizer que “cada forma tem a felicidade e a infelicidade que lhe é própria. Desde o elefante até o pulgão. . . desde o pulgão até a molécula sensível e viva, a origem de tudo, não há um ponto da natureza inteira que não sofra ou que não goze.”<sup>15</sup> Nesse sentido, haveria

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 641, 642.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 637.

diferença até mesmo na sensibilidade entre os sexos, já que os órgãos sexuais do masculino e do feminino são relativamente distinguidos. “O homem é apenas o monstro da mulher ou a mulher o monstro do homem.”<sup>16</sup> Haveria ainda uma sensibilidade sexual duplicada com o hemafrodita por ter ambos os órgãos. A sensibilidade pode ser variada também quando não se tem algum dos órgãos como foi ensaiado na *Carta sobre os Cegos* e na *Carta sobre os Surdos e Mudos*.

Assim, a estrutura e organização das moléculas em um corpo vivo determinam a qualidade específica das sensações, por exemplo, a língua sente de uma maneira e o estômago de outra. Essas múltiplas sensações é que caracterizam a natureza do animal e influem diretamente em seus movimentos, em sua maneira de agir e reagir.

## As Fibras Sensíveis

A fisiologia animal precisa ser compreendida em um estudo da anatomia de cada espécie. No *Sonho de d’Alembert*, através da explicação de Bordeu, será desenvolvida uma série de reflexões acerca da fisiologia do homem e como se relacionam os órgãos de seu corpo. As condições para agir e reagir são estabelecidas conforme uma teoria fisiológica da formação e funcionamento do corpo humano. Nesse momento, Diderot parece continuar esboçando as teorias fisiológicas, acrescentando comparações, metáforas e analogias.

Embora as fibras em um corpo vivo estejam relacionadas, de acordo com o personagem Bordeu, cada órgão tem sua vida própria, assim como se pode interpretar que cada molécula viva tem sua organização, ou cada abelha assimilada ao cacho. A formação e desenvolvimento de todos os órgãos ou partes do corpo acompanha uma capacidade de sentir particular. A partir da origem do feixe de fibras sensíveis, relacionam-se todos os órgãos, não somente os órgãos dos cinco sentidos, mas os demais órgãos que exercem

---

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 645.

as demais funções vitais, e ainda cada ponto sensível do corpo. Tudo está unido pela continuidade que é estabelecida pela organização das moléculas sensíveis.

Cada órgão parece ter uma vontade própria e até mesmo conflituosa em relação a outros órgãos que porventura desejassem algo contrário, segundo o prazer e a dor. Bordeu acredita que, além de cada órgão, ou mesmo cada ponto da extensão do corpo ter sua sensibilidade específica, tem, por isso, uma vontade própria.

BORDEU - Eu disse que o estômago quer alimentos, que o palato não os quer mesmo, e, que a diferença entre o palato e o estômago com o animal inteiro é que o animal sabe o que quer e que o estômago e o palato querem sem o saber; é que o homem e o estômago ou o palato são, um para o outro, quase como o homem e o bruto. As abelhas perdem suas consciências e retêm seus apetites ou vontades. A fibra é um animal simples, o homem um animal composto.

Em suas *Pesquisas anatômicas sobre a posição das glândulas*, Bordeu irá mostrar que as glândulas têm suas secreções devido a um estímulo, assim como os demais órgãos exercem funções particulares, mas que mantêm uma simpatia com o todo do corpo devido a lei da continuidade. Embora cada órgão mantenha uma espécie de vida própria, o organismo animal é um só. O verbete *Sensibilidade, Sentimento*, está de acordo com o pensamento de Bordeu, quando asseve que a sensibilidade não somente é a capacidade de perceber objetos, mas também de proporcionar movimentos. Sensibilidade e energia desempenham uma mesma função no animal. Essas reações a um estímulo denotam uma espécie de vontade própria de cada órgão, conforme a natureza de suas necessidades. Mas a organização geral no animal sofre a influência desses sentimentos de maneira unificada. Todas as impressões são unificadas em uma consciência.

Com essa multiplicidade de sensações e de vontades, o animal é tomado por uma confusão de sentimentos que tendem a ser unificados, ou seja, uma vez que o animal é uno, a massa geral e contínua sofre essa multidão de sensações. Esse fenômeno é expresso por Lespinasse como uma *anarquia* das sensações. Ao contrário, o animal que se domina,

passa a moderar os efeitos dessas sensações nele. Trata-se de um *despotismo*. A anarquia pode ser caracterizada como o descontrole das paixões. Mas, como o animal é uno, os efeitos e os movimentos podem ser a direcionados a uma ação. “Nos acessos de paixão, nos delírios, nos perigos iminentes, se o amo leva todas as forças de seus súditos para um ponto, o animal mais fraco mostra uma força incrível.”<sup>17</sup> Em um ataque de cólera, por exemplo, ou mesmo na fuga diante de um perigo, a sensibilidade, ou energia liberada, faz o animal agir com uma grande força. Essa anarquia é caracterizada por ações enérgicas e irrefletidas que a consciência direciona a um ponto, de maneira que a energia se direcione. Ao contrário, o despotismo ocorre quando há uma tranquilidade. Essa tranquilidade possibilita a moderação das vontades oriundas das múltiplas fibras.

A constituição fisiológica e anatômica humana conta com dois pólos da sensibilidade, a saber, o diafragma e o cérebro. O diafragma estudado primeiramente por Lacaze, pai de Bordeu, cumpre uma função de equalizar os movimentos entre os órgãos da região abdominal e peitoral. Essa equalização não quer dizer moderação, pois, não suprime o movimento, apenas o distribui. Por ser um órgão com capacidade de grande mobilidade e ter uma posição centralizada entre diversos órgãos, o diafragma parece muitas vezes transmitir o movimento de um órgão ao outro, comovendo sensivelmente o conjunto do corpo. Assim, o diafragma é caracterizado como o centro das emoções e a do equalizador das reações dos órgãos ao quais ele mantém o contato.

No verbete *Cérebro*, escrito por Tarin, nota que a principal função é gerenciar os nervos, portanto, os movimentos. Além disso, no verbete *Diafragma*, escrito pelo mesmo autor, nota que não se sabe o alcance de gerenciamento que o cérebro tem sobre o diafragma. Nesse sentido, parece ambíguo o domínio que o cérebro, enquanto centro gerenciador das ações dos órgãos, pode exercer no diafragma. Diderot parece se interessar por essa ambiguidade apresentada por Tarin e admite que muitas vezes o diafragma pode fortalecer as paixões e suprimir o domínio da razão e do juízo. Mas, por outro lado, quando o cérebro

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 655.

exerce seu império com tranquilidade, sem emoções, a razão e o juízo parece influir sobre todo o corpo. Diderot apresenta o argumento da mobilidade do diafragma, tanto no *Sonho* quanto no *Paradoxo*<sup>18</sup> para fazer notar essa especie de anarquia da sensibilidade.

BORDEU - Eu sonho com a maneira que se fazem os grandes homens.

LESPINASSE - E como se fazem eles?

BORDEU - Como? A sensibilidade. . .

LESPINASSE - A sensibilidade?

BORDEU - Ou l'extrema mobilidade de certos filetes da rede é a qualidade dominante nos seres mediocres.

LESPINASSE - Ah! Doutor, que blasfêmia!

BORDEU - Eu esperava isso. Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discricção do diafragma. Uma palavra tocante feriu o ouvido? Um fenômeno singular feriu o olho? E eis de repente um tumulto interior que se eleva, todas as fibras do feixe se agitam, um arrepio que se espalha, o horror que se apodera, as lágrimas que caem, os suspiros que sufocam, a voz que se interrompe, a origem do feixe que não sabe o que ele se torna; não há sangue frio, nem razão, nem julgamento, nem instinto, nem recurso.<sup>19</sup>

Os grandes homens são, portanto, aqueles que se dominam, que mantêm o sangue frio para julgar mesmo diante dos maiores perigos. Daí que, ao contrário, o homem sensível que não sabe como age, ele é incapaz de julgar e raciocinar. Esse trecho parece manter uma relação bastante próxima a tese do *Paradoxo sobre o Comediante*, pois o grande comediante não deve ter sensibilidade, isso quer dizer que sua disposição com um julgamento frio mantêm uma tranquilidade na observação dos objetos que lhe impressionam. Assim, não é que os grandes homens não sentem absolutamente, mas eles tem uma disposição, seja ela natural ou adquirida por exercícios, que os tornam dominadores de suas emoções e são pouco atingidos pelas paixões.

O cérebro é localizado e identificado como aquele órgão que se encontra envolvido pelas meninges, o centro do qual se alongam todas as fibras do corpo. É no cérebro que se

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1414- 1415.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p 660.

estabelece a memória. Esta não tem nenhum sentido que lhe seja próprio, mas é capaz de reter todas as impressões dos demais órgãos. É por meio dele que se é possível relacionar e comparar as impressões. Conforme o *Sonho de d'Alembert*:

LESPINASSE - Cada fio da rede sensível pode ser ferido ou afagado sobre seu comprimento. O prazer ou a dor está aqui ou ali, em um caminho ou em um outro qualquer das longas patas de minha aranha, pois eu sempre retorno à minha aranha; que é a aranha que é a origem comum de todas as patas, e que relaciona a tal ou tal caminho a dor ou o prazer sem experimentá-lo.

BORDEU - É a relação constante, invariável, de todas as impressões com esta origem comum que constitui a unidade do animal.

LESPINASSE - É a memória de todas essas impressões sucessivas que constitui para cada animal a história de sua vida e de seu eu.

BORDEU - É a memória e a comparação que decorrem necessariamente de todas essas impressões que fazem o pensamento e o raciocínio.

LESPINASSE - E essa comparação se faz onde?

BORDEU - Na origem da rede.

LESPINASSE - E essa rede?

BORDEU - Não tem em sua origem nenhum sentido que lhe seja próprio: não vê, não ouve nada, não sofre nada. É produzida, nutrida; Ela emana de uma substância mole, insensível, inerte, que lhe serve de travesseiro sobre a qual se assenta, escuta, julga e pronuncia.<sup>20</sup>

Do ponto de vista da constituição fisiológica do homem, o personagem Bordeu irá defender que a memória reside em sua cabeça, no cérebro. O cérebro não tem em sua origem nenhuma sensibilidade que seja própria. Isso quer dizer que ele retém as impressões dos demais órgãos sem sofrer. A memória, portanto, cumpre a função de ligar as impressões e fazê-las durar na consciência do animal. Para que o animal saiba que experimentou determinadas impressões, é preciso que de alguma maneira essas impressões se retenham nele. Nesse último sentido, é através da memória que se organiza e ordena a história da vida do animal. A consciência de si é, portanto, a consciência de suas ações, das mudanças que o animal sofreu ao longo de sua vida. Assim, para Diderot, os animais

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 646, 647.

ordinários, incluindo o homem, se definem por ter memória. De acordo com o *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*:

DIDEROT - Poderíeis dizer-me o que é a existência de um ser senciente, em relação a si próprio?

D'ALEMBERT - É a consciência de ter sido ele, desde o primeiro instante da sua reflexão até o momento presente.

DIDEROT - E sobre o que essa consciência está fundada?

D'ALEMBERT - Sobre a memória de suas ações.

DIDEROT - E sem essa memória?

D'ALEMBERT - Sem essa memória, ele não teria nada de si, pois sentindo a sua existência apenas no momento da impressão, não teria história alguma de sua vida. Sua vida seria uma sequência interrompida de sensações que nada ligaria.

DIDEROT - Muito bem. E o que é a memória? De onde ela nasce?

*D'Alembert* - De uma certa organização que cresce, enfraquece e se perde às vezes inteiramente.<sup>21</sup>

Diderot, nas primeiras linhas do *Sonho de d'Alembert*, menciona uma espécie de “galimatias de cordas vibrantes e fibras sensíveis”. De uma certa maneira, isso fica reticente no texto do *Sonho de d'Alembert*. Mas é possível reconstruir as partes do argumento desse galimatias. Certamente, isso se refere a uma analogia entre as fibras do corpo e um instrumento musical, que nos *Diálogos entre d'Alembert e Diderot* se estabelece através da metáfora do *cravo-filósofo*.

Com todo o aparato conceitual fisiológico apresentado por Bordeu e as comparações anatômicas da aranha e da árvore nervosa, o cravo-filósofo cumprirá a tarefa de explicar diversas qualidades humanas, tais como a memória, o entendimento, a imaginação e a comunicação das sensações entre as espécies de animais semelhantes entre si. Para a comparação do sistema sensível humano com o cravo, é preciso ter em vistas duas noções: (a) as fibras sensíveis que recebem as impressões e (b) a origem dessas fibras que ligam

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 616.



essas impressões e as retêm. O primeiro passo do argumento do cravo-filósofo pretende explicar, primeiramente, o pensamento:

D'ALEMBERT - Mas uma principal: parece-me que nós só podemos pensar uma coisa de cada vez, e que para formar, não digo essas enormes cadeias de raciocínios que envolvem em seu circuito milhares de ideias, mas uma simples proposição, diria-se que é preciso ter ao menos duas coisas presentes, o objeto que parece ficar sobre o olho do entendimento, enquanto ele se ocupa das qualidades que ele afirmará ou negará.

DIDEROT - Eu também penso assim; o que me fez algumas vezes comparar as fibras de nossos órgãos a cordas vibrantes e sensíveis. A corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de ser dedilhada. É essa oscilação, essa espécie de ressonância necessária, que mantém o objeto presente, enquanto o entendimento se ocupa da qualidade que lhe convém. Mas as cordas vibrantes gozam ainda de outra propriedade, é a de fazer outras fremir, e é assim que uma primeira ideia chama a segunda; as duas, uma terceira; todas as três, uma quarta, e assim sucessivamente sem que possamos fixar o limite das ideias, despertadas, encadeadas, no filósofo que medita ou que se ouve na obscuridade. Esse instrumento dá saltos surpreendentes, e uma ideia despertada fará as vezes fremir um harmônico que dele se encontra a um intervalo incompreensível. Se o fenômeno ocorre entre as cordas sonoras inertes e separadas, como não haverá de produzir-se entre os pontos vivos e ligados, entre as fibras contínuas e sensíveis?<sup>22</sup>

A duração da oscilação é condição para o pensamento. As qualidades que o entendimento notará são o próprio efeito da impressão que dura no animal, conservadas em sua memória. Isso explicaria como é possível haver um pensamento que resulta em uma proposição simples. Na sequência da citação acima, para mostrar a cadeia de raciocínios, Diderot utilizara a noção de harmonia e intervalos harmônicos. Pode-se perceber em um instrumento musical comum que se uma corda é tocada, outra corda que esteja em uma proporção harmônica relativa a essa primeira corda, irá vibrar. Essa proporção dependerá da relação entre a tensão das cordas, o que se chama comumente de afinação. Por isso, uma corda faz vibrar uma segunda, e essa segunda uma terceira, e assim por diante. Daí que formam-se as cadeias de raciocínios no filósofo que medita. A meditação é uma

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 616, 617.

produção tranquila, pois as fibras do corpo não são necessariamente movidas, apenas a organização estabelecida na memória.

O argumento do cravo-filósofo carrega uma sutileza que é preciso notar. Considerando que o cérebro se mantém ligado às meninges, de onde ramificam todas as fibras que dão origem a todos os órgãos. O cérebro está ligado à origem do tronco de uma árvore assim como as fibras dos demais órgãos estão para os galhos. A proporção do esqueleto nervoso do indivíduo disporá de certas qualidades que influenciarão no caráter e sua disposição para exercer uma profissão. Peculiarmente, o filósofo, assim como o pensador, ou o sábio têm em todo o sistema de suas fibras uma vigorosidade, um equilíbrio, uma energia, uma tensão harmônica estável. Daí que seus raciocínios realizados na origem das relações das fibras podem facilitar o julgamento dos objetos que lhes impressionam.

