

⊕

**Diderot e a expressão
dos estados da matéria nos gêneros de escrita**
Danielly Lima dos Santos
(Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”)
danielly.santos@unesp.br

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Diderot and the expression of the states of matter in the genres of writing.

Abstract: It is conjectured that Diderot has, in his work, an established materialist system. In analyzing the parts of such system, it is necessary to keep in mind the idea or hypothesis that runs through it, namely the universal sensitivity of matter expounded in *D'Alembert's Dream* (1769). Diderot, assuming that the most rudimentary matter is sensitive, presents three levels of sensitivity: 1) inertia, where sensitivity is characterized by the activity to liberate itself; 2) active, where sensitivity is designated by passivity, or by an unrestrained sensitization; 3) active thinking, where activity and passivity are concomitant. In the human body, the inert state of matter implies the predominance of the brain, while the active state of matter is based on the diaphragm. In the novel *The Nun* (1770), Diderot demonstrates that matter in a state of inertia is nothing more than contained sensitivity, hence the protagonist is enclosed in a convent, the perfect setting to expose the obstacles that stand against the liberation of sensitivity. In *Jacques the Fatalist and his Master* (1771-1782), we can see the ascendancy of the diaphragm over the brain, portraying a character who is unrestrained, giving body to the conception of the active state of matter. In another of Diderot's aesthetic texts, the *Paradox of the Actor* (1769-1784), the active thinking state of matter is manifested by the brain activity of an actor who gives vent to his sensibility, without the diaphragm taking the reins of his physical complexion.

Keywords: Diderot, *D'Alembert Dream*, *The Nun*, *Jacques the Fatalist and his Master*, *Paradox of the Actor*.

Danielly Lima dos Santos

Um dos traços mais fascinantes do pensamento do século XVIII é, sem dúvida, a inexistência de fronteiras precisas entre filosofia e literatura e, conseqüentemente, a multiplicidade de gêneros então praticada pelo filósofo. [...] Deste modo, o filósofo se torna romancista, contista, homem de teatro.

Franklin de Mattos, *Juras Indiscretas*¹

1. Introdução

Partimos do pressuposto de que Diderot enuncia em sua obra um sistema. Conjecturamos que o texto no qual autor elaborou e sintetizou sua ontologia materialista, *O Sonho de D'Alembert*, estende-se por seus contos, romances, cartas e assim por diante, permitindo ao leitor de Diderot ter uma visão do todo de sua obra, que evidentemente abarca sua produção estética, em textos tais como: *A Religiosa*, *Jacques*, *o Fatalista*, e *seu Amo* e o *Paradoxo sobre o Comediante*.

Foi na linguagem literária que o autor encontrou a possibilidade de aproximar a teoria filosófica, em seus aspectos ontológicos e epistemológicos, de seu próprio objeto de estudos, o homem. Fazer isto era crucial para Diderot, porque, apesar de toda ideia ser sensível enquanto uma produção do corpo humano, «nossas ideias mais puramente intelectuais [...] dependem [...] da conformação de nosso corpo»². Há, segundo ele, uma variação em grau de sensibilidade determinado pela proximidade que a ideia tem do objeto ao qual ela se refere, quanto mais separada estiver do objeto, mais abstrata ela será, conseqüentemente, menos sensível. Mesmo que as abstrações sejam signos distantes de seus objetos, há a possibilidade de torná-las mais sensíveis através de exemplos, de metáforas, de gêneros de escrita ilustrativos. Apresentar as ideias sob forma sensível significa aproximar novamente a palavra, que é abstrata, ao objeto ao qual ela se refere. Os diversos gêneros de escrita empregados em sua obra não são uma simples escolha de estilo, mas, sim, a expressão apropriada ao materialismo. Como Raquel Prado escreve, Diderot enxerga na linguagem literária a possibilidade de «apresentar 'ideias abstratas sob forma sensível'»³.