BORDEU - Muito bem. O princípio ou o tronco é demasiadamente vigoroso em relação aos galhos? Daí os poetas, os artistas, as pessoas de imaginação, os homens pusilânimes, os entusiastas, os loucos. Demasiadamente fraco? Daí os que se chamam brutos, as bestas ferozes. O sistema inteiro enérgico, bem disposto, bem ordenado? Daí os bons pensadores, os filósofos, os sábios.<sup>23</sup>

O segundo passo da metáfora é para acentuar ainda o papel da memória como qualidade animal. A contínuidade das impressões ligadas à memória, ou a ressonância necessária, faz com que o animal peceba essas ligações sem senti-las vivamente. O sentir vivamente se dá apenas pelos estímulos dos órgãos com sensações específicas. Desse modo, o entendimento que nota as relações ligadas à memória não é algo distinto da rede sensível. “Como sensível, há a consciência momentânea do som que ele toma; como animal, ligando os sons nele mesmo, produz e conserva a melodia.”<sup>24</sup> A natureza dedilha os sentidos do animal como se houvesse tantas teclas quanto sensações. O instrumento animal é dotado de memória que conserva as árias tocadas pela natureza. Em seguida, essas impressões conservadas mantêm uma duração. O animal pode ressoar por si mesmo. Essa ressonância

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 659.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 617.

faz fremir os harmônicos que se encontram no animal. Assim, por meio das ressonâncias harmônicas, é possível o entendimento, as relações e as comparações. As relações entre essas impressões estão ligadas umas as outras como as relações harmônicas dos sons. Mas, para que o animal retome as árias tocadas pela natureza, não é necessário que exista um músico distinto do próprio cravo, pois, o cravo tem memória e o exercício dela faz reproduzir as impressões retidas, e ainda, fazer ressoar os harmônicos das fibras sensíveis no animal. Assim não se faz necessário a presença de uma alma distinta do corpo para explicar o exercício do pensamento.

Nesse sentido ainda, a metáfora do cravo filósofo tem valor para explicar como se estabelece a imaginação. No *Sonho de d'Alembert*, Bordeu diz ser a imaginação a capacidade do animal remontar de outra maneira as impressões que há nele, e as vezes suprimir dados, acrescentar e dar uma proporções diferentes às combinações feitas pelo próprio animal. A imaginação é a qualidade de uma maior proporção nos poetas, nos artistas e nos loucos, pois faz retomar vivamente as impressões recebidas.

BORDEU -(...) A imaginação, é a memória das formas e das cores. O espetáculo de uma cena, de um objeto, monta necessariamente o instrumento sensível de uma certa maneira; ele se remonta ou por si mesmo, ou é remontado por alguma causa externa. Então ele freme interiormente ou ele ressoa por fora; ele se recorda em silêncio das impressões que ele recebeu, ou as faz surgir por meio de sons convenientes.

D'ALEMBERT - Mas sua narrativa exagera, omite circunstâncias, as acrescenta, desfigura o fato ou o embeleza, e os instrumentos sensíveis adjacentes concebem impressões que são bem aquelas do instrumento que ressoa, mas não aquelas da coisa que se passou.

BORDEU - É verdade; a narrativa é histórica ou poética.

D'ALEMBERT - Mas como se introduziu essa poesia ou essa mistura no recitativo?

BORDEU - Pelas ideias que se despertam umas as outras, e elas se despertam porque estiveram sempre ligadas. Se vós tivestes tomado a liberdade de comparar o animal a um cravo, vos me permitireis bem comparar a narrativa do poeta ao canto.

D'ALEMBERT - Isso é justo.

BORDEU - Há no canto uma gama. Essa gama tem seus intervalos; cada uma de suas cordas tem seus harmônicos, e esses harmônicos tem os

seus. É assim que ele introduz a modulação de passagem na melodia e que o canto embeleza e se estende. O fato é um motivo dado que cada músico sente à sua maneira.<sup>25</sup>

Através da relação entre os harmônicos produzido pelas cordas vibrantes, pode-se explicar tanto a cadeia de raciocínios quanto a narrativa da imaginação. O relato das ligações realizadas pela memória está para a história, assim como a remontagem e a exageração feita pela imaginação está para a poesia. Nesse sentido, o canto seria a ação da imaginação sobre o fato retido pela memória. Conforme o verbete *Modulação*, escrito por Rousseau, o canto se utiliza de modulações harmônicas para compor a melodia de maneira que fique agradável ao ouvido.<sup>26</sup> Mas a imaginação nem sempre embeleza, ela pode construir quimeras que não são, por assim dizer, moduladas com harmonia. “Todo delírio dessa faculdade se reduz ao talento desses charlatões que de vários animais despedaçados compõem um que jamais se viu na natureza.”<sup>27</sup> Sendo a composição da imaginação modulada ou não, a natureza raramente apresenta um exemplo. “Pois é impossível que o desenvolvimento de uma máquina tão complicada como um corpo animal seja regular.”<sup>28</sup> Assim, as impressões retomadas e remontadas pela imaginação não são exatamente conformes aos fenômenos dados pela natureza. Assim a imaginação difere mesmo das próprias sensações. As sensações são o dedilhar da natureza através das cores, dos sons, em uma palavra, as impressões em geral, ao passo que, a imaginação é o exercício do próprio cravo com seus intervalos de cores, de sons e de formas em proporções que dependem da organização estabelecida na constituição orgânica do cravo.

Diderot utiliza ainda da comparação do instrumento sensível para mostrar rapidamente como a convenção dos signos se estabelece. Os signos, primeiramente, se estabeleceram a partir do efeito imediato de sensações e de paixões. Ele mostra por uma relação de

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 666.

<sup>26</sup>Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier, op.cit.* p. 602, tomo X.

<sup>27</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 667.

<sup>28</sup>Denis Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1996, vol. IV, p. 1400.

semelhança entre as disposições orgânicas dos animais que os signos são estabelecidos, primeiramente, por uma linguagem de ação.

DIDEROT - Um animal sendo um instrumento sensível perfeitamente semelhante a um outro, dotado da mesma conformação, montado com as mesmas cordas, pinçada da mesma maneira pela alegria, pela dor, pela fome, pela sede, pela cólica, pela admiração, pelo terror, é impossível que no polo ou sob a linha ele tome sons diferentes. Assim, encontraremos quase as mesmas interjeições em todas as línguas mortas e vivas. É preciso tirar da necessidade (*besoin*) e da proximidade da origem sons convencionais. O instrumento sensível ou o animal reparou que emitindo certo som se seguia tal e tal efeito entorno dele, que outros instrumentos sensíveis parecidos com ele ou outros animais semelhantes se aproximavam, se afastavam, pediam, ofereciam, feriam, acariciavam, e esses efeitos foram ligados em sua memória e nas dos outros para a formação desses sons. E notais que no comércio dos brutos há somente ações. E para dar a meu sistema toda a força, notais ainda que está sujeito à mesma dificuldade insuperável que Berkeley propôs contra a existência dos corpos. Há um momento de delírio em que o cravo sensível pensou que era o único cravo que havia no mundo e que toda a harmonia do universo se passava nele.<sup>29</sup>

Essa espécie de genealogia dos signos mostra que o princípio natural da comunicação são as ações. Tais ações têm sua origem na sensibilidade. Cada órgão tem sua necessidade e o animal sente especificamente fome, sede, dor, prazer. O efeito da sensibilidade resulta em determinadas espécies de ações, como aproximar, pedir, ferir, etc. Isso basta para corresponder certos sons a certas ações e fundar os signos. Daí que a semelhança entre os animais tornou possível a comunicação desses sentimentos através dos signos estabelecidos.

O delírio da inexistência dos corpos teria como causa o próprio efeito dessa sensibilidade. Diderot apresenta diversas vezes o argumento do mundo interior. Por exemplo, d'Alembert sonhando não pode distinguir seu mundo interior do mundo dos personagens que velam por ele. No sonho, no delírio do entusiasmo, na doença, o juízo das coisas externas é suprimido e não se pode distinguir mais o que provém da impressão causada pelo exercício da imaginação do animal do que provém da impressão do objeto que se apresenta

---

<sup>29</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 620.

atualmente na sensação. O delírio é causado pela tensão desordenada das fibras sensíveis. No entusiasmo, na mente do fanático, a imaginação que se estabelece na origem da rede ganha uma força, e o animal não pode mais distinguir o exercício de sua sensibilidade como imaginação do fenômeno natural dado na sensação. Esse tipo de produção também pode ser verificado no estado de sono. Lospinasse narra a experiência de um sonho:

LESPINASSE - Nada. Eu existo como em um ponto; eu cesso quase de ser matéria, eu sinto apenas meu pensamento; não há mais lugar, nem movimento, nem corpos, nem distância, nem espaço para mim; o universo está aniquilado para mim, e eu sou nula para ele.

Assim, o juízo que separa o limite entre o Eu e o Mundo não ocorre. Não se é capaz de constatar e se referir a uma impressão de um objeto externo. O juízo do que ocorre dentro e fora do animal só é possível mediante um estado de vigília e de tranquilidade, onde a tensão das fibras sensíveis se encontram equilibradas. O filósofo que tem essa tensão devido a vigorosidade de sua constituição natural, ou adquirida, é capaz de observar e verificar se os fenômenos que correspondem às suas analogias, aos seus raciocínios.

## Capítulo 3

### A Imitação do Grande Comediante

O *Sonho de d'Alembert* pôde oferecer alguns elementos de interpretação para serem aplicados ao *Paradoxo sobre o Comediante*. O tema da sensibilidade no *Paradoxo* é apresentado na relação das qualidades do comediante - chamadas pelos comentadores como qualidades psicológicas - com seu melhor uso na arte da imitação das ações humanas no teatro. A arte da representação do ator é a imitação de ações, de movimentos, de elocuições, de gestos, etc. Se no *Diálogo entre d'Alembert e Diderot* a estátua de Falconet serviu para comparar a representação do homem e dos sentimentos por meio do mármore, o geômetra d'Alembert não admite que de fato a estátua seja um homem e que ela possa sentir como um homem vivo. O mármore e a carne têm organizações materiais distintas, portanto, dois registros distintos da sensibilidade. Mas ao considerar o comediante e sua arte, que busca representar homens e talvez seus sentimentos através do efeito das ações, a distinção entre a organização interna entre o corpo do comediante e o que esse corpo representa deve ser explicada de outra maneira. O ator é capaz de gritar, de representar os efeitos da sensibilidade. Mas resta saber se o grito que o ator exprime é o mesmo daquele grito cujo efeito provém da sensibilidade.

No *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot parece manter seu método em supor uma

causa, tal como a sensibilidade e energia determinam as qualidades do movimento, pela observação dos efeitos da ação do comediante na imitação e em suas ações em sociedade. Ele mostrará a distinção entre uma ação movida pelas paixões, emoções, sentimentos e a ação construída de maneira a apenas exprimir a sensibilidade verdadeira.

## A insensibilidade do Grande Comediante

Todos os seres da natureza são dotados de sensibilidade. Em um certo sentido, mesmo os elementos inorgânicos ou alguns objetos compostos de moléculas contíguas, tal como o mármore, podem ser assimilados a um organismo vivo e se tornar parte contínua e sensível de um ser. Ler o *Paradoxo* sob a luz do *Sonho de d'Alembert* como sugere Yvon Belaval parece nos direcionar a um problema: se todos os seres da natureza são dotados de sensibilidade, como seria possível um grande comediante ter a qualidade insensibilidade? Para eliminarmos essa aparente contradição, deve-se pontuar algumas relações entre o *Sonho de d'Alembert* e o *Paradoxo*. É preciso, portanto, estar atento ao desenvolvimento da ideia de sensibilidade. Todas as noções que se poderia extrair dessa ideia já estão indicadas no *Sonho*. O Primeiro Interlocutor do *Paradoxo* afirma, além da insensibilidade, outras qualidades principais necessárias ao grande comediante.

Mas o ponto importante, sobre o qual temos opiniões interamente opostas, vosso autor e eu, é a questão das qualidades principais de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha muito julgamento; é necessário nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.<sup>1</sup>

Em primeiro lugar, é preciso notar que a sensibilidade se apresenta como uma qualidade distinta do julgamento, da frieza e tranquilidade, da penetração e da arte de imitar.

<sup>1</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1380.



Por isso, o equilíbrio do julgamento, enquanto qualidade reflexiva, requer uma moderação das emoções, enquanto qualidade extremamente sensível. Nesse sentido, para que as qualidades reflexivas possam funcionar melhor, se faz necessária a tranquilidade do corpo para dominar as emoções. Em segundo lugar, para compreender melhor a tese do Primeiro Interlocutor, é preciso questionar se de fato Diderot excluía inteiramente a sensibilidade em todos seus aspectos. Nesse sentido, Franklin de Matos propõe uma interpretação do texto e defende que o Primeiro Interlocutor afirmaria categoricamente a insensibilidade para “ganhar o máximo terreno” sobre seu adversário para depois fazer os recuos convenientes.<sup>2</sup> Isso significa que a insensibilidade não deve ser considerada em um sentido absoluto, como uma letargia corporal. Ora, para observar e conseguir penetração nos objetos que estuda<sup>3</sup>, o comediante deve contar ao menos com algumas qualidades sensíveis, embora moderadas pela reflexão.

Há uma razão para a afirmação da insensibilidade ao lado das demais qualidades listadas. Para Yvon Belaval, deve-se estar atento à relação de proporção dessas qualidades. “Observai a natureza, eis o essencial da tese. É sobre a *observação* que convém insistir. Se falseia geralmente o espírito do *Paradoxo*, e não se percebe mais que um aspecto da obra ao querer deslocar o acento sobre a *insensibilidade*.” A observação e a reflexão são qualidades que surgem a partir da sensibilidade moderada pela razão, mas que têm como condição a insensibilidade, no sentido de tranquilidade das emoções e sangue-frio para bem julgar. Assim, Belaval defende que para se compreender efetivamente o problema da psicologia do comediante se faz necessário ter em vista não somente a acentuação sobre a *nula sensibilidade*, mas também o  *muito julgamento*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup>Franklin de Matos, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, com pref. de Prefácio de Bento Prado Jr., Editora UFMG, Belo Horizonte 2001, p. 68.

<sup>3</sup>Entendo aqui por penetração, conforme Diderot no verbete da *Enciclopédia* a capacidade do espírito de saber com facilidade e sem fadiga sobre as coisas, e descobrir suas relações mais escondidas. A penetração pode ser aperfeiçoada por exercício, mas ela é uma disposição natural, por isso, não se pode adquiri-la se não a tiver de alguma maneira.

<sup>4</sup>Belaval, *L'esthétique sens Paradoxo de Diderot, op.cit.* p. 245.

No ano de 1757, com os *Diálogos sobre o Filho Natural*, obra de Diderot, o personagem Dorval parece admitir que o fator da sensibilidade seria um fator importante para a arte do ator.