Pode-se perguntar por que Diderot optou por escrever em forma de diálogo os textos mais cruciais de sua obra filosófica. Para o autor, o homem é um ser sociável, e só se constitui como ser humano na relação com o outro, logo, como escreve Duflo (2013, p. 48), o diálogo é o natural, não o monólogo. Há sempre mais de um logos em uma conversa, mais de uma ideia concebida no contato com o outro, que provocam afetos em cada um dos interlocutores e que nos impede de seguir um caminho reto, sem desvios. O desvio possibilita fazer de si

¹ L. F. B. F. De Mattos, «*Juras Indiscretas*», in *O Filósofo e o Comediante: Ensaio sobre Literatura e Filosofia na Ilustração*, UFMG, Belo Horizonte 2001, p. 97.

² D. Diderot, *Carta sobre os Cegos. Obras I. Filosofia e Política*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 103.

³ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, Ateliê Editorial, São Paulo 2003, p. 171.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

mesmo objeto: «é preciso se fazer outro para se pensar, mas podemos ser outro apenas de maneira fictícia»⁴. Se fosse possível nos tornarmos outros para pensar o si mesmo, não seríamos mais o si mesmo sobre o qual estamos a pensar. Gêneros de escrita que fogem do monólogo exigem do autor uma constante diversificação de ideias como, por exemplo, o romance, em que há sempre um conjunto de personagens com diferenças de idade, sexo, condição social, bem como a descrição do ambiente que os afeta e um enredo que apresenta uma sucessão de acontecimentos. Até mesmo a carta possibilita ao autor dirigir-se diretamente ao leitor, e este, no que lhe concerne, imagina um interlocutor e um emissor. As ilustrações ou imagens mentais exemplificam as abstrações filosóficas.

O Diderot enciclopedista, romancista, homem de teatro ou contista é o mesmo Diderot filósofo materialista, sendo que ele se utiliza desses outros meios, gêneros de escrita, para expor sua tese. Buscaremos mostrar como Diderot tornou mais sensíveis ideias cruciais de seu materialismo em obras que fogem ao escopo considerado estritamente filosófico.

2. O materialismo diderotiano

N'O *Sonho de D'Alembert* Diderot assume a hipótese que guia seu sistema materialista, a sensibilidade universal da matéria, segundo a qual não há uma diferença de natureza entre as coisas do mundo, entre o homem e a pedra, ambos são matéria sensível, a diferença se dá no grau de sensibilidade, que é maior ou menor devido à complexidade da forma. A diferenciação de graus de sensibilidade entre os seres da natureza corresponde aos três estados da matéria: o inerte, concernente às coisas inanimadas; o ativo, ao mundo vegetal e animal; o ativo pensante, que diz respeito ao animal enquanto espécie humana, seres pensantes. O *Sonho de D'Alembert* é composto por diálogos; o primeiro diálogo trata da passagem da sensibilidade inerte à ativa, o segundo desenvolve as questões postas no primeiro, aprofundando-se na passagem da matéria ativa à ativa pensante e adentrando as questões relativas às formas orgânicas da matéria, especialmente a humana. O terceiro trata das questões morais decorrentes do materialismo proposto.

Ao analisar as definições de cada estado, percebe-se o paradoxo contido dentro dos próprios estados: O estado inerte da matéria, no qual a sensibilidade se encontra contida, vinculado à contração, ao frio, é caracterizado pela ação, como uma força em constante luta, é a potência, a agitação, a fermentação que possibilita, nas devidas circunstâncias, a passagem para o ato, isto é, a transformação do estado inerte ao ativo. A reação, o processo de fermentação, assimilação e putrefação da matéria inerte é mais difícil de obter ou de acontecer do que o da matéria ativa, pois a partir do momento em que a matéria inerte começar padecer, ela

⁴ C. Duflo, *Diderot Philosophe*, Honoré Champion, Paris 2013, p. 37.

deixará de ser inerte para tornar-se ativa. Encontra-se aqui o paradoxo presente no estado inerte da matéria, pois aquilo que Diderot denomina inerte, que comumente é vinculado à passividade, determina-se, na verdade, pela atividade.

- I. O estado ativo, em que se tem a sensibilidade exacerbada, em sua acepção comum, é definido pelo padecer, pela situação de passividade do composto material frente aos estados afetivos. Aqui a matéria estará mais suscetível a ser moldada, a ser assimilada, a fermentar, a putrefazer, este é o motivo da a passagem do estado ativo da matéria ser menos distante do estado ativo pensante, do que a do estado inerte em relação ao estado ativo. Como escreve Diderot, é bem maior «a distância de um pedaço de mármore a um ser que sente, do que de um ser que sente a um ser que pensa»⁵. Eis o paradoxo do estado ativo, em que, mesmo sendo intitulado pelo termo ativo, é caracterizado pelo padecer, pela inércia frente às afecções.
- II. O homem, estado ativo pensante, é o conjunto dos paradoxos dos estados inerte e ativo da matéria, caracterizado tanto pelo agir quanto pelo padecer. N' *O Sonho* Diderot compara o homem a um feixe de fios que contém dois centros, sendo a origem do feixe representada pelo cérebro, onde as sensações são racionalizadas; já o diafragma é o centro das sensações dos fios do feixe. O cérebro é inerte, ele escuta, relaciona e julga as afecções pelas quais o diafragma é acometido, mas não as sente. O cérebro é insensível, se comparado à sensibilidade presente no estado ativo da matéria, mas se comparado à sensibilidade presente no estado inerte da matéria, o cérebro é sensível, sua sensibilidade está ligada à atividade e não ao padecer. As sensações não são sentidas pelo cérebro e não lhe chegam de forma bruta, pois antes o centro do diafragma realiza uma digestão das mesmas, uma espécie de reconhecimento. O diafragma é extremamente sensível, ele sofre todas as afecções que digere e envia para o cérebro organizar, pensar, julgar. A sensibilidade aqui presente é aquela do estado ativo da matéria, por isso sua característica determinante é o padecer. Desse modo, a atividade e a passividade no homem dizem respeito à relação entre o cérebro e o diafragma. A relação pode ser modificada com o tempo por meio das afecções, cuja causa é exterior, ou por meio do estudo, da observação, do treino, onde a mudança é interior. Por exemplo, Diderot escreve que os filósofos têm em sua forma uma relação concisa e ordenada entre o diafragma e o cérebro; os artistas têm uma relação na qual o cérebro sobressai em relação ao diafragma, organizando emoções que afetam esse órgão; nos homens sensíveis, brutos, violentos, o diafragma domina o cérebro; mas onde não houver nem domínio, nem harmonia, caracterizando-se uma relação frouxa, há

⁵ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, in *Obras I*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 154.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

os imbecis. «A gente é firme se por educação, por hábito ou por organização a origem do feixe domine os filetes, ao contrário, se é dominada por eles»⁶.

No âmbito da obra literária de Diderot, a protagonista do romance *A Religiosa*, Suzanne, evidencia a relação que há entre a sensibilidade e a matéria em seu estado inerte. Mediante o personagem Jacques exibiremos a relação que existe entre a sensibilidade e a matéria em seu estado ativo. Suzanne é caracterizada pela atividade (característica principal do estado inerte da matéria), sediada no cérebro, e Jacques, pela sensibilidade passiva (aspecto marcante do estado ativo da matéria) localizada no diafragma.

Jacques, que padece facilmente, é reativo, encontra-se em constante movimento, visto que está a viajar com seu amo sem sequer saber para onde vai. Ele não consegue parar para refletir, porque as modificações ocorrem de modo intenso, rápido e frequente. Enquanto Suzanne permanece em um espaço fechado, o claustro, que a obriga a agir constantemente para se libertar, Jacques viaja sem parar. Ele não encontra obstáculos à sua sensibilidade, que está liberada e em constante expansão, já que, como Diderot escreve, «A mobilidade faz a sensibilidade mais forte»⁷. Se na conformação fisiológica de Jacques o diafragma já predominava, seu modo de vida intensificou essa tendência. A mesma coisa com Suzanne, só que ao contrário: na sua organização o cérebro mostra-se como o aspecto mais vigoroso e, ao ser enclausurada, essa característica fortaleceu-se, ficou mais rígida, mais resistente a tudo o que a afetava, como no estado de inércia da matéria. A tese ontológica de Diderot sobre os estados da matéria pode ser identificada no próprio ambiente em que os dois personagens se situam. Suzanne, enquanto representante do estado inerte da matéria, na medida em que tem um caráter marcado pela frieza devido ao predomínio que o cérebro exerce sobre o diafragma, passou praticamente toda sua vida em prisões, desde sua casa até os conventos. O ambiente em que Suzanne se encontra é aparentemente estático. Apesar das mais variadas coisas acontecerem com ela no decorrer da história, o ambiente é o mesmo, parece não mudar, pois as mudanças são internas e invisíveis para os demais.