Felizmente uma atriz de discernimento (*judgement*) limitado, de uma perspicácia (*pénétration*) comum, mas dona de grande sensibilidade, apreende sem esforço um estado d'alma e encontra, sem pensar, o tom que convém, aos muitos sentimentos diferentes que se fundem constituindo esse estado e que toda a sagacidade do filósofo seria incapaz de analisar. Os poetas, os atores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira linha, os grandes dançarinos, os ternos amantes, os verdadeiros devotos, todo esse grupo entusiasta e apaixonado sente vivamente e reflete pouco.<sup>5</sup>

Curiosamente, Dorval parece ter uma opinião contrária àquela do Primeiro Interlocutor, ao notar as proporções das qualidades exigidas. Nos *Diálogos sobre o Filho Natural* é ressaltada a grande sensibilidade, o entusiasmo, discernimento limitado e a penetração comum. No *Paradoxo*, nenhuma sensibilidade, tranquilidade, muito julgamento, e penetração. Caberia se perguntar se Diderot teria mudado de opinião no intervalo de duas décadas, ou se poderia encontrar no *Paradoxo* qualquer sutileza que pudesse salvar o argumento de Dorval. Ana Portich sugere que essa diferença entre as proporções das qualidades do comediante apresentadas nos *Diálogos sobre o Filho Natural* e no *Paradoxo* se deve a diferentes perspectivas, a saber, a do espectador e a do comediante. Por parte da perspectiva do espectador, a que se exige do desempenho dos atores é fundamentada em uma opinião segundo a qual as disposições sensíveis das mulheres e dos homens são diferentes. As mulheres têm uma sensibilidade maior que a dos homens, ao passo que os homens maior frieza e julgamento. Portanto, essas disposições devem ser evidenciadas na representação. Por isso, os atores fazem uso dessa ideia comum para afetar o espectador com mais eficácia. Entretanto, o *Paradoxo*, dará a prioridade à arte do comediante, e nesse sentido defenderá a perspectiva dos artistas, segundo a qual a extrema sensibilidade na maioria das vezes pode atrapalhar a representação. A perspectiva comum dos especta-

<sup>5</sup>Denis Diderot, *Obras V*, trad. por Tradução de J Guinsburg, Perspectiva, São Paulo 2008, p. 122.

res leigos é oposta àquela dos grandes comediantes e dos espectadores frios e conhecedores da arte da representação teatral. Nesse sentido, o julgamento deve predominar em relação às disposições extremamente sensíveis. De acordo com Ana Portich:

Segundo Diderot, o ator não adere à sensibilidade corrente, mas dela faz uso para lograr o efeito de estimular o juízo da platéia - eis o paradoxo sobre o expectador. Sob essa mudança de enfoque, reside um critério único. O emprego crítico de figuras de sentimento na obra de Diderot demonstra que ele não propugna a autonomia da sensibilidade, e sim reforça sua dependência para com as ideias e o juízo.<sup>6</sup>

A sensibilidade do comediante foi estudada por Diderot em relação a sensibilidade enquanto disposição que move as ações comuns. Essa sensibilidade comum, enquanto uma qualidade passiva, que pode ser dita das paixões, das emoções, formam a diversidade de caracteres no mundo social. Mas a sensibilidade ativa, aquela da reflexão, do juízo, da moderação, é o que permite o comediante imitar, infundir uma ação fingida, uma composição de movimentos. De acordo com Laurent Versini, “As palavras ‘nenhuma sensibilidade’ (no grande comediante) não devem enganar: Diderot distingue claramente ‘ser sensível’, que é sofrer ficando passivo: é ‘fazer por alma’; e ‘sentir’, quase sinônimo de ‘compreender’, que é fazer por julgamento e tornar ativo.”<sup>7</sup> O grande comediante, portanto, deve direcionar sua atenção ao seus estudos e ser senhor de seus movimentos, caso contrário, se ele se ocupasse de si mesmo, ou se assumisse os sofrimentos de seu personagem, não poderia seguir as determinações de seu papel com arte:

É que ser sensível é uma coisa, e sentir é uma outra. Uma é fazer por alma, a outra é fazer por julgamento. É que se sente com força e que não se saberia expressar; é que se expressa, a sós, em sociedade, ao canto de uma lareira, lendo, desempenhando, para alguns ouvintes, e que não se expressa nada que valha no teatro; é que no teatro, com o que se chama sensibilidade, alma, entranhas, se expressa bem uma ou duas tiradas e que se falha no resto; é que abranger toda a extensão de um

<sup>6</sup>Portich, *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'Arte ao Paradoxo sobre o Comediante*, op.cit. p. 138.

<sup>7</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre*, op.cit. p. 1369.

grande papel, e dispor nele os claros e os escuros, os doces e os fracos, se mostrar igual nas passagens tranquilas e nas passagens agitadas, ser variado nos detalhes, harmonioso e uno no conjunto, e formar um sistema firme de declamação que vá até salvar os repentes do poeta, é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto delicado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória pouco comum.<sup>8</sup>

As interpretações das qualidades do comediante variam entre a de Belaval, que acentua a observação e apresentando o juízo como qualidade reflexiva, e a de Versini com a sensibilidade ativa sobrepondo a sensibilidade passiva. As duas interpretações parecem, a meu ver, estarem de acordo e não apresentam problemas. Pode-se mesmo tomar a comparação de Lespinasse que chama essa sensibilidade passiva (Versini) ou emoções (Belaval) de anarquia da sensibilidade. E ao contrário, a sensibilidade ativa (Versini) ou as disposições racionais e instintivas (Belaval) podem ser chamadas de despotismo que só é possível com a cabeça fria e o corpo tranquilo.

## A Profissão dos Comediantes

Diderot procurou dignificar a profissão de comediante e elevá-la à posição de verdadeiros artistas. Que o teatro pudesse cumprir a função de instrução moral da nação. “Sigo minha primeira ideia, e penso na influência do espetáculo sobre o bom gosto e sobre os costumes, se os comediantes fossem gente de bem e sua profissão fosse honrada.”<sup>9</sup> De fato, a profissão dos comediantes, sobretudo na França do século XVIII, era desvalorizada. No verbete *Comediante* da *Encyclopédia*, Mallet compara o privilégio distinto que se davam aos comediantes na Inglaterra e na França. Na França a profissão é menos honrada. “A igreja Romana os escumunga e recusa-lhes a sepultura cristã se eles não renunciarem ao teatro antes da morte.”<sup>10</sup> Para Diderot, a maior parte dos atores franceses parecia se

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1420, 1421.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier*, *op.cit.* p. 650.

acostumar com a condição de serem desvalorizados e os motivos pelos quais seguiam suas carreiras estavam mais associados a certas paixões egoístas do que pela utilidade pública que sua arte poderia proporcionar.

O que lhes calça o soco ou o coturno? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Nunca alguém se fez comediante por gosto à virtude, pelo desejo de ser útil na sociedade e de servir seu país ou sua família, por nenhum dos motivos honestos que poderia levar um espírito reto, um coração ardente, uma alma sensível a abraçar tão bela profissão.<sup>11</sup>

Com o *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot busca mostrar que a profissão de comediante não está necessariamente associada a certo número de paixões que comumente são reprovadas pelos cidadãos. “Entre todas as associações, não há talvez nenhuma onde o interesse comum de todos e aquele do público sejam mais constantes e mais evidentemente sacrificados por miseráveis pequenas pretensões.”<sup>12</sup> Não se trata de uma generalização, mas o aviltamento dos comediantes seria um prejuízo devido à desvalorização mesma do espetáculo teatral, por não se reconhecer sua utilidade em prol da instrução pública. Para reverter esse quadro, conforme o ideal de Diderot, a cena francesa deveria passar por uma reforma desde a composição da poesia dramática até os costumes dos comediantes.

Após o estabelecimento do gênero sério, iniciada nos anos de 1757 como o lançamento da peça *O Filho Natural* e os *Diálogos sobre o Filho Natural*, e em 1758 *O Pai de Família* e o *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Diderot buscava completar a reforma teatral com a tentativa de recobrar a dignidade da profissão de comediante. De acordo com Franklin de Matos:

Nesse esforço pela reabilitação do ofício, talvez ninguém, ou só mesmo Voltaire, tenha ido tão longe quanto Diderot. Entre outras coisas, é para devolver aos atores a dignidade civil que ele escreveu o *Paradoxo sobre*

<sup>11</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1407.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p 1407, 1408.

*o Comediante*, onde os encara como “os flagelos do ridículo e do vício, os mais eloquentes pregadores da honestidade e das virtudes, a vara de que o homem de gênio se utiliza para castigar os maus e os loucos.”<sup>13</sup>

No *Paradoxo*, diferentemente da trilogia do *Sonho*, as qualidades sensíveis são investigadas especificamente em seu aspecto humano, a fim de notar o funcionamento dessas qualidades na arte do ator e do seu efeito da representação teatral no espectador. O interesse de Diderot pelo modo de viver dos comediantes franceses, teve como resultado a observação de certas qualidades necessárias à arte da representação teatral. O caráter vicioso e baixo dos comediantes pôde revelar a Diderot qualidades cujo uso adequado poderia auxiliar na arte da representação teatral.

Diz-se que os comediantes não têm nenhum caráter, porque representando todos eles perdem aquele que a natureza lhes deu, que eles são falsos, como o médico, o cirurgião e o açogueiro são duros. Eu creio que se tomou a causa pelo efeito e que eles são próprios para representar todos porque eles não tem nenhum.<sup>14</sup>

Essa reflexão apresenta que certas qualidades naturais, como a falta de caráter, são importantes para que o comediante possa realizar um bom desempenho. A imitação de um caráter alheio é um dos princípios da arte da representação do comediante. Quando os comediantes assumem um caráter baixo é por uma má educação, fruto das condições em que eles se encontravam. Em cena, eles são capazes de assumir qualquer caráter prescrito pelo poeta, mas em sociedade assumem aqueles que sua condição lhes impõe e o que suas paixões pessoais os limitam. Ao representar bem o caráter dos personagens em cena, o ator esconde aquele que a natureza lhe deu. Isso quer dizer que aquilo que os faz desempenhar ações no palco não se assemelha em nada àquilo que os faz agir em sociedade. Os atores em cena escondem seu verdadeiro caráter, pois é o trabalho deles fazê-lo.

---

<sup>13</sup>Matos, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, op.cit. p. 21.

<sup>14</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre*, op.cit. p. 1407.

Vós os vedes grandes na cena, porque têm alma, dizeis; quanto a mim, eu os vejo pequenos e baixos na sociedade, porque não a têm absolutamente: com as palavras e o tom de Camila e do velho Horácio, sempre os costumes de Frosina e de Sganerello. Ora, para julgar o íntimo do coração, devo reportar-me a discursos de empréstimo, que alguém sabe expressar maravilhosamente, ou à natureza dos atos e ao teor da vida?<sup>15</sup>

A grandeza de caráter, próprio do gênero trágico, não lhes cabe em sociedade. Mas em cena, eles podem ser eloquentes e agir conforme sentimentos e costumes nobres. E ao contrário, “no mundo, quando não são bufões, acho-os polidos, dissipadores interessados, mas impressionados por nossos ridículos do que tocados por nossos males.”<sup>16</sup> A falta de caráter ou um caráter vicioso talvez seja o efeito da condição em que eles são colocados somada às qualidades que a arte do ator exige, o abandono de um caráter para assumir um outro. Muitas vezes o comediante mesmo sob a influência de uma grande paixão é capaz de esconder seus verdadeiros sentimentos no palco e apenas representar, por assim dizer, mecanicamente seu papel. Diderot o demonstra na dupla cena entre Erásto e Lucila em o *Despeito Amoroso* de Molière. A dupla cena é bastante longa para citar aqui<sup>17</sup>, mas se resume no fato de os personagens sentirem grande pesar e muito respeito em suas falas, enquanto, ao mesmo tempo, *a parte* os comediantes se insultam, sem que o público possa notar essa ação paralela.

Diderot buscou mostrar que a partir das qualidades que um comediante possui, seria possível aprimorar a representação teatral. A estratégia argumentativa do *Paradoxo sobre o Comediante*, enquanto um manifesto sobre a profissão do comediante, seria empregar bem as qualidades desses homens de maneira útil para a sociedade. Nesse sentido, sua concepção de *grande comediante* exige que ele não tenha sensibilidade.

A ausência de sensibilidade seria uma espécie de frieza, dada pela própria natureza ou adquirida por exercício. Por outro lado, a seguir os argumentos do *Sonho*, a falta

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 1408.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 1407.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 1391, 1392.

de sensibilidade absoluta talvez seja impossível, já que algumas qualidades sensíveis o corpo deve possuir. A falta de caráter é fruto de certa insensibilidade, que na arte do ator pode ser uma vantagem. O verbete *Insensibilidade*, escrito por Diderot, faz uma comparação entre a insensibilidade e a *indiferença* de modo a estabelecer algumas relações. A indiferença pode ser sinônimo de tranquilidade quando se refere ao corpo. A indiferença modera as paixões, ou nasce da inexistência delas. Permite que a razão aja livremente sem o seu rival, que são as paixões. Mas a insensibilidade, que é sinônimo da letargia, quando se considera o corpo, inibe a ternura da amizade e de outros sentimentos morais. Assim, conforme o verbete:

A indiferença faz sábios, a insensibilidade faz monstros. Mas ela não consegue ocupar inteiramente o coração do homem, pois é essencial a um ser animado ter sentimento. Pode contaminar alguns pontos, a ponto de afetar sua propensão para a sociedade. Conservamos sempre uma sensibilidade para o que nos toca pessoalmente, quando não inflamamos à custa da sensibilidade que deveríamos ter para com os outros. É uma verdade que os grandes infalivelmente se encarregam de nos instruir. Se algum vento contrário surge nas alturas em que as tempestades se formam, então é comum vermos correr com abundância as lágrimas desses semideuses, que parecem ter olhos de bronze quando olham os males dos que a fortuna fez inferiores, a natureza seus iguais, e a virtude, talvez, seus superiores.<sup>18</sup>

A insensibilidade, portanto, faz romper com a sociabilidade, enquanto a indiferença apenas acalma as paixões, ou mantém a tranquilidade para que o homem exerça sua razão. Todavia, no *Paradoxo* a falta de sensibilidade é muitas vezes um sinônimo dessa indiferença apontada pelo verbete. De acordo com o *Paradoxo*:

Nós sentimos, nós; eles, eles observam, estudam e pintam. Diria eu? Por que não? A sensibilidade *não é quase* a qualidade de um grande gênio. Ele amará a justiça; mas ele exercerá essa virtude sem reconhecer nela sua doçura. Pois não é seu coração, é sua cabeça que faz tudo. À menor circunstância inesperada, o homem sensível a perde; ele não será nem

<sup>18</sup>Diderot, *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, volume 3, Ciências da natureza, op.cit.* p. 74, tradução de Thomaz Kawache.



grande rei, nem grande ministro, nem grande capitão, nem grande advogado, nem grande médico. Enchei a sala do espetáculo desses chorões, mas não coloquei nenhum sobre a cena.<sup>19</sup>

Dessa maneira, o homem sensível não é aquele que não sente absolutamente, mas ele é caracterizado por uma sensibilidade moderada por sua cabeça, por uma espécie de tranquilidade. Essa tranquilidade auxilia na observação das ações e das circunstâncias. Para Diderot, as paixões não precisam ser inteiramente abandonadas por todos os homens, mas somente pelos grandes homens que exercem profissões que exigem frieza em seus julgamentos. O verbete *Paixões* da *Encyclopédia*, cujo autor é desconhecido, mas que parece estar em pleno acordo com a filosofia de Diderot, fala sobre a importância das paixões na formação do caráter da pessoa e sua utilidade para a vida e para a sociabilidade.

Se nós fôssemos senhores de nos dar a nós mesmos um caráter, talvez considerando os abismos ou o arrebatamento das *paixões* podem nos levar, nós o formaríamos sem paixões. No entanto, elas são necessárias a natureza humana, e não é sem os olhos plenos de sabedoria que ela a torna suscetível. São as paixões que dão todo o movimento, que animam o quadro deste universo, que dão, por assim dizer, a alma e a vida em suas diversas partes. Elas que se referem a nós mesmos, nos foram dadas para a nossa conservação, para nos advertir e nos excitar a buscar o que nos é necessário e útil, e à fugir do que nos é nocivo. Elas que tomam os outros por objetos servem ao bem e mantêm a sociedade.<sup>20</sup>

Ainda seguindo o verbete, as paixões devem ser moderadas pela razão, para que suas imperfeições não nos conduzam à infelicidade. As paixões, por serem rivais da razão e do ponderamento, podem desviar o juízo em relação às coisas, conduzindo a pessoa ao erro e a agir de maneira viciosa sem se dar conta do valor de seus atos. Mas o gosto pela virtude também pode ser adquirido pela sensibilidade cultivada e desenvolvida. Com o aperfeiçoamento da arte teatral, o teatro seria um instrumento seguro de instrução pública, pois, as ações imitadas no palco servem de modelo ao fazer juízos semelhantes nas ações

<sup>19</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1383, itálico nosso.

<sup>20</sup>Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, et des Art e des Métier, op.cit.* p. 145, tomo XII.

em sociedade. Para que isso possa ocorrer, o desempenho do comediante no palco deve cumprir a função de mostrar claramente os signos que representariam os caracteres e as ações. O corpo do comediante é a matéria que aparece ao espectador, e através dele sua representação tem um conteúdo material, sensível, aparente. O jogo do comediante cria a ilusão no espectador, isto é, o arrebatava para o mundo do teatro, onde os caracteres e as ações são exageradas de modo a fazer com que o espectador perceba o que acontece com ele e com os outros.

Qual é, portanto, o verdadeiro talento? Aquele de conhecer bem os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de dirigir-se à sensação dos que nos ouvem, dos que nos vêem, e de enganá-los pela imitação desses sintomas, por uma imitação que engrandece tudo em suas cabeças e que se torna a regra do julgamento deles; pois é impossível apreciar de outro modo o que se passa dentro de nós. E que nos importa, com efeito, que eles sintam ou não sintam, contanto que o ignoremos?

Esse engrandecimento e mesmo a exageração são próprios da arte da representação teatral, assim como da pintura, da escultura e da música. Os acentos são marcados de maneira que os caracteres e seus movimentos se tornem mais evidentes ao espectador. É por essa linguagem artística que a representação teatral é capaz de tocar o coração do espectador. Se na natureza, na sociedade as ações boas e más passam despercebidas a um homem comum, o comediante, por sua vez, compreende os efeitos das ações e transporta-os com sua arte ao palco.

## Observação

A diversidade de maneiras de viver do homem varia de acordo com o tempo, o lugar e o meio social. Por meio das qualidades sensíveis desenvolvidas, o homem é condicionado à experiência do mundo, formando assim a diversidade de caracteres e de hábitos. A sensibilidade caracteriza o modo de agir humano.

A maneira variada do homem agir conforme sua constituição natural e seu hábito leva Diderot, em sua *Sátira Primeira*, a julgar os caracteres através de analogias com diversos animais. “Nada mais raro que um homem que seja homem inteiramente; Não há nenhum de nós que não tenha um pouco de seu análogo animal.”<sup>21</sup> Conforme o *Sonho* o grito natural é impulsionado pela constituição orgânica do homem. Pode-se incluir que o grito das paixões origina-se do exercício mesmo das qualidades sensíveis. Trata-se do grito da natureza. Além disso, as ações e expressões humanas podem variar segundo a profissão ou mesmo o costume de um povo. “A essa variedade do grito da natureza, da paixão, do caráter, da profissão, juntais o diapasão dos costumes nacionais, e vós escutais o velho Horácio dizer de seu filho: *Que ele morresse!* e os espartanos a dizer de Alexandre -*Desde que Alexandre queira ser Deus, que ele seja Deus*. Essas palavras não designam o caráter de um homem; elas marcam o espírito geral de um povo.”<sup>22</sup> Cabe à arte imitar os efeitos característicos dos sentimentos.

Para cumprir sua tarefa, um grande comediante, conforme sugere o *Paradoxo*, deve possuir algumas qualidades naturais e algumas qualidades aperfeiçoadas pela experiência. “É a natureza que dá as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza. É o estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro que aperfeiçoa o dom da natureza.”<sup>23</sup> Esse aperfeiçoamento depende das qualidades sensíveis desenvolvidas, qualidades que corroboram, sobretudo, a reflexão. Quando o comediante se torna espectador do mundo social e observa a sua volta os traços característicos exteriores das paixões, ele recolhe os conteúdos necessários para compor seus papéis. “O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível lhe serve de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que é preciso para acrescentar ou subtrair para o melhor. E aliás, fatos ainda depois das razões.”<sup>24</sup> Os fatos que ocorrem no mundo precisam ser moderados pela re-

<sup>21</sup>Denis Diderot, *Oeuvres*, Librairie Gallimard, Bruges 1962, p. 1157.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 1194.

<sup>23</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1378.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 1398.

flexão do observador. Ele observa os traços das paixões humanas e traça em seu estudo sua cópia cômica. A comparação da comédia com o mundo é uma analogia que expressa a observação e a transposição da expressão das ações humanas para o palco. De acordo com Diderot:

Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre torno, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de gênio encontram-se na platéia. Os primeiros se chamam loucos; os segundos, que se dedicam a lhes copiar as loucuras, chamam-se sábios. É o olho do sábio que capta o ridículo de tantas personagens diversas, que o pinta, e que vos faz rir, quer desses importunos originais, de que fostes vítima, quer de vós mesmos. É ele quem vos observava, e quem traçava a cópia cômica, quer do importuno, quer de vosso suplício.<sup>25</sup>

A distinção estabelecida entre o comediante e o ator, conforme a concepção de Diderot, pode servir para se entender porque o enciclopedista acentua a observação como uma das tarefas necessárias à arte teatral. De uma maneira geral, segundo o verbete *Comediante* da Enciclopédia escrito por Mallet, ator é aquele profissional que representa tanto tragédias quanto comédias. Por outro lado, especificamente, o comediante é aquele que representa tão somente papéis em comédias. Todavia, para Diderot, que subescreve a continuação do mesmo verbete, o comediante deve contar com diversas qualidades, dentre elas o conhecimento dos costumes e dos caracteres. No *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Diderot irá diferenciar a tragédia da comédia sob o ponto de vista da tarefa do poeta:

Há três ordens de coisas, a história, onde o fato é dado; a tragédia, onde o poeta acrescenta à história aquilo que imagina aumentar-lhe o interesse; e a comédia, onde o poeta inventa tudo.

Donde se pode concluir que o poeta cômico é o poeta por excelência. É ele quem faz tudo. É, em sua esfera, aquilo que o Ser todo-poderoso é na natureza. É ele quem cria, quem tira do nada: com a diferença de que vemos na natureza apenas um encadeamento de efeitos cujas causas nos são desconhecidas, ao passo que o andamento do drama jamais é obscuro; além disso, se, para nos instigar, o poeta oculta algumas forças

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1382.

(ressorts) que emprega, ele sempre nos permite perceber o bastante para nos sentirmos satisfeitos.<sup>26</sup>

A expressão “tirar do nada”, uma expressão usada algumas vezes no *Sonho* não pode ser levada ao pé da letra. Na verdade, a observação da natureza humana, ou mais precisamente dos costumes, dos caracteres, e dos estados em que a sociedade se divide, é de onde tanto o poeta como o comediante deve buscar sua matéria prima. “Assim como o poeta, ele vai incessantemente abeberar-se no fundo inesgotável da natureza, ao passo que teria assistido bem cedo ao termo de sua própria riqueza.”<sup>27</sup> Por isso, a observação das ações humanas em sociedade é imprescindível para o estudo do ator, principalmente do comediante. Essa observação é o que deverá tornar o comediante um espectador do mundo.

Essa observação deve ser fria e tranquila. A frieza e a tranquilidade denotam o não envolvimento com a sensibilidade daqueles que o comediante observa. Ele deve se ocupar apenas com o esboço das ações e dos caracteres para que ele possa criar através desses pequenos modelos um modelo imaginário e moderado. Dessa maneira, é possível que ele represente o efeito da sensibilidade, ou das paixões no teatro através da composição e imitação das ações. Como um espectador frio, o comediante se interessa, por assim dizer, intelectualmente pela maneira de viver dos homens que fazem o espetáculo do mundo. Assim, a observação é parte necessária ao estudo para a imitação das expressões e ações no teatro.

Eles aprendem tudo o que os impressiona; Disso eles fazem coleções. É dessas coleções formadas neles, sem que o saibam, que tantos fenômenos raros passam às suas obras. Os homens quentes, violentos, sensíveis, encontram-se em cena; dão o espetáculo, mas não o desfrutam. São eles que servem de modelo para o homem de gênio fazer sua cópia. Os grandes poetas, os grandes atores, e, talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de bela imaginação, de alto julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os

<sup>26</sup>Denis Diderot, *Discurso sobre a Poesia Dramática*, trad. por Franklin de Matos, Cosac Naify, São Paulo 2005, p. 61.

<sup>27</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre*, op.cit. p. 1381.

menos sensíveis dos seres. São igualmente próprios a demasiadas coisas; acham-se demasiado ocupados em olhar, em reconhecer e em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. Eu os vejo incessantemente com a pasta de desenho sobre os joelhos e o lápis na mão.<sup>28</sup>

Mas o mundo conta com seres singulares. Todos esses modelos, a rigor, são distintos um do outro. Durante as observações que os grandes gênios recolhem do mundo, a atenção que eles empregam está direcionada a esses pequenos modelos. As impressões recolhidas pelo observador deverá produzir um modelo que não há no mundo, um ser imaginário e composto. Apartir dessas pequenas percepções é que o comediante conceberá um modelo ideal.

Ser afetados no íntimo deles próprios significa, portanto, apreender tudo por seu intelecto que resulta em sua imitação, em sua arte. É somente por essa via que seu íntimo pode ser afetado, já que são os menos sensíveis dos seres.

## A Arte do Comediante

O grande comediante é um artista na medida em que infunde técnicas adquiridas por sua experiência com o mundo do teatro. Mas essas técnicas só podem ser apreendidas se houver algumas qualidades vitais necessárias para seu aprendizado. Num certo sentido, a memória, a imaginação, e mesmo o entendimento e o juízo, são desdobramentos da sensibilidade tal como foi apresentada no *Sonho de d'Alembert*. O que Diderot recusa como qualidade do gênio é aquela sensibilidade que faria uma pessoas agir sem arte, sem observação e sem o julgamento de sua própria natureza e da natureza do caráter de outras pessoas com quem contracena no mundo social e no teatro. O comediante deve observar tudo a sua volta tanto no mundo social quanto no momento de seu desempenho no palco. No mundo, ele deve apreender a natureza sensível que faz o caráter das diversas pessoas.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1382, 1383.

No teatro, observar o desempenho dos outros atores e moderar seu próprio desempenho. O comediante deve ainda conhecer sua própria natureza em um exame profundo de suas qualidades sensíveis e mesmo de seus sentimentos para que ele possa se dominar e agir segundo as determinações de sua composição.

A sensibilidade como qualidade específica determina o modo pelo qual os animais agem e reagem, em uma palavra, a sensibilidade determina seu modo de viver. Ora, o comediante é um ser vivo, mas o que o teatro exige dele não é a apresentação de seu próprio caráter, isto é, de suas ações habituais, de seu *eu*, de sua sensibilidade, mas, ao contrário, a arte da representação teatral exige do comediante que ele seja um outro, um personagem. Nesse sentido, todos os movimentos vitais, suas emoções, o sentimento que poderia se admitir como verdadeiro não deve ser o motor em sua representação. Franklin de Matos apresenta de maneira sintética o problema paradoxal da sensibilidade do comediante.

É bom lembrar que Diderot não foi o primeiro no século XVIII a debruçar-se sobre a "psicologia" do comediante e nem mesmo o primeiro a afirmar a posição desenvolvida no *Paradoxo*. Antes dele, em 1747, um certo Rémond de Sainte-Albine, ciente da novidade de seu empreendimento, publicara o livro *O Comediante*, no qual defendia a tese de que a principal qualidade do grande ator é a sua capacidade de identificar-se à personagem que representa. Poucos anos depois, em 1750, o ator François Riccoboni contestava a afirmação em *A arte do Teatro*, sustentando que, para bem representar, o ator não deve efetivamente sentir as paixões de suas personagens, apenas *parecer* senti-las.<sup>29</sup>

A tese de Riccoboni, que de certa maneira corrobora os argumentos de Diderot, defende que o trabalho do bom comediante é fingir uma paixão através de suas expressões exteriores. Toda dinâmica do *Paradoxo* é mostrar como é possível esse fingimento. Mas a capacidade de fingir decorre das qualidades naturais desenvolvidas da sensibilidade humana. Nesse sentido, a sensibilidade não pode ser inteiramente abandonada. Todavia, as qualidades psicológicas do comediante são especiais, acentuando sua frieza e domínio de suas emoções.

---

<sup>29</sup>Matos, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, op.cit. p. 67.

O domínio da sensibilidade se torna necessário para a arte da representação teatral. O recurso de dominar, enfraquecer, ou anular a sensibilidade é útil não somente para a profissão do comediante, mas também aos outros estados da sociedade que exigem uma grandeza de espírito e certa frieza de caráter, tal como o médico. Assim, é preciso dar um novo olhar à sensibilidade cuja ideia foi desenvolvida sob o ponto de vista do *Sonho de d'Alembert* para saber como esse domínio pode ocorrer. O bom desempenho do comediante depende de algumas qualidades sensíveis, mas que elas devem ser moderadas por uma disposição psicológica denominada frieza, ou insensibilidade, de modo a se tornar possível a observação. Isso é uma condição necessária para a imitação da diversos caracteres e papéis e a variedade de sentimentos e emoções que um personagem pode assumir conforme as circunstâncias em que ele é colocado no decorrer de um drama.

Se, de acordo com o *Sonho*, a sensibilidade define o modo de cada ser agir e reagir segundo algumas determinações naturais, então, a ação imitada parte de uma composição artística que se opõe a ação natural. A expressão movida por uma paixão verdadeira, aquela que tem como causa as qualidades de um ser extremamente sensível, é distinta da expressão imitada no teatro. Isso não quer dizer que seja impossível que um ator aja no palco com seu próprio caráter, através de um sentimento. Mas, como no teatro as ações são compostas segundo um sistema de declamação, conforme a unidade entre essas ações que procuram se resolver na totalidade da peça, não se parecem com as ações que são movidas por uma paixão verdadeira. Inversamente, na sociedade não se age nem se fala como no teatro. É que os personagens criados para o teatro são feitos conforme um modelo que não existe na natureza. Conforme o *Paradoxo*:

“Sois Cina? Fostes alguma vez Cleópatra, Mérope, Agripina? Que vos importa essa gente? A Cleópatra, a Mérope, a Agripina, o Cina do teatro são mesmo personagens históricas? Não. São fantasmas imaginários da poesia; Eu digo mais: são espectros do modo particular deste ou daquele poeta. Deixai essa espécie de hipogrifos na cena com seus movimentos, suas atitudes e seus gritos; figurariam mal na história: provocariam gargalhadas em um círculo ou uma outra reunião da sociedade. As pessoas se perguntariam no ouvido: Será que está delirando? De onde



vem esse Dom Quixote? Onde é que se fazem dessas histórias? Qual é o planeta em que se fala assim?<sup>30</sup>

Vê-se que os fantasmas imaginários, os espectros criados pelo poeta, os hipogrifos não podem ser seres reais, isto é, não têm existência natural. A poesia se dá em uma espécie de linguagem cujo objeto é dado pela imaginação. Mas a composição resulta dos estudos do comediante sobre um modelo natural ou mesmo da história. O modelo natural seria cada ser senciente observado no mundo: são as pessoas que agem na sociedade. A tarefa do comediante é observar as ações das pessoas para a composição dos movimentos, dos gestos, e das expressões, de maneira que se estabeleça uma unidade na ação imitada. A composição será dotada de conformidade com as diversas ações de uma cena, como as falas coordenadas dos diversos personagens prescritas pelo poeta. O comediante introduz o ritmo das falas, dos gestos e do andar; as pausas de silêncio terão também uma duração; os gestos mesmos parecem ser medidos, exagerados ou destacados. Assim, a parte pantomímica e os acentos são interpretações que o comediante infunde nas palavras prescritas pelo poeta.

A representação do comediante busca medir as ações que ele imita. Essa representação é capaz de fazer o espectador sensível se emocionar. Dessa maneira, o espectador é passível de uma ilusão do sentimento provocado pela imitação. É que a linguagem seja ela discursiva seja ela de ação é capaz de transmitir ou causar um sentimento. Assim como as vibrações sonoras que um músico tira de seu instrumento musical faz vibrar as fibras do corpo do espectador e suscitar certos sentimentos, o ator que representa uma paixão imitada é capaz de iludir o espectador, fazendo-o sentir, impressionando-o com a representação. É que a linguagem da ação feita pelo comediante monta um modelo sensível que afeta seu espectador, ele o compreende por uma linguagem semelhante as expressões naturais, embora seja um objeto de arte, uma imitação.