N^o *Sonho* Diderot apresenta as relações paradoxais da matéria no corpo humano: o estado ativo pensante implica o estabelecimento de relações entre o núcleo ativo, o cérebro, e passivo, o diafragma, relações que são retomadas no *Paradoxo sobre o Comediante* quando Diderot afirma como característica de um excelente ator uma relação harmônica entre o cérebro e o diafragma. Portanto, o estado ativo pensante da matéria implica um alto nível de controle, o que significa que o homem nasce com as tendências do estado ativo pensante, contudo, ainda precisa alcançá-lo.

⁶ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit. p. 197.

⁷ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, in n *Oeuvres. Tome I – Philosophie*, Robert Laffont, Paris 1994, p. 267.

Com isso em mente, identificamos no *Paradoxo* três níveis ou estágios do próprio estado ativo pensante da matéria: (1) o da natureza, como o do espectador; (2) o do poeta; (3) o do grande comediante, tal qual o do filósofo. «O da natureza é menor que o do poeta, e este, menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos»⁸.

O homem da natureza está mais longe de estabelecer uma harmonia entre os dois centros do corpo humano ou de ter o domínio sobre o diafragma. O poeta, que está acima do estado da natureza, mas abaixo do estado ator, implica o predomínio do cérebro. O ator, acima dos dois anteriores, alcançou o equilíbrio entre o diafragma e o cérebro.

Pode-se questionar qual a diferença de Suzanne em relação ao grande comediante. Primeiramente, nascer com uma boa organização não determina que se alcance a completude do estado ativo pensante. O homem é um ser modificável de dentro para fora e de fora para dentro, a história de sua vida, suas ações afetam seu organismo e não necessariamente para melhor. É preciso ter sempre em conta que o homem tem dois centros com sensibilidades distintas que se completam no composto humano; logo, os dois necessitam ser exercitados, experimentados para que tenham a chance de dar vazão à sensibilidade. Este não foi o caso de Suzanne, pois a força fora do comum que seu cérebro alcançou é proporcional à debilidade de seu diafragma. Por consequência, o centro ativo tornou-se ineficaz na digestão e até mesmo experimentação das sensações que por acaso viesse a sentir, não tendo força para fazer um bom reconhecimento das sensações e nunca servindo ao cérebro, apenas anulando-as. É o centro do diafragma que permitiria a passagem da sensibilidade ativa, do cérebro, para uma sensibilidade passiva, do diafragma, mesmo que por simulação, mas para isso ele, o diafragma, também precisa ter força. É o caso do grande ator, que não só fortalece o cérebro através do estudo e observação, mas fortalece o diafragma através do treino, que é por si mesmo uma experimentação. Assim, ele consegue tornar, em si mesmo, uma sensibilidade passiva em ativa, o que lhe permite simulá-la e torná-la ativa novamente no espectador que assiste ao espetáculo.

Como tudo na natureza passa constantemente pelos estados inerte, ativo e ativo pensante da matéria, os seres humanos transitam pelos estados de natureza, de poeta e de ator, todavia, há a possibilidade de que alguns permaneçam eternamente no estado da natureza. Aqueles que refletem aprendem, em algum nível, a não ser apenas sensíveis, mas a sentir, como matéria ativa pensante.

3. Suzanne e o estado inerte da matéria

O romance *A Religiosa* pode ser dividido «em um prólogo, três grandes epi-

⁸ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante* in *Obras II. Estética, Poética e Contos*, Perspectiva, São Paulo 2000, p. 78.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

sódios, marcados pela sucessão de três madres superiores – cujas características pessoais dão o tom à narrativa – e um epílogo»⁹.