No *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*, a analogia entre o animal e o instrumento

---

<sup>30</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1386.

sensível nos dá a ideia do efeito que a expressão sonora pode causar em um outro animal de natureza semelhante. Trata-se da comunicação de um sentimento. Os efeitos que a transmissão de um som pode causar no animal, na espécie humana, podem ser observados. Daí que o ator observa a linguagem de ação em sociedade para compor seus papéis. O ator observador é capaz de supor a impressão que ele causará em seu espectador. Da mesma maneira que o músico prepara e combina os sons, seguindo sua composição anteriormente ensaiada, o comediante estuda suas pantomimas, seus movimentos e suas falas. O espectador desavisado do jogo preparado é iludido com as ações, e pode ocorrer de motivar um sentimento, efeito produzido pela representação do comediante. De acordo com o *Paradoxo*:

O quê? Dir-se-á, estes acentos tão plangentes, tão dolorosos, que esta mãe arranca do fundo de suas entranhas, e com os quais as minhas são tão violentamente sacudidas, não é o sentimento atual que os produz, não é o desespero que os inspira? De modo algum; e a prova é que são medidos, que fazem parte de um sistema de declamação; que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; que estão sujeitos a uma lei de unidade; que são, como na harmonia, preparados e guardados: que satisfazem todas as condições requeridas somente por um longo estudo; que concorrem para a solução de um problema proposto; que, para serem levados ao ponto justo, foram repetidos cem vezes, e que, malgrado essas frequentes repetições, ainda lhes falta algo; é que antes de dizer:

*Zaíra, vós chorais!*

ou

*Vós compreendereis, minha filha!*

o ator se escutou a si mesmo por muito tempo; é que ele se escuta no momento onde vos perturba, e que todo seu talento consiste não em sentir, como o supondes, mas em tornar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais com isso. Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são decorados, foram preparados diante de um espelho. Ele sabe o momento preciso em que tirará seu lenço e em que as lágrimas cairão; esperai-as por esta palavra, por esta sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Este tremor da voz, estas palavras suspensas, estes sons sufocados ou arrastados, este frêmito dos membros, esta vacilação dos joelhos, estes desfalecimentos, estes furores, pura imitação, lição recordada anteriormente, trejeito patético, macaquice sublime que o ator guarda lembrança muito tempo depois de

tê-la estudado, de que tinha a consciência presente no momento em que a executava, e que lhe deixa, felizmente para o poeta, para o espectador e para ele, toda a liberdade de seu espírito, e que somente lhe tira, assim como os outros exercícios, a força do corpo. O soco ou o coturno depositos, sua voz extinguiu-se; mas não lhe resta nem perturbação, nem dor, nem melancolia, nem abatimento de alma. Sois vós quem levais convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é.<sup>31</sup>

O personagem é o resultado do desígnio da obra do poeta e o aspecto plástico infundido pelo comediante. Mas o comediante mesmo não sente as perturbações de seu personagem. Isso quer dizer que não é o sentimento verdadeiro, a emoção viva, as paixões de seu caráter que o fazem agir. O domínio do corpo e a composição da imagem que o ator infunde dependerá tão somente de sua vontade conforme a finalidade de uma proposta. Compreende-se que o desempenho de David Garrick, pintado por Diderot, apresenta certa liberdade de sua representação quando ele compõe seus papéis conforme sua imaginação, onde o poeta não o limitou às regras da arte. O poeta menos regrado pela arte concede ao comediante fazer sua parte, isto é, o comediante pode criar o personagem sem se sentir inteiramente coagido pelas regras e os limites estabelecidos pelo poeta. É por isso que o ator está mais livre em compor um personagem de Shakespeare do que um personagem de Racine, “visto que enlaçado pelos versos harmoniosos deste último, como por outras tantas serpentes cujas amarras lhe estreitam a cabeça, os pés, as mãos, as pernas e os braços, sua ação perderia com isso toda sua liberdade.”<sup>32</sup>. “Aquele, portanto, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal mais bem concebido, é o maior comediante”. E se a arte infunde esses modelos imaginários segundo as regras de unidade da composição, “aquele que deixa menos a imaginar ao grande comediante é o maior dos poetas”<sup>33</sup>. Tem-se de um lado, o grande poeta que

---

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 1383,1384.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 1379.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 1412.

dita os limites, designa e indica caráter em um personagem, a unidade de suas ações e os acentos e a harmonia das falas. E o grande comediante que concebe um modelo imaginário e o transfere para sua representação corporal. Mas, a perfeição do poeta e as regras de sua arte deixam a imaginação do comediante presa, e limitam este a seguir tais regras de declamação previamente indicada pelo poeta, subtraindo ao ator toda sua liberdade de criar.

Todavia, o grande comediante é também o compositor de seus papéis e dominador de seu corpo, de suas emoções, sua sensibilidade para inserir no lugar do impulsos meramente sensível de sua organicidade a representação de um fantasma imaginário criado por ele. Quando o ator dá vida e plasticidade a seu personagem durante seu desempenho no palco, é que ele o compôs segundo o modelo do poeta ou exagerou esse modelo por sua própria imaginação. Assim, o comediante deve poder assumir qualquer caráter, mudar a sua expressão ao seu bel prazer, pois a arte o fez imitador e o possibilitou transpor o obstáculo das determinações de sua própria natureza. Cito um trecho do *Paradoxo*, onde Diderot apresenta uma suposta representação icônica do Ator David Garrick:

Garrick passa sua cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo entre quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sobe deste último degrau àquele de onde descera. Pôde sua alma experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com o seu rosto, essa espécie de gama? Eu totalmente não o creio, nem vós tampouco. Se pedirdes a esse homem célebre, que só ele mereceria tanto que se fizesse a viagem à Inglaterra, como todas as ruínas de Roma merecem que se faça a viagem à Itália; se lhe pedirdes, digo eu, a cena do *Pequeno Pasteleiro*, ele a interpretaria; se lhe pedirdes logo em seguida a cena de *Hamlet*, ele a interpretaria, igualmente pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir no ar a trajetória de um punhal. A gente ri, a gente chora à discrição? O que a gente faz é uma careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora, conforme a pessoa seja ou não seja Garrick.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1394.

Há três momentos na citação que merecem ser destacados. O primeiro, é a habilidade do comediante Garrick em representar caretas que são signos de certos sentimentos que podem ser nomeados em um intervalo bastante curto de tempo. Isso prova que as mudanças de expressões são compassadas e que naturalmente não se poderia sentir tão opostas e variadas sensações. Não há motivo aparente para que Garrick faça suas caretas, mas trata-se de uma exibição de suas habilidades com seu corpo. Dessa maneira, suas expressões não podem ser motivadas pela verdadeira alegria, o verdadeiro desespero, etc., em intervalos de tempo tão curtos. O segundo momento trata de apresentá-lo como um artista e ao mesmo tempo uma obra de arte. O comediante se torna instrumento e ao mesmo tempo o objeto de arte. Visitar Garrick e vê-lo representar papéis de maneira automática é como visitar as ruínas de Roma. O terceiro momento fala dos sentimentos que suas representações realizam no espectador: o espectador também não pode experimentar as paixões representadas por Garrick, pois, por mais habéis que sejam, sua representação não tem unidade, mas apenas figurações de sentimentos isolados sem qualquer ligação. Portanto, o jogo de Garrick ao interpretar cenas do *Pequeno Pasteleiro* e de *Hamlet*, consecutivamente não tem unidade de ação. O espectador que presenciasse tal feito do comediante inglês, compreenderia o fingimento e só reagira com expressões mais ou menos enganadoras, conforme sua habilidade de fingir o riso ou o choro. Os aplausos e mesmo determinados risos e caretas dos espectadores podem ser fingimentos habituais, pois diante de jogo mal composto não podem se iludir completamente.

O sentimento quente e vivo revela a natureza de um caráter através de uma ação, mas a imitação do sentimento é agir segundo as determinações de um papel preparado pelo comediante. Trata-se de uma ação fingida que busca representar uma ação possível no mundo social. “O homem sensível obedece aos impulsos da natureza e solta precisamente apenas o grito de seu coração; no momento em que ele tempera ou força esse grito, não é mais ele, é um comediante que representa.”<sup>35</sup> Os ensaios do comediante são fundamentais para a articulação de seus movimentos segundo uma proposta. Daí que a composição de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1398.

um papel conta com aquela unidade de caráter do personagem. Esse caráter foi primeiramente concebido pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Isso ocorre no exemplo dado no *Paradoxo*, quando a atriz senhorita Clairon interpreta um dos papéis cridos por Voltaire:

Algumas vezes o poeta sentiu mais fortemente que o comediante, outras vezes, e com mais frequência talvez, o comediante concebeu mais fortemente que o poeta; e nada é mais verdadeira que esta exclamação de Voltaire, ouvindo Clairon em uma de suas peças: “Foi eu mesmo que fiz isso?” Clairon sabe disso mais que Voltaire? Neste momento ao menos seu modelo ideal, declamando, estava muito além do modelo ideal que o poeta havia feito escrevendo, mas esse modelo ideal não era ela. Que era seu talento? Aquele de imaginar um grande fantasma e de o copiar por gênio. Ela imitava o movimento, as ações, os gestos, toda a impressão de um ser muito acima dela. Ela encontrara o que Ésquines, recitando uma oração de Demóstenes, nunca conseguiu dar o mugido da besta. Ele dizia a seus discípulos: “Se isso vos muito afeta, o que teria sido se *audivissetis bestiam mugientem?*”<sup>36</sup> O poeta tinha engendrado o animal terrível, Clairon o fazia mugir.<sup>37</sup>

O personagem que ultrapassa em altitude e grandeza às prescrições do poeta é fruto da criação do comediante. As palavras do poeta requerem ser completadas com a presença viva do comediante no teatro. Mas para atingir essa grandeza de imagem, a precisão dos movimentos, da declamação, dos gestos, é necessário o estudo, o domínio de si mesmo, um aperfeiçoamento que somente a memória, a reflexão, a imaginação e a dominação da sensibilidade podem proporcionar.

---

<sup>36</sup>Tradução do Latin: “Ouvísseis a besta mugir”. Conforme Laurent Versini, essas palavras de Ésquines foram referidas por São Jerônimo, na Epístola, LIII, 2.

<sup>37</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1402, 1403.

## Capítulo 4

# A Expressão das Ideias de Diderot

As ideias produzidas pelo instinto racional podem ser evidenciadas e transmitidas pela arte da imitação. A própria natureza é de onde se originam as ideias formadas no espírito. Mas o objeto natural que é constituído de matéria não é idêntico ao que dele é imitado. Por exemplo, o *Sonho de d'Alembert* composto por Diderot não é de fato um sonho que d'Alembert tivera. Mas a obra busca representar uma ideia de sonho e delírio do geômetra, isto é, a aparência daquilo que de fato poderia ocorrer.

A organização da matéria, seja ela em uma produção natural ou no resultado de uma obra de arte no mármore, ou através do corpo do comediante, pode ser penetrada pela observação do efeitos. A obra é fruto do desenvolvimento da sensibilidade e da linguagem. Yvon Belaval diferencia o homem dos outros animais por meio da linguagem articulada e da arte. Ele analisa o verbete *Instinto* da *Enciclopédia* e mostra que os animais têm uma certa linguagem, porém se limitam a expressar as emoções imediatas e a necessidades (*besoin*). Todavia, o homem, por meio de uma vida organizada em sociedade e o pelo lazer, pôde aperfeiçoar sua linguagem. Belaval destaca a escrita e nota que quando essa arte é imperfeita em um determinado povo, isto é, que se limita à expressão bruta de emoções e de necessidades, a nação fica ignorante e quase bárbara. Os demais animais,

que não possuem essa linguagem perfectível, não são capazes de formar sociedade e têm uma união apenas passageira. De acordo com Belaval:

Em suma, o que deixa os animais abaixo de nós, não é que eles sejam destituídos de razão, como acreditava Descartes, é, por um lado, que sua fisiologia não lhes permite articular, por outro lado, sobretudo, que sua razão, ligada a uma necessidade imediata, privada dos lazeres que somente uma vida coletiva e organizada pode oferecer, não podem se alongar no tempo, portanto, instituir signos. A linguagem de instituição nos eleva acima das bestas e serve “por assim dizer, de depósito ao comércio mútuo de nossas ideias.”<sup>1</sup>

É preciso que a arte não se limite apenas à mecanicidade da reprodução dos signos. A imaginação, por sua vez, por ser a memória das forma e das cores, está mais próxima da natureza. A composição que a imaginação permite, evita a linguagem de instituição e faz com que os signos se tornem imagens. A imaginação não se limita aos signos e às palavras, ela sintetiza ideias que devêm imagens. “A memória é dos signos, a imaginação dos objetos. A memória faz eruditos, a imaginação poetas.”<sup>2</sup> Por isso, Diderot via uma vantagem na linguagem infundida pela arte, a de expor os objetos mesmos ao julgamento do espectador. A poesia dramática é capaz de pintar os efeitos das ações humanas e seus costumes.

## Espírito Sistemático

Com a síntese de conceitos e noções surgidas a partir de descobertas científicas no século XVIII, bem como a crítica sobre a representação artística e as qualidades da mente humana, que envolvem o tema da sensibilidade, infundido no *Sonho de d’Alembert* e no *Paradoxo sobre o Comediante*, abre-se caminho para se pensar se Diderot não ultrapassaria os limites de um rigor filosófico, caindo assim em uma extravagância. O entrecruzamento

<sup>1</sup>Belaval, *L’esthétique sens Paradoxe de Diderot*, op.cit. p. 54.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 55.



de saberes articulados poderia ser um mero palavreado apontando para uma espécie de delírio. De acordo com Bento Prado Jr., em seu prefácio a *O Filósofo e o Comediante*, de Franklin de Matos, não havia no século XVIII a preocupação de separar lógica de estética, ou mesmo filosofia de literatura, como se é comum hoje nos textos acadêmicos. Conforme Bento Prado Jr., uma leitura estritamente positivista acabaria por desqualificar a poesia e a metafísica por considerar expressões de figuras empíricas do sujeito psicológico ou do organismo animal. Esse prejuízo é explicado por Bento Prado Jr:

O curioso é que tal reducionismo nasceu da leitura de Wittgenstein. Que, no entanto, desde o *Tractatus* e ao longo de toda sua obra, sempre insistiu que *aquilo que interessa é exatamente o que se chama de Ética, de Estética ou de Metafísica*. Desde sempre, portanto, para o melhor representante da Filosofia Analítica, o que importa é justamente pensar o que une e o que separa (a linha crítica) a Lógica da Estética. Em lugar de propor uma teoria “expressivista emocional” da linguagem literária (como em *The Meaning of Meaning* de Richards, que o autor do *Tractatus* considerava um livro indecente), Wittgenstein afirma que “se alguém quer escrever filosofia, precisa fazê-lo poeticamente.” Não se trata de “literatice”, para nosso filósofo, é mais importante a fronteira que separa e une filosofia e poesia do que aquela que separa absolutamente a filosofia da ciência (a ciência, isto é, conforme o *Tractatus* aquilo que realmente não tem nenhuma importância ou valor, tanto para a vida como para o pensamento). O que curiosamente nos devolve à Antiguidade: é pelas mesmas razões que Platão desqualifica e que Wittgenstein valoriza a Poesia. A filosofia (com o *matema* e contra o *poema*, no caso de Platão e com o *poema* e contra o *matema*, no outro) não tem sentido senão como *terapia* ou como purificação *da alma*. A teoria, em si mesma, se não transfigura a Vida, não vale nada.<sup>3</sup>

Bento Prado Jr. esboçou, de um lado, o ponto de vista de Platão que dá prioridade ao *matema*, ou mesmo lógico, e de outro Wittgenstein, defensor de uma filosofia que procederia à maneira poética. Todavia, na filosofia de Diderot, sobretudo em seus diálogos não publicados em vida, tal como o *Sonho* e o *Paradoxo*, observa-se a liberdade do filósofo de sintetizar, ou mesmo não separar tais saberes. É com sua filosofia poética e mesmo uma filosofia científica que Diderot busca pensar as questões que julgava importantes para a vida e para a sociedade.

---

<sup>3</sup>Matos, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, *op.cit.* p. 15.

A mistura de gêneros literários e mesmo a mistura de noções de maneira a formar ideia nada perdem em rigor. Aliás, a mistura de conceitos e teorias infundida no *Sonho* conta com certa circunspeção e mesmo um cuidado por parte do enciclopedista de infundir na obra um pensamento sistemático. Conforme o argumento de Herbert Dieckmann, há uma distinção entre o pensamento sistemático e pensamento por sistema. O pensamento sistemático significa ser racional, logicamente dedutivo. Mas o pensamento por sistema significa apresentar o pensamento por uma linguagem expressa em um sistema fechado. Este último modelo é rechaçado não somente por Diderot, mas também por outros autores da época, como o abade de Condillac, cujas razões podem ser encontradas em seu *Tratado dos Sistemas* (1749). A razão dessa recusa é que o encadeamento da linguagem de um sistema fechado, deduzido a partir de proposições gerais, nem sempre pode estar de acordo com os fenômenos tais como eles se apresentam à experiência. Ao invés de contar com um sistema fechado, o pensamento sistemático, à maneira de Diderot, conta sempre com a interpretação da natureza que frequentemente pode se completar, se refinar e se recompor com novos elementos que vêm a ser descobertos. Nesse sentido, o sistema jamais pode ser fechado, e conforme o espírito enciclopédico, deverá ser completado num desenvolvimento contínuo; deve haver ainda uma conexão entre os diversos tipos de saberes.

Dieckmann fala ainda do dom de análise que Diderot tem sobre as obras que lê e ao mesmo tempo de seu desejo de sintetizar tudo. Esse tipo de síntese que Diderot executa no *Sonho de d'Alembert* faz revelar a fragilidade dos princípios de um sistema fechado e duramente encadeado. Ao contrário, Diderot apresenta em seu estilo a marcha do pensamento que descobre a natureza sem fórmulas prévias. Conforme Dieckmann:

No entanto, a forma sob a qual Diderot desenvolve essa explicação é o contrário mesmo de um método sistemático: as teses principais da construção naturalista são formuladas por Diderot como conjecturas ou como intuição de d'Alembert sonhando; no diálogo entre Bordeu e Srta. de Lespinasse, diálogo que faz o comentário do que d'Alembert disse em seu sonho, as teses são em parte confirmadas pelas descobertas recentes das ciências naturais. Resta, todavia, um certo número de ideias que recaem sobre simples associações e apenas são conclusões por analogia das

hipóteses e dos paradoxos. De outra parte, resta fatos que contradizem os princípios ou métodos estabelecidos, ou que não se explicam inteiramente por eles. A combinação, no *Sonho*, entre conhecimentos objetivos provados de ideias cujo grau de probabilidade varia e um jogo intelectual marca um certo recuo a consideração da concepção fundamental de sistema e de seguir ininterruptamente a marcha do pensamento. A interpretação intervém todas as vezes que o encadeamento das causas e dos efeitos se encontram detidos ou que o espírito deva transcender o modo empírico de causação.<sup>4</sup>

Assim, a compreensão do pensamento de Diderot, inclusive na análise do *Sonho de d'Alembert* precisa ser cautelosa. De fato, há um jogo intelectual que parece esconder as teses objetivas de Diderot. Não é necessário que, ao dar uma exposição delirante e onírica às falas de d'Alembert, Diderot estaria se desviando do rigor conceitual das noções apresentadas, não mais do que dar a elas sua formulação própria e suas sugestões críticas. O pensamento sistemático de Diderot sobrevive malgrado sua exposição de estilo poético e seu tom satírico. Há, portanto, apenas uma frivolidade por aparência.

Diderot dá ao movimento argumentativo uma estrutura aparentemente digressiva cujas conexões não são encadeamentos pontualmente demarcados, tal como em uma exposição geométrica, mas a ligação de suas ideias é feita, por assim dizer, no ritmo da conversa, na extravagância de um sonho, ou mesmo na força de uma opinião diante de um paradoxo. Não há uma ordem fixa de exposição em uma conversa factual, e Diderot parece respeitar essa aparente desordem em suas composições dialógicas. “Eu ainda não encadeei bem minhas razões, e vós me permitais vos expô-las como elas me vierem, na desordem da obra mesma de vosso amigo”<sup>5</sup>. Pode-se perceber alguns sinais dessa busca de desordem aparente em sua exposição por jamais deixar de associar à verossimilhança de uma conversa comum. O diálogo em Diderot imita uma conversa possível entre pessoas que vivem ou que viveram. E “como as ideias vêm” é uma ordem em que não há nenhum método pré estabelecido, exceto aquela ordem, ou desordem, que a própria natureza de uma conversa

<sup>4</sup>Herbert Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, Société de Publications Romanes et Françaises, Genève 1959, p. 61.

<sup>5</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1380.

comum se coloca. Assim, as digressões, os devaneios, os sonhos, os pensamentos *a parte* têm seus lugares na composição.

## Metáfora e Analogia

Para a interpretação da hipótese da sensibilidade na trilogia do *Sonho de d’Alembert*, é preciso estar atento ao valor das figuras metafóricas presentes no texto. O sentido de metáfora que aqui entendemos é o tropo que produz uma imagem de modo a evidenciar no discurso uma ideia que tem relação significativa com um objeto. Isto está de acordo com verbete *Metáfora* da *Encyclopédia* que se deve muito à explicação de Du Marsais. Destaco uma passagem que se encontra no verbete, uma tradução do abade Colin de um texto do P. Bouhours, que diz sobre a metáfora que “sua natureza é de ser uma fonte de agrados e nada talvez agrade mais a mente que a representação de um objeto sob uma imagem estranha. Nós gostamos, seguindo a nota de Aristóteles, de ver uma coisa em uma outra; e o que não toca por si mesmo surpreende em um hábil estranho e sob uma máscara.”<sup>6</sup> Ainda seguindo os argumentos do verbete, a metáfora cujo termo tem origem grega, e foi traduzida por Cícero por *translatio*, pode significar “tradução”. Assim, as figuras infundidas no *Sonho de d’Alembert* podem ser explicadas ou traduzidas, afinal, a linguagem onírica e aparentemente louca de d’Alembert esconderia ideias com uma riqueza de significados e relações a serem descobertas.

Em uma carta de Diderot à Sophie Volland em agosto de 1769, ele escrevia: o *Sonho* “é da mais alta extravagância e ao mesmo tempo a filosofia mais profunda. Há uma intenção de ter colocado minhas ideias na boca de um homem que sonha. É preciso sempre dar à sabedoria o ar da loucura a fim de lhe procurar suas entradas.”<sup>7</sup> Quando Diderot diz “minhas ideias”, ao mesmo tempo em que assume a origem interior da sabedoria, revela a

<sup>6</sup>Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier, op.cit.* Tomo IX, p. 436 – 440.

<sup>7</sup>Denis Diderot, *Correspondance*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1997, vol. V, p. 969.

maneira singular de seu modo de expressão na tentativa de imitar um homem que sonha. Assim, as ideias figuradas por Diderot através de seu personagem d'Alembert não tem referência direta aos seres do mundo, por se tratar de um sonho do mundo e dos seres, mas têm uma relação analógica. Dessa maneira, mesmo que o visionário não tenha a experiência direta da formação de um animal e a experiência consciente do surgimento de si mesmo e de seu próprio corpo, Diderot parece sugerir que o encadeamento de signos formaria uma imagem na mente do personagem sonhador, ou mesmo na de seu leitor.

Para Dieckmann, em seu capítulo denominado *O Pensamento e seus Modos de Expressão*, Diderot encontraria uma maneira de expor seu pensamento, adequando-o a um modo de expressão que conservaria certas relações com o mundo material. Esse modo de expressão estaria disperso em diversos gêneros literários, como no romance, no diálogo, etc. As ideias de Diderot surgiriam primeiramente na forma de esquemas e esboços, que caberia encontrar o acabamento artístico mais adequado à sua maneira de observar e pensar. Dieckmann nota ainda que não foi por acaso que Diderot escolheu seus personagens com os quais ele haviam convivido. Por exemplo, o sobrinho de Rameau teria uma relação com o tema proposto na sátira, além de ser uma existência possível de um Diderot jovem. O Sobrinho, d'Alembert, Bordeu e outros tantos personagens de caráter específico que foram criados em consequência de suas observações segundo as impressões provindas da experiência de Diderot e o espírito de sua época. A expressão literária e artística possibilitaria expor múltiplas faces de um pensamento complexo cujo encadeamento se daria pela própria circunscrição dos temas propostos, pelo movimento argumentativo e pelo caráter dos personagens. Assim, Diderot infunde uma ordem do pensamento vivo em seus personagens, pois, segundo seu modo de ver, não é sempre que um filósofo ou um geômetra tem seu pensamento rigorosamente encadeado, mas haveria digressões, distrações, e outras necessidades de ser vivo que amiúde interromperia o raciocínio. Diderot não privilegiaria apenas um caminho de resolução de um problema, mas se contentaria apenas em indica-lo e representá-lo em suas obras com a força da expressão e verossimilhança. As ideias mais abstratas e conceituais frequentemente são apresentadas na forma

de metáforas e de paradoxos. A conservação original do primeiro jato de pensamento, o esboço mesmo, a partir da observação da natureza, o refinamento do estilo próprio do escritor, caracterizam o modo de expressão de Diderot. De acordo com Dieckmann:

Sonho e paradoxo são outros modos de expressão escolhidos por Diderot para exprimir suas ideias e para objetivar o movimento de seu pensamento. Tomemos como exemplo *O Sonho de d'Alembert*. Certamente, Diderot recorreu à forma do sonho e da visão porque as ideias que ele expõe nas três partes do *Sonho* são em grande parte conjecturas ou audaciosas conclusões que ele somente pôde esquematizar a ligação, pois ele não teve êxito em fundar logicamente. Diderot não pôde *dar* a solução, mas somente sugeri-la. No entanto, ele escolheu a forma do sonho porque ele se deu conta de que as ramificações e as ligações que ele discernia entre as ideias, sobretudo nos estados de tensão interior, de entusiasmo, ou mesmo de doença, assemelhava muito às ramificações e às relações que ele descobria no estado de sonho. Descartes rejeita o “sonho” como modo de conhecimento; o sonho constitui mesmo a suprema tentação e o perigo mais grave do espírito. Para Diderot, ao contrário, o sonho representava uma ordem de conhecimento, e o movimento do pensamento tal como nós observamos no sonho corresponde às muitas considerações de certos modos de pensamento em estado de vigília.<sup>8</sup>

A imitação de um sonho feita por Diderot representa a investigação de um modo de funcionamento do espírito e de algumas qualidades sensíveis. Diderot já havia procedido anteriormente de maneira semelhante na privação da visão em sua *Carta sobre os Cegos* e ainda na privação da audição na *Carta sobre os Surdos e Mudos* com intuito de investigar o funcionamento da mente nessas circunstâncias. Com semelhantes variáveis, ele supõe o modo de funcionamento do juízo e da linguagem de pessoas que lhes faltam algum dos sentidos. No *Sonho de d'Alembert*, ele se serve do geômetra que passa por um “movimento febril”. Seu d'Alembert foi atingido por tamanha perplexidade no *Diálogo* com Diderot que sua cabeça parece ter se agitado com bastante energia. Nesse sentido, o sono parece ser um estado que priva diversas atividades provenientes da sensibilidade, mas não a atividade do pensamento mesmo, tampouco da própria imaginação. O pensamento sofreria apenas uma modificação. Como a tensão da sensibilidade em relação ao exterior está anulada,

---

<sup>8</sup>Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, *op.cit.* p. 84, 85.

no estado de sono, na doença, no entusiasmo, extingue-se o juízo de coisas naturais, das impressões dos objetos exteriores, devido a uma mudança de tensão do corpo.

Na vigília, a rede obedece às impressões dos objetos exteriores. No sono, é o exercício de sua própria sensibilidade que acompanha tudo o que se passa nele. Não há nenhuma distração no sonho; por sua vivacidade: é quase sempre seguida de um eretismo, um ataque passageiro de doença. A origem da rede é alternativamente ativa e passiva por uma infinidade de maneiras: daí sua desordem. Os conceitos estão aí algumas vezes tão ligados e tão distintos que o animal é exposto ao espetáculo da natureza. Isso é somente o quadro do espetáculo reecitado: daí sua verdade, daí a impossibilidade de discernir o estado de vigília; nenhuma probabilidade de um desses estados um sobre o outro; nenhum meio de reconhecer o erro senão pela experiência.<sup>9</sup>

Diderot utiliza muitas vezes a expressão “sonho” de uma maneira ampla. Para ocorrer o sonho são se faz necessário apenas o estado de sono. Mesmo durante a vigília quando um interlocutor se põe a divagar ou por alguns instantes têm uma fuga da conversa, esse momento pode ser chamado de sonho. Por exemplo, durante os momentos finais do *Paradoxo sobre o Comediante*, quando os dois interlocutores perdem a comunicação um com o outro e se põem a fazer solilóquios.

Passearam algum tempo em silêncio. Eles pareciam ter esquecido que estavam juntos, e cada um conversava consigo mesmo como se tivesse só, um em alta voz, outro à voz tão baixa que não se podia ouvir, deixava somente escapar por intervalos palavras isoladas, mas distintas, das quais era fácil conjecturar que ele não se considerava vencido.

As ideias do homem do paradoxo são somente as que eu pude dar conta, e eis tão descosidas como elas devem parecer quando se suprime de um solilóquio os intermediários que lhe servem de ligação.<sup>10</sup>

Nessa última parte do *Paradoxo*, percebe-se a presença de um narrador que comenta o solilóquio. A conversa parece ser interrompida por uma espécie de tensão interior que desvia a atenção dos interlocutores que não se percebem um ao outro, mas apenas

<sup>9</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 663.

<sup>10</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1421.

imaginam dialogar enquanto cada divagam em sua própria alma separadamente, embora estejam perto um do outro corporeamente. Na verdade, desde o início do diálogo percebe-se que toda a conversa só poderia ser produzida pela mente de Diderot, já que tanto o Primeiro Interlocutor, quanto o Segundo, e o Narrador que aparece no final são instâncias ou vozes do enciclopedista.

A linguagem que se comunica e se desenvolve em sociedade é transferida para o sonho interno do poeta. Daí que ele se divide na impossibilidade de sintetizar em apenas uma figura pessoal ideias contrárias. Mas no sonho, no paradoxo, no diálogo, no solilóquio descosido, as contradições se desaparecem e se resolvem, ganhando-se em riqueza de sentimentos diversos, de caracteres, e de expressões variadas. Cabe ao poeta estabelecer as relações, o movimento, a unidade, os acordos entre a variedade de modos de expressão.

Em um diálogo em que dois personagens disputam uma opinião, segundo a conclusão do *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*, haverá sempre uma opinião mais forte. “A balança nunca é, pois, igual, e é impossível que ela não penda para o lado onde cremos ser o mais verossímil.”<sup>11</sup> Apesar das composições dialógicas serem repletas de opiniões prós e contras, o julgamento compara e decide qual será aquela posição que se deve tomar com mais comodidade. Por mais que uma opinião, mesmo que a mais forte seja bem argumentada e encadeada, o olhar para a natureza pode fazer experimentar fenômenos que não estão em pleno acordo com tal opinião. Por isso, a verossimilhança pode estar ora com um interlocutor ora com outro.

Além da utilização de figuras metafóricas e visionárias dispersas na trilogia do *Sonho*, Diderot mostraria o valor e a coerência da hipótese da sensibilidade por meio de analogias. Seguindo o *Diálogo*, as analogias são comparações que indicariam certos fenômenos na natureza “capazes de elucidar outro fenômeno na natureza”. Assim como as metáforas, não se trata de dar uma demonstração direta com proposições logicamente encadeadas,

---

<sup>11</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 622.



mas de fazer notar aspectos objetivos que a comparação sugere ao entendimento. As analogias são expressões figuradas que darão a regra de raciocínio para pensar as relações de fenômenos distintos.