Em uma das conversas que Suzanne teve com uma madre superiora, percebe-se sua relação com o estado inerte da matéria. É quando a superiora quer saber por que ela odiava tanto a vida religiosa, se teria tido alguma paixão antes de entrar para o convento. Suzanne afirma que não, e que sua raiva nasce do sentimento de não pertencimento, de não tender para os deveres religiosos, do tédio que esse modo de vida lhe causa. A madre pergunta se ela não sentiria desejos, ela afirma que não; então, a superiora lhe diz: «Creio no que me diz; você me parece ter um caráter tranquilo [...]. Frio, até»¹⁰. Se Suzanne não tivesse frieza de caráter, semelhante ao estado inerte da matéria, ela não teria aguentado tanto sofrimento, teria enlouquecido, falecido ou até mesmo se matado.

Foi o que ocorreu com esta madre superiora, que «enlouquece primeiramente de amores e, em seguida, [é] aterrorizada pelas penas do Inferno»¹¹. O estado em que a superiora se encontrava deveu-se a tendências atávicas: «Quando a gente se opõe à propensão geral da natureza, esta coerção a desvia para afecções desregradadas que são tanto mais violentas quanto são bem fundadas; é uma espécie de loucura»¹². Nem todos aqueles que vão contra a tendência natural ficam loucos, mas a maioria morre enlouquecido.

«A vida claustral é de um fanático ou de um hipócrita»¹³. Como Suzanne não era nem fanática nem hipócrita, não conseguiria suportar ou gostar da vida enclausurada, pois tinha uma organização bem constituída e nenhum ser humano bem conformado nasceu para ser enclausurado. *A Religiosa*, segundo Mattos, «sustenta duas acusações diferentes [contra a instituição do claustro], ambas materialistas à sua maneira: a de serem cúmplices de uma ordem social e política iníqua e a de se fundarem a partir de um regime que contesta a ordem da natureza»¹⁴. A primeira acusação concerne à natureza do ser humano, pois, para Diderot, não é por vontade própria que as jovens se tornam freiras, mas, sim, por imposição familiar. Já a segunda diz respeito ao enclausuramento, que contraria nossa tendência natural, dado que, segundo Diderot, a «sociabilidade é o mais forte pendor da natureza humana»¹⁵. É o que se afirma diversas vezes no decorrer do romance, por exemplo, quando Suzanne diz claramente que o homem é feito para viver em sociedade:

Separai-o, isolai-o, suas ideias se desunirão, seu caráter se transformará, mil

⁹ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 143.

¹⁰ D. Diderot, *A Religiosa*, in *Obras VII*, Perspectiva, São Paulo 2009, p. 174.

¹¹ L. F. B. F. De Mattos, *A Cadeia Secreta: Diderot e o Romance Filosófico*, UNESP, São Paulo 2018, p. 117.

¹² *Ibidem*, p. 208.

¹³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁴ *Ibidem*, cit., p. 117.

¹⁵ D. Diderot, *A Religiosa*, cit., p. 118.

afeições ridículas se elevarão em seu coração, pensamentos extravagantes germinarão em seu espírito como as sarças em uma terra selvagem. Colocai um homem em uma floresta, ele se tornará feroz; em um claustro em que a ideia de necessidade se junta à da servidão, é pior ainda; de uma floresta, a gente sai; de um claustro, não se sai mais; na floresta, é-se livre, é-se escravo no claustro.¹⁶

Mattos escreve ainda que *A Religiosa* pode ser lida como um estudo sobre os efeitos da clausura sobre a frágil constituição do ser humano. O fim trágico das madres superiores de Suzanne prova o quão prejudicial é o enclausuramento. Contrariando a fragilidade da condição feminina, «Pode-se dizer que a inabalável integridade de Suzanne assume proporções quase inverossímeis»¹⁷. No entanto, Mattos não leva em conta que a caracterização do personagem Suzanne é condicionada pelo estado inerte da matéria.