As comparações e as metáforas de Diderot têm um fundamento que é a natureza. A natureza fere ou “dedilha” as fibras sensíveis de modo a produzir impressões. No entanto, o estado de sonho é o mero ressoar das fibras sensíveis, ou dos órgãos do animal. A sensibilidade nesse estado passa por um processo de reflexão daquilo que anteriormente teria impressionado. A memória que conserva as impressões no animal tornaria possível um retorno das impressões, mas com uma outra tensão e outro modo de ligar as impressões. No *Sonho de d’Alembert*, o autor Diderot tenta exprimir o sonho sobre o mundo exterior por uma linguagem articulada por sua arte.

A analogia seria, portanto, um ato de entendimento que tem como “matéria-prima” os próprios fenômenos naturais, isto é, aqueles dados que são provindos da matéria impressos na consciência do pensador. Desse modo, tanto na linguagem do poeta, quanto na do filósofo, se utilizam analogias. Se a analogia deve ser representada na forma de linguagem para ser comunicada, então, o seu produto jamais seria a sensibilidade mesma, mas indicações que apontariam para uma ideia ou um fenômeno natural capaz de ser percebido. Pela proporção das relações que mantém ideia e fenômeno, pela aparência natural que as ideias conservam, fazem a analogia e a metáfora capazes de serem verossímeis. Por exemplo, quando se diz que “o pé de uma montanha tem algo de análogo ao pé humano”, faz-se uma comparação simples. Nos casos mais complicados, “não passa de uma regra de três”:

Se um determinado fenômeno conhecido na natureza é seguido de um outro fenômeno conhecido na natureza, qual será o quarto fenômeno conseqüente a um terceiro, ou dado pela natureza, ou imaginado à imitação da natureza? Se a lança de um guerreiro comum mede dez pés de comprimento, quanto medirá a lança de Ajax? Se posso atirar uma pedra de quatro libras, Diomedes deve remover um bloco de rocha. As pernadas dos deuses e os saltos de seus cavalos estarão na relação imaginada dos

deuses com o homem. É uma quarta corda harmônica e proporcional a três outras de que o animal espera a ressonância, que se produz sempre nele mesmo, mas que nem sempre se produz na natureza. Pouco importa ao poeta, mas nem por isso é menos verdadeira. É outra coisa para o filósofo; cumpre que ele interrogue em seguida a natureza que, dando-lhe muitas vezes um fenômeno totalmente diferente daquele que presumira, leva-o a perceber então que a analogia o seduziu.<sup>12</sup>

O processo analógico é relativo ao entendimento humano que se apresenta na linguagem do poeta e na do filósofo. O filósofo tem um trabalho a mais que o poeta, ele deve buscar a evidência de suas analogias na natureza, na observação dos fenômenos. Para Diderot, o entendimento ressoa por si mesmo, tem seus intervalos harmônicos. Isso ocorre quando se está sonhando durante o sono, ou mesmo em vigília quando se está em estado pensativo. Assim, produz-se algo que ultrapassa as impressões. Por isso, a verdade do filósofo requer o retorno à experiência. Ele deve ultrapassar o seu “sonho interno” e verificar sua correspondência no mundo.

## A Linguagem do Teatro

Há múltiplas tentativas de interpretação sobre a maneira de falar de cada personagem e que o leitor deve perceber uma variedade e mesmo uma maneira de conceber distinta. “Ponderai bem o que segue, e concebei como é frequente e fácil que dois interlocutores, empregando as mesmas expressões, tenham pensado e dito coisas totalmente diversas.”<sup>13</sup> As palavras não garantem absolutamente a compreensão perfeita da noção dos interlocutores, e talvez a mesma expressão poderia designar um pensamento diferente. A linguagem muitas vezes parece se tornar tão habitual que se perde o sentido preciso quando se quer expressar um sentimento particular, ou mesmo uma ideia. Cito os momentos finais do *Sonho de d’Alembert*:

---

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 612.

<sup>13</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1379.

D'ALEMBERT - A linguagem mais rápida e mais cômoda! Doutor, será que a gente se ouve? Será que a gente é ouvida?

BORDEU - Quase todas as conversações são contas feitas. . . Não sei mais onde está minha bengala. . . Não há nelas nenhuma ideia presente no espírito. . . E meu chapéu. . . E pela simples razão de que nenhum homem se parece perfeitamente com um outro, nós nunca ouvimos precisamente, nunca somos precisamente ouvidos; há mais ou menos em tudo: nosso discurso está sempre aquém ou além da sensação. Percebe-se bem a diversidade nos juízos, porém há mil outras vezes em que não se percebe, e em que felizmente não poderia perceber. . . Adeus, adeus.<sup>14</sup>

As duas epígrafes localizadas no início dessa dissertação sugerem um complemento do signo com um preenchimento sensível. As abstrações e os signos gerais não poderiam apontar para um objeto determinado. A imaginação poderia preencher tais signos com coisas demasiadamente extravagantes e sem utilidade. A linguagem do teatro conta com o gênio do poeta e do comediante que se complementam. Essa linguagem é a imitação e exageração do homem da natureza, que serve como um primeiro modelo para imitação.

O da natureza é menor que o do poeta, e este, menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos. O ultimo deles sobe aos ombros do anterior, e encerra-se em um grande manequim de vime, do qual ele é a alma; ele move esse manequim de um forma assustadora, até para o poeta, que não mais se reconhece, e nos apavora, como bem o disseste, como as crianças se apavoram umas as outras, segurando seus pequenos gibões curtos erguidos sobre a cabeça, agitando-se e imitando o melhor que podem a voz rouca e lúgubre de um fantasma, que arremedam.<sup>15</sup>

A grandiosidade e a exageração da representação teatral podem impressionar não somente os sentidos mas a sensibilidade emocional dos espectadores. A imagem dada por essa linguagem, por sua grandiosidade, se torna a regra do julgamento dos espectadores.

A linguagem do teatro difere-se da linguagem comum e social, e mesmo daquela linguagem das paixões que o comediante busca imitar. Mas a composição artística tem um

<sup>14</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 668.

<sup>15</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.*

tempo distinto da vida comum, ela é compassada, tem unidade, e são compostas conforme um fim. Difere-se ainda na forma em que as palavras são apresentadas. É possível que a poesia dramática seja colocada em versos, como nas tragédias de Racine. Os personagens são como fantasmas imaginários que buscam representar pessoas, mas que se diferem, onde de um lado se tem um modelo imaginário e de outro um ser natural e habituado a viver em sociedade. Diderot chama a vida comum e social de uma grande comédia, a comédia do mundo. Essa grande comédia serve de modelo para a criação artística do comediante. Mas Diderot acreditava que a comédia teatral também poderia servir de modelo para os cidadãos, que se instruíam assistindo as ações interpretadas no teatro. Conforme Diderot:

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro *ser verdadeiro*. É mostrar as coisas como elas são na natureza? De modo algum. O verdadeiro nesse sentido seria apenas o comum. O que é, pois, o verdadeiro na cena? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e frequentemente exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Esse modelo não influi somente o tom; modifica até o andar, até a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são dois personagens tão diferentes, que mal se consegue reconhecê-los.<sup>16</sup>

O comediante se expressa com seu corpo. Mas o que ele representa não é suas próprias ações, mas utiliza-se de uma linguagem corporal, pitoresca e exagerada para representar seres imaginários. A *Exageração* conforme a *Enciclopédia*, na acepção da *Pintura*, é representar as coisas de maneira carregada e acentuada, seja em seu desenho, em suas cores ou em sua posição. Nesse sentido, tudo no palco é engrandecido e exagerado. Mas a observação da vida comum é de onde o comediante tira sua matéria prima. Ele deve buscar conhecer e aprender a linguagem natural e social das pessoas e em seguida transpô-la para comédia. Por meio da imitação das ações, o teatro é capaz de formar a partir de uma imagem sensível a regra do julgamento do espectador.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

## Conclusão

Este trabalho buscou discutir algumas relações entre a trilogia do *Sonho de d'Alembert* e o *Paradoxo sobre o Comediante* de modo a compreender a ideia de sensibilidade nessas duas obras. É preciso reconhecer que a discussão feita aqui não esgota todas as relações que ainda se poderia tirar, nem no que diz respeito às duas obras, tampouco no alcance geral da filosofia de Diderot. Por isso, não caberia aqui uma conclusão definitiva. Mas seria conveniente retomar resumidamente alguns pontos que foram discutidos.

A noção de matéria tem por si mesma um aspecto abstrato ao considerá-la como substância. Por isso, não seria possível investigar tal noção sem apresentar o que dela pode se perceber, suas qualidades sensíveis. É por meio de tais qualidades que se pode investigar a natureza e seus modos de existência. O aspecto sensível e sua representação na linguagem configuram a expressão dos objetos observados na natureza.

Todos os recursos conceituais utilizados por Diderot em suas obras são de certa maneira sintetizados. Esses recursos provêm da filosofia antiga, sobretudo do epicurismo lucreciano, do materialismo moderno, do empirismo, do naturalismo, do vitalismo, da crítica da arte teatral, etc. Contudo, o estilo poético de Diderot faz notar sua tentativa de infundir um aspecto, por assim dizer, sensível em suas obras. Essa tentativa procura remontar certa naturalidade das coisas que se representa. A tentativa de atingir a verossimilhança em uma linguagem tomada emprestada das artes livres e imitativas.

É possível representar a natureza. Se a natureza se mostra por suas qualidades sensíveis, sua representação também deve possuir qualidades sensíveis. E por representação entendo aqui uma peça de teatro, um quadro, uma música, conforme o verbete *Representação* da *Enciclopédia*. Diderot põe em jogo o tema da sensibilidade, da vida, da constituição das espécies, dos caracteres, etc., relacionando concepções científicas através de analogias e metáforas de maneira a dotar de imagens os signos, sem as quais não se poderia ver nada.

A matéria é admitida como fundamento das coisas naturais. Por meio dela é que se forma todas as coisas sensíveis. A evidência de que a matéria é por si mesma sensível, é a formação dos organismos vivos, onde o efeito da sensibilidade pode ser notado. Sensibilidade e energia fazem o animal agir e reagir. É o que se denomina ser senciente. Os animais ordinários, tal como os da espécie humana, têm como qualidade específica a memória, que guarda o registro de suas ações e torna possível a consciência de si. Pela memória o animal é capaz de agir e reagir habitualmente, reproduzir os efeitos da sensibilidade que experimentou, comunicando-a aos outros animais através de sons e gestos. Pela memória o animal é capaz de refletir. A organização peculiar à memória torna possível também a fundação de signos e a comunicação de sentimentos através da expressão articulada.

A metáfora do cravo-filósofo apresenta uma ideia de como funcionaria o raciocínio e a imaginação. Pois as impressões recebidas no instrumento contam com intervalos que estão ligados dentro do animal. Esses intervalos podem corresponder ou não ao que está fora dele. Pouco importa ao poeta se os fenômenos correspondem ao canto que ele realizou dentro dele, mas cabe ao filósofo observar se a natureza oferece fenômenos que correspondem às analogias construídas. Ele é discípulo da natureza.

O teatro pode representar as ações dos homens. E dessa maneira poder instruir o público. O comediante possui qualidades que tornam possível a imitação de caracteres diversos, por isso, ele deve esquecer-se de si mesmo, pois a natureza só lhe deu apenas

um. Nesse sentido, se o que faz o animal agir e reagir é sua sensibilidade, ao contrário, o comediante age por arte. Assim, a imitação requer o domínio de si mesmo. E para isso, o grande comediante deve ter uma cabeça fria, sem se abalar pela sensibilidade natural, exercer sua arte através de suas qualidades intelectuais. Os homens sensíveis são loucos pois agem conforme a discricção do seu diafragma e a vivacidade de sua imaginação. O grande comediante observa e imita as loucuras. O grande comediante não tem sensibilidade própria ou procurou enfraquecê-la, por isso, ele julga melhor, ele se domina.

## *Apêndice*

### A Composição da Trilogia do *Sonho* e seus Personagens

É comum considerar como trilogia o *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*, o *Sonho de d'Alembert* e a *Continuação do Diálogo*. Pode-se perceber nesses três diálogos uma ligação em um aspecto dramático e um aspecto conceitual. O próprio Diderot em uma carta à Sofie Volland, em agosto de 1769, admite que o *Diálogo* e o *Sonho* foram compostos em uma relação de interdependência:

Eu fiz um diálogo entre d'Alembert e eu. Nós conversamos bastante alegremente e mesmo com bastante clareza, malgrado a secura e obscuridade do assunto. A esse diálogo sucedeu-se um segundo, muito mais extenso, que serve de esclarecimento ao primeiro. Esse aqui foi intitulado *O Sonho de d'Alembert*.<sup>17</sup>

Entendo que esse esclarecimento do primeiro texto, *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*, pelo segundo texto, *Sonho de d'Alembert*, revela um processo de interpretação. O sonho do geômetra d'Alembert faz referência ao diálogo anterior, mas percebe-se que ele não usa a mesma maneira de falar. Pode-se dar diversas razões para essa mudança: o estado de sono, sua febre, sua perplexidade com as teses de Diderot, etc. Mas o curioso é que a

---

<sup>17</sup>Diderot, *Correspondance*, *op.cit.* p. 968.



interpretação do personagem Bordeu sobre as palavras do sonhador também é feita sob o crivo do raciocínio caracterizado de um médico. Mesmo d'Alembert desperto não poderia tirar as consequências semelhantes a de Bordeu sobre sonho do geômetra. É que Bordeu acrescenta razões de seus conhecimentos sobre medicina às palavras de d'Alembert. Nesse sentido, as noções sobre a sensibilidade, sobre a vida e a cosmologia, tornam-se cada vez mais complexas e entrecruzadas. Diderot indica maneiras de falar diferentes conforme o caráter e o estado de consciência de cada personagem. Por isso, o esclarecimento do *Sonho* sobre o *Diálogo* se trata de uma mudança de ponto de vista do mesmo objeto, e que as palavras, as expressões, e mesmo as consequências podem ser diferentes, mas algo em comum parece se manter. Talvez o fio condutor que reúne diversas noções seja uma ideia que se faz de determinado objeto, ideia a qual deve se reportar a uma imagem que lhe completará o sentido. Assim, por mais que o caráter, a profissão e a expressão dos personagens sejam distintas, em Diderot tudo parece concorrer para a indicação de uma ideia que possa ser, por assim dizer, representada por algo sensível.

Quanto à *Continuação do Diálogo*, que complementaria a obra como um epílogo, legitima-se como parte constituinte da trilogia por se tratar de uma continuação mesma da conversa entre Bordeu e Senhorita de Lespinasse em seu aspecto dramático. Além disso, no aspecto conceitual, os dois personagens desenvolvem o tema da sensibilidade já em um ponto de vista das espécies animais e dos homens. Eles conversam acerca da sexualidade humana, a mistura de espécies biológicas análogas às quimeras da poesia, expondo algumas hipóteses acerca das vantagens e desvantagens medicinais que se pode tirar de estudos sobre a reprodução das espécies animais. Esse mesmo assunto também gera algumas questões sobre moral, porque influenciaria diretamente a maneira de viver dos homens. A *Continuação* levanta algumas questões sobre física, que inclui a especulação das ciências médicas e também de algo bem próximos do que hoje se chama genética; sobre poética, por tratar de misturas espécies imaginárias de modo a criar seres totalmente novos. Portanto, as interpretações variadas dos personagens sugerem uma riqueza metafórica da trilogia do *Sonho*, e especificamente, na *Continuação do Diálogo* com tema

da mistura de espécies, estabelece analogias entre a biologia - fisiologia e anatomia - dos animais com outros tipos de saberes.