Consideramos que a constituição de Suzanne possa ser comparada ao estado inerte da matéria, em dois sentidos. Primeiro em relação à sua própria conformação, pois ela tem bom caráter, é dotada de talentos e espiritualidade. Isto possibilitou que ela fosse mais ativa do que passiva, uma vez que a sensibilidade inerte se assemelha mais à atividade, na medida em que mais afeta do que é afetada. Aliás, sua boa organização também foi o que teria impedido Suzanne de enlouquecer como muitas de suas companheiras.

A matéria inerte implica a sensibilidade contida, a qual pode passar a ser ativa quando consegue levantar os obstáculos que se lhe antepõem. Os infortúnios da personagem reprimem sua energia; Suzanne está enclausurada em um convento que determina que ela não seja sensível, que se coloca como obstáculo frente à liberação da sensibilidade que é a marca de sua organização. Ela é uma forma ativa pensante constrangida a ser antes inerte que ativa, não pela sua organização, mas por seus pais, pelas madres superiores nos conventos, enfim, pelas instituições corrompidas da sociedade. Tal qual o estado da matéria inerte, que precisa superar obstáculos para passar a ser ativo, Suzanne só conseguirá liberar a sensibilidade de seu corpo, quando ultrapassar os obstáculos impostos por sua família, suas superiores, o convento.

Suzanne encontra-se sob pressão de forças opostas, uma decorrente de sua própria organização, que luta o romance todo para livrar-se de uma condição que não lhe pertence, outra exterior a ela e que trabalha o tempo todo para fazer com que ela permaneça nesse estado. A personagem, que foi colocada de maneira brutal na vida religiosa, anseia libertar-se, liberar sua energia e sensibilidade, mas é sempre contida pelas instituições da sociedade da qual ela faz parte. Verifica-se, como Prado aponta, «a difícil relação do indivíduo com um poder administrativo que o submete»¹⁸. «O que a leitura alegórica de *A Religiosa* su-

¹⁶ *Ibidem*, p. 165.

¹⁷ *Ibidem*, p. 119.

¹⁸ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 150.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

gere [...] é que o indivíduo está mais ou menos fadado a suportar algum tipo de pressão por parte do conjunto da sociedade»¹⁹.

A prova de que a sociedade jamais conseguirá alienar as liberdades individuais é o fato de que Suzanne não é passiva, mas está sempre lutando contra as forças exteriores que persistem em manter contida sua sensibilidade. Ela assemelha-se à resistência de uma pedra, matéria inerte, que resiste muito mais que uma planta, matéria ativa, mas tem sua sensibilidade contida. O polo dominante de sua organização é seu cérebro e isso, só isso, permitiu que ela resistisse tanto.

O ser humano que é dominado por seu diafragma não teria apercepção de si ou a teria totalmente adulterada. Franklin de Mattos (2003, p. 8) escreve que o eu é para Diderot a rejeição da histeria, é a instância de controle do homem. Acrescentamos que este controle, ou o eu, localiza-se no cérebro, logo, quando o poder do diafragma exacerba-se, não se tem mais a noção de eu, o que mostra que mesmo uma pessoa de sangue-frio pode ter seus momentos acalorados, de pura passividade. É o que ocorre com Suzanne no momento de concretizar seus votos, em que ela perde a consciência de si mesma; ao voltar à consciência, Suzanne nem mesmo se lembra de que tinha proclamado os votos. Mesmo o diafragma tomando o poder por alguns momentos, ele não é o que predomina em Suzanne, pois em pouco tempo o cérebro retoma o controle de seu corpo e ela volta a si.

Para Diderot, quando a boa ordem da natureza é perturbada, as forças naturais sempre buscam estabilizar-se novamente. No entanto, o processo de restabelecer a harmonia da natureza não é fácil, pois muitas vezes «a força das instituições perversas se impõe sobre todas as tentativas de desmascará-las»²⁰.