Por essa grande variedade de assuntos na trilogia do *Sonho*, alguns entre os intérpretes de Diderot classifica como uma obra prima. Conforme Laurent Versini:

*O Sonho de d'Alembert* é o sumo da obra filosófica de Diderot, e, se precisasse absolutamente designar a mais importante de todas suas obras, seria provavelmente essa. Tudo está nela: forma brilhante do diálogo, audácia inaudita das hipóteses, adivinhação profética das conquistas da ciência moderna.<sup>18</sup>

O *Diálogo entre d'Alembert e Diderot* abre a trilogia do *Sonho* com os dois amigos enciclopedistas. Se pensarmos sobre uma relação entre as concepções desses dois filósofos, é possível encontrar mesmo uma divergência entre eles nos desígnios da *Encyclopédie*. Laurent Versini, em sua *Introdução aos Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza* de Diderot, apresenta uma diferença bastante sutil entre a maneira que cada um desses dois amigos pensava a direção da *Enciclopédia*:

Se isso une o debate que opõe então Diderot a d'Alembert para a escolha de um método e de uma orientação para a *Encyclopédie*, d'Alembert apenas jurando pelos matemáticos, que podem ser a linguagem de todas as ciências. Diderot, muito competente nas matemáticas como o provam suas numerosas *Memórias* nesse assunto, mas fascinado pelas ciências da vida, não concebia que a física pudesse falar uma linguagem matemática, assim como Newton magnificamente demonstrou; é preciso bem reconhecer que nessa querela de alto nível, é d'Alembert que via longe. A modelização atual da genética o verifica.<sup>19</sup>

Sem nos aprofundarmos no modelo da genética atual, pode-se notar que desde a década de 1750, a partir da observação de Versini, os enciclopedistas parecem travar uma disputa em relação ao método experimental e a linguagem que seria mais adequada às ciências

<sup>18</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 603.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 555.

da natureza: de um lado, d'Alembert, um newtoniano que acreditava ser a linguagem matemática a mais adequada para as ciências da natureza, e de outro, Diderot, cujos estudos sobre biologia - à maneira dos materialistas, naturalistas e vitalistas - e poética permitiram a fundação de uma linguagem que explora recursos analógicos e metafóricos. Evidentemente, foi esse tipo de caráter que Diderot pretendeu infundir aos seus dois personagens do *Diálogo entre d'Alembert e Diderot*.

O projeto inicial de Diderot para o *Sonho de d'Alembert* era por em cena antigos filósofos que hipoteticamente convesariam. Entre eles estão o médico Hipócrates; o filósofo materialista Leucipe; e seu discípulo, Demócrito. Mas Diderot efetivamente mudou esses personagens iniciais, substituindo-os respectivamente por Bordeu, Senhorita de Lespinasse, e d'Alembert. Diderot optou pela troca, pois, julgava que daria mais verossimilhança se substituisse por personagens satíricos e que até o momento estavam vivos. Ganharia com isso certa conformidade com o tema da vida, a qual se estabelece no indivíduo momentânea e atualmente; as conversas teriam mais efeito cômico, pois, seriam fruto das observações que o próprio Diderot teria recolhido. Nesse sentido, pode-se dizer que a experiência de Diderot de escritor de peças e crítica sobre a arte teatral e sua experiência com diversos gêneros literários não dramáticos foi determinante para a escolha dos caracteres e os nomes escolhidos para *Sonho*, adequando-os à sua maneira de pensar e da linguagem que ele buscou expressar em seus diálogos. Conforme Beatrice Didier:

Diderot sublinha a solidez do diálogo e o lugar dos propósitos com o caráter dos personagens na versão de 1769. O que não significa que os propósitos tênues de d'Alembert, Bordeu, Sta. Lespinasse e Diderot correspondem tanto aos seres reais, mas que convêm perfeitamente aos personagens que eles forjam a partir desses nomes: a parte de invenção toda assim presente quando Diderot, como ele gosta de fazer, coloca em cena personagens reais e bem vivos, tal como o Sobrinho de Rameau.<sup>20</sup>

É claro que não somente por dar uma verossimilhança de seres viventes aos seus personagens que Diderot optou por substituir os nomes. As ideias de Diderot acerca da

<sup>20</sup>Beatrice Didier, *Diderot: Dramaturge du Vivant*, Paris: PUF, 2001, p. 104,105 tradução minha.

sensibilidade tem alguns aspectos próximos às de Bordeu. Embora Diderot faça uso de alguns argumentos vitalistas que ele coloca na fala de Bordeu no *Sonho*, o próprio excuso de d'Alembert, interpretado pelo personagem Bordeu de Diderot, não parece ser vitalista. Assim, não podemos identificar a rigor o pensamento do Bordeu factual com a maneira que Diderot o pinta em sua obra. De acordo com François Duchesneau:

... Por outro lado, a leitura moderna pôde dificilmente ler os textos de Bordeu de uma outra maneira do que aquela através da grade de leitura que nos impõe o gênio de Diderot. Mas, então, se põe a questão da seleção e da transposição dos temas no *Diálogo entre d'Alembert e Diderot* e no texto conexo do *Sonho de d'Alembert* (1769). Questão tão ambígua que a interpretação de Diderot não teve praticamente nenhuma influência sobre a evolução da fisiologia como tal.<sup>21</sup>

É preciso notar que as ideias sugeridas por Diderot circunscreve não somente o pensamento bordeuniano, mas a síntese de outras correntes teóricas além da fisiologia vitalista. Se a leitura enviesada de Diderot sobre Bordeu corroborou com o desenvolvimento mesmo das teorias fisiológicas, não nos compete aqui investigar. De fato, Diderot não é Bordeu. Bordeu teórico não é Bordeu personagem do *Sonho*. Mas segue que a conveniência satírica permanece quando Bordeu é um médico e cientista; ele manteve certa amizade com outros demais personagens, Lespinasse e d'Alembert. A conveniência de caráter e as referências a determinados argumentos já nos bastam. A sátira de Diderot não busca uma cópia fiel nem do caráter nem da teoria em todos seus detalhes, mas antes fazer notar uma possível conversa, dividir entre os personagens maneiras de pensar, maneiras de falar distintas, a expressão de um personagem quando conversa acordado e a expressão do mesmo personagem quando sonha. O *Sonho* sugere não somente a diversidade de caráter, mas o mesmo caráter variando a maneira de pensar conforme seu estado momentâneo. O caráter e as circunstâncias dadas são colocados em ação, representando o movimento da vida, na expressão de cada personagem.

<sup>21</sup>François Duchesneau, *La Physiologie des Lumières: empirisme, modèles et théories*, Archives Internationales d'Histoires des idées. Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, 1982, p. 362.

No que diz respeito ainda à substituição dos personagens antigos para os modernos e vivos, o nome Leucipe pode ser atribuído tanto para um homem quanto para uma mulher, isso poderia servir como anúncio do hermafrodita, tema que chega a ser brevemente discutido no *Sonho*<sup>22</sup>. Além disso, a presença da Senhorita de Lespinasse tem dois aspectos importantes que se pode perceber no texto. Em primeiro lugar, Lespinasse se apresenta no *Sonho* com bastante inteligência para desenvolver a conversa com Bordeu, acrescentando às explicações do médico sobre ciências médicas, raciocínios consequentes. Em segundo lugar, ela zela pela saúde de seu amigo d'Alembert, pois, recebe-o em sua casa e vela-o durante seu mal-estar. O tom das palavras de Lespinasse dirigidas a d'Alembert é ao mesmo tempo severo e íntimo. Esse tom de Lespinasse parece nos remeter a amizade que a Senhorita mantinha com d'Alembert.

Quanto a D'Alembert factual foi um geômetra que se debruçou sobre física e matemática, filosofia e arte. Enquanto personagem, ele cumpre no *Diálogo* com Diderot um papel de contraposição as teses desse último interlocutor. D'Alembert revela-se com um tom de racionalismo por metodologia e mesmo certo ceticismo frente as questões de fisiologia e metafísica. No *Sonho de d'Alembert* propriamente dito, D'Alembert toma o centro da cena, e seus delírios durante o sono sobre a origem da vida e das espécies têm uma relação com a maneira de pensar do célebre geômetra. Diderot parece compor o sonho do geômetra em um movimento análogo à proposta do *Discurso Preliminar* da *Encyclopédie*, que remonta a origem das ideias e dos conhecimentos e seus progressos. Dessa maneira, Diderot faz seu personagem sonhar com a origem da vida e das espécies animais. Conforme Beatrice Didier:

Genealogia das ciências e das artes, genealogia dos seres vivos apresentam analogias. Em todo caso, a pesquisa é nos dois casos animada pelo mesmo desejo de remontar às origens, de estabelecer uma continuidade levando em conta todas as diferenças. D'Alembert praticaria em seu domínio da história do desenvolvimento do espírito o mesmo evolucionismo que Diderot lhe presta na contemplação delirante do desenvolvi-

---

<sup>22</sup>Diderot, *Oeuvres: Philosophie, op.cit.* p. 641.

mento da vida animal.<sup>23</sup>

Alguns limites entre o fato e a ficção podem ser notados como bem o fez Beatrice Didier. Mas no que concerne a escolha de Diderot escrever o *Sonho* na forma de diálogo, parece haver uma discordância relativa entre os intérpretes. Maria das Graças atribui uma justificativa para a escolha de Diderot, segundo ela “O uso da forma do diálogo na literatura filosófica é muito comum durante o século XVIII, e se liga a uma longa tradição desde a Antiguidade clássica. Uma das razões dessa escolha remete diretamente ao ideário iluminista e se funda na intenção de atingir um público maior, que seria menos afeito ao trabalho teórico de forma tradicional.”<sup>24</sup> Por outro lado, de acordo com Herbert Dieckmann, Diderot não tinha a intenção de publicar o manuscrito do *Sonho*, pelo menos não em sua época. A publicação da obra só veio à luz em 1830. “Se compreende, de outra parte, bem o porquê Diderot pôde hesitar em publicar uma obra que fazia discorrer tão livremente dos amigos sobre questões de religião e de moral sexual.”<sup>25</sup> Para Dieckmann, há uma diferença de escrever para um público, e escrever para leitores determinados, e Diderot parece intencionar algumas de suas obras a esse último grupo. “Eu ponho o problema da comunicação das ideias e dos sentimentos na perspectiva da relação entre o autor e seu leitor, mais do que aquela que estava na moda, do autor e de seu público, porque a primeira perspectiva é aquela de Diderot por ele mesmo.”<sup>26</sup>

Entendo que o propósito de Diderot ao escrever na forma de diálogo é misturar os debates de diversas correntes filosóficas. Além disso, há uma tentativa de ensaiar os temperamentos psicológicos caracterizados pelas expressões de seus personagens em conformidade com determinados modos de pensar. Por exemplo, um d’Alembert um pouco cético, um pouco racionalista, um Diderot que assume o papel dos materialistas franceses do século XVIII, e um Bordeu vitalista, Lespinasse uma discípula de Diógenes e admira-

<sup>23</sup>Didier, *Diderot: Dramaturge du Vivant*, *op.cit.* p. 114.

<sup>24</sup>Maria das Graças, *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*, São Paulo: Ed. UNESP, 2002, p. 47.

<sup>25</sup>Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, *op.cit.* p. 19.

<sup>26</sup>*Ibid.*

dora da maneira de falar dos poetas. Uma tentativa de dividir em personagens o espírito de diversas correntes filosóficas que ele considerou no *Sonho*. Há uma certa preferência de Diderot em optar por uma exposição dramática de modo que o leitor perceba certa vivacidade nas expressões. Mas não creio, a seguir Dieckmann, que essa opção seja para atingir um público maior, pois, haveria uma intenção de que essa obra fosse mais discreta. Parece-me que Diderot tentou ser cuidadoso para que suas obras fossem dirigidas a leitores adequados, e que nem todas serviriam ao grande público. Seus contos e suas sátiras foram publicadas postumamente. Como ele confessa no *Paradoxo* “ eu nunca fiz sátira nem contra os grandes nem contra os pequenos, e eu não cruzei ninguém sobre o caminho da fortuna e das honras.”<sup>27</sup> Os que leram o *Sonho* só poderiam ser ou leitores bem específicos ou um público póstumo. Assim, acredito que o motivo principal pelo qual Diderot escreve na forma de diálogo é dar uma dinâmica de opiniões e maneiras de expressar diversas que só pode ser composta na imitação de uma conversa.

---

<sup>27</sup>Diderot, *Oeuvres: Esthétique - Théâtre, op.cit.* p. 1410.

## Bibliografia

- Becq, Annie, *Genèse de l'Esthétique Française Moderne*, Albin Michel, Paris 1994.
- Belaval, Yvon, *L'esthétique sens Paradoxo de Diderot*, Librairie Gallimard, Paris 1950.
- Berkeley, George, *A Treatise Concerning the Principles of Human knowledge*, ed. por Jonathan Dancy, Oxford Philosophical Texts, U.P., Oxford 1998.
- Boury, Dominique, “Théophile Bordeu: source e personnage du Rêve de d’Alembert”, em *Recherche sur Didero et sur l'Encyclopédie*, Le Rêve de d’Alembert (avril 2003), <https://rde.revues.org/154>.
- Chouillet, Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, PUF, 1984.
- *La Formation des Idées Esthétiques de Diderot*, Livrairie Armand Colin, Paris 1973.
- Condillac, Etienne Bonnot de, *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*, com coment. de L’archeologie du frivole Précédé de Derrida, com pref. de Konrad Lorenz, Galilee, Paris 1973.
- *Tratado das Sensações*, trad. por Denise Bottmann, com introd. de Luiz Roberto Monzani, Editora Unicamp, Campinas 1993.
- *Tratado dos Sistemas*, trad. por Tradução de Luiz Roberto Monzani, Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- D’Alembert, Jean le Rond, *Traité de Dynamique*, Sceaux: Édition Jacques Gabay: 1990. Fac-Similar, 1758.
- Descartes, René, *Le Monde ou traité de la Lumière et des autres principaux Objets des Sens*, ed. por Fac-similar por Gallica, Paris 1664, <http://gallica.bnf.fr>.



- Diderot, Denis, *Correspondance*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1997, vol. V.
- *Discurso sobre a Poesia Dramática*, trad. por Franklin de Matos, Cosac Naify, São Paulo 2005.
- *Obras I*, trad. por Tradução de J Guinsburg, Perspectiva, São Paulo 2000.
- *Obras II*, trad. por Tradução de J Guinsburg, Perspectiva, São Paulo 2000.
- *Obras V*, trad. por Tradução de J Guinsburg, Perspectiva, São Paulo 2008.
- *Oeuvres*, Librairie Gallimard, Bruges 1962.
- *Oeuvres: Esthétique - Théâtre*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1996, vol. IV.
- *Oeuvres: Philosophie*, ed. por Laurent Versini, Robert Laffont, Paris 1994, vol. I.
- Diderot D. et D'Alembert, J-R. ed., *Encyclopédia, ou Dictionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, volume 3, Ciências da natureza*, organização e tradução: Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ed., *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, et des Art e des Métier*, ed. Facsimilar, Pergamon Press, Paris 1751-1765.
- Didier, Beatrice, *Diderot: Dramaturge du Vivant*, Paris: PUF, 2001.
- Dieckmann, Herbert, *Cinq Leçons sur Diderot*, Société de Publications Romanes et Françaises, Genève 1959.
- Duchesneau, François, *La Physiologie des Lumières: empirisme, modèles et théories*, Archives Internationales d'Histoires des idées. Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, 1982.
- Graças, Maria das, *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*, São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, The Clarendon Edition of the Works of John Locke, 1975.
- Lucrèce, Tite, *De la Nature*, Paris: Belles Lettres, 2007.

- Matos, Franklin de, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, com pref. de Prefácio de Bento Prado Jr., Editora UFMG, Belo Horizonte 2001.
- Mettrie, La, *L'Homme Machine*, Frederic Henry Libraire-Editeur, Paris 1865, <http://gallica.bnf.fr>.
- Portich, Ana, *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'Arte ao Paradoxo sobre o Comediante*, Perspectiva, Fapesp, São Paulo 2008.
- Robinet, André, *Le Langage à l'Age Classique*, Éditions Klincksieck, Paris 1978.
- Roger, Jacques, *Les Sciences de la Vie dans la Pensée Français du XVIII Siècle: La generation des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris:Armand Colin, 1971.
- Romano, Roberto, *Moral e Ciência: a monstruosidade no século XVIII*, São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- Rosenfeld, Anatol, *Prismas do Teatro*, Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, Editora de Campinas, São Paulo 1993.