É o que acontece com Suzanne. Não só o marquês está disposto a reequilibrar esta ordem, ajudando-a a escapar e se refugiar, mas também seu advogado, que mesmo após perder o processo ainda tenta amenizar esse desequilíbrio, ao transferi-la de convento. Quando o sofrimento de Suzanne veio à tona neste novo convento, ela se afligiou, suas agonias foram renovadas, o novo diretor da casa não só a convenceu como a ajudou a escapar do convento. Suzanne conseguiu fugir, no entanto

mesmo quando tenta arrumar um lugar para si no *mundo*, após a fuga, trata-se antes de tudo de se esconder, de anular-se, ao invés de afirmar-se. As suas qualidades e talentos – seu verdadeiro valor – têm de ser omitidos para não chamar a atenção sobre si, e sua passagem no mundo, apagada.²¹

Com a fuga de Suzanne percebe-se também que ela, apesar de não ter uma tendência natural a viver no claustro, lugar em que passou a maior parte de sua vida, carrega consigo os costumes que lá contraiu. A fisiologia de Suzanne foi

¹⁹ *Ibidem*, p. 167.

²⁰ *Ibidem*, p. 221.

²¹ *Ibidem*, p. 140.

modificada pelo hábito que ela adquiriu através da educação e repetição; por exemplo, quando o sino soava, Suzanne fazia o sinal da cruz ou se ajoelhava, entre outras ações que foram gravadas em seu corpo durante o tempo que permaneceu nos conventos.

Após a debandada, Suzanne passou a trabalhar incógnita como lavadeira; quando se torna público que uma freira fugira do convento, a patroa de Suzanne pragueja contra a freira e estranha o fato de que Suzanne se compadeça por uma má freira que fugiu com um monge, pois, como afirma a patroa, a religiosa precisava «apenas beber, comer, rezar a Deus e dormir; ela estava bem lá onde estava»²².

Como observa Prado, a energia contida não consegue satisfazer o ser humano, e ela destruirá o indivíduo interiormente ou será liberada em grandes atos, obras ou crimes. No caso de Suzanne, manifestou-se em grandes atos, desde sua negação de realizar os votos, seu processo contra os votos que foi constringida a fazer, até sua fuga. Foi o corpo de Suzanne, sua força interior, sua sensibilidade reprimida, suas tendências que a obrigaram a lutar contra o estado que lhe fora imposto, que ia contra sua natureza, causando-lhe infelicidade. Suas ações foram uma forma de dar vazão à energia contida/reprimida em seu corpo. Sem isso, a sensibilidade submetida a uma continência rigorosa teria causado consequências funestas a Suzanne.

4. *Jacques e o estado ativo da matéria*

«Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mal cá embaixo estava escrito lá em cima»²³. Esta é a frase que inicia o romance escrito por Diderot. Em seguida Jacques comenta com o amo que foi atingido por um tiro. O amo, parafraseando as palavras do capitão de Jacques, diz: «tu recebes a bala que te era destinada»²⁴. Jacques concorda, e acrescenta que por despeito se alistou no exército, em uma batalha foi ferido no joelho por um tiro que lhe era destinado. Isto desencadeou vários acontecimentos em sua vida. Se não tivesse levado um tiro, afirma Jacques, «não creio que jamais em minha vida eu me apaixonaria, nem ficaria coxo»²⁵.

Ele prossegue, contando outras aventuras amorosas que aconteceram antes de se alistar no exército. O relato dos casos amorosos de Jacques, inclusive com mulheres casadas, chegou aos ouvidos de seu pai e ele teve que se alistar no exército. Jacques não perdeu sua virgindade com aquela por quem se apaixonou, mas o leitor só descobre isto após «um sem-número de interrupções e digressões interpostas entre a bala no joelho e a descoberta do amor»²⁶. Já a primeira vez

²² R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 219.

²³ D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, in *Obras IV*, Perspectiva, São Paulo 2006, p. 93.

²⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁵ *Ibidem*, p. 94.

²⁶ *Ibidem*, p. 210.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

de Jacques foi com a namorada de um amigo seu. Assim, apesar de Jacques afirmar que sem o tiro que o atingiu na guerra ele não teria se apaixonado, sem este aspecto libertino, sensível, que fazia parte de sua personalidade, ele sequer teria ido para a guerra; não tomaria um tiro; não ficaria hospedado na casa do médico que o operou; não teria se compadecido de uma mulher que chorava em desespero por ter quebrado a bilha de azeite do patrão; não teria dado os seus últimos centavos para ela comprar outra bilha de azeite; não teria sido chamado ao palácio do amo desta mulher, que ficou encantado com a história do homem que a ajudara; portanto, não teria conhecido o amor de sua vida, que era filha daquela que ele socorrera.

Jacques passa todo o romance tentando contar a história de seus amores para seu amo, mas a conversa entre eles é sempre interrompida por acontecimentos casuais que acarretam digressões ou intervenções do narrador. A história de seus amores e os momentos de sua viagem revelam seu caráter reativo, sensível, tal qual o estado ativo da matéria.

O protagonista deste romance atabalhoado tem como aspecto principal a passividade relacionada ao estado ativo da matéria, sediado no diafragma; caracteriza-se pela inconstância, comovendo-se com facilidade e reagindo violentamente a qualquer provocação.

Quando o amo acusou Jacques de ser imoral, por achar que ele tinha se apaixonado pela mulher casada que o socorrera em frente à choupana, Jacques afirmou não saber como apagar o que está escrito lá em cima, o que significa dizer que se estivesse determinado que ele se apaixonaria pela mulher, ele não poderia fazer nada para não se apaixonar. «Pregai tanto quanto vos aprouver [...], mas se está escrito em mim ou lá em cima [...] o que quereis vós que eu faça?»²⁷, interroga Jacques. Esta fala de Jacques e muitas outras são extremamente semelhantes ao que Diderot escreveu n' *O Sonho de D'Alembert*, entretanto, n' *O Sonho* Diderot deixou claro que não há nada escrito lá em cima, mas sim no próprio corpo do indivíduo.

Todas as ações dos homens estariam ao menos esboçadas em seus organismos, visto que a vontade nasce sempre de um motivo relacionado à organização. «Uma vez que eu ajo assim, aquele que pode agir de outro modo não é mais eu; e assegurar que no momento em que faço ou digo uma coisa posso dizer ou fazer outra, é assegurar que eu sou eu e que sou uma outra»²⁸. O que ele diz estar escrito lá em cima, está escrito cá embaixo, no corpo de cada ser humano. Aquilo que está escrito na forma humana da matéria, tanto em Jacques como em Suzanne, é mais um esboço do que uma obra terminada, pois a organização pode ser constantemente modificada por uma série de fatores, como o hábito e a educação. Isso que está escrito cá embaixo, em cada um de nós, é reescrito a cada momento, a cada novo evento, a cada afecção, enfim, a cada modificação que sofremos, razão pela qual a história dos amores de Jacques é entrecortada por diversas narrativas e jamais se encerra.

²⁷ D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, cit., p. 94, grifo nosso.

²⁸ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 205

Além da determinação biológica do indivíduo, a educação e o hábito formam o caráter do ser humano e também o de outros animais. É o que prova a história do cavalo que Jacques comprou de um carrasco. O cavalo a todo momento levava Jacques a um lugar onde havia uma forca e isso lhe pareceu um mau augúrio. Mas, passado o susto, Jacques percebeu que o cavalo fazia isto por costume: «a sequência de acontecimentos deve provar que nenhuma razão sobrenatural conduzia o seu cavalo, mais de uma vez, em direção ao patíbulo, e sim o hábito, já que o cavalo pertencera, como se descobre mais tarde, ao carrasco da cidade próxima»²⁹.

O personagem Jacques nos ensina a resignação, pois ele «não tira consequências trágicas das iniquidades que o atingem»³⁰, como quando Jacques foi atacado por ladrões depois de fazer a boa ação de dar seu dinheiro a uma mulher que estava em desespero. O amo se revolta com tamanha injustiça, todavia, Jacques o aconselha a ficar calmo, pois o bem pode trazer o mal assim como o mal pode trazer o bem. Isto se comprovou quando o mal que Jacques sofrera, após praticar um bem, foi compensado pelo senhor do castelo. Prado também aponta como exemplo o fato de este personagem deixar seu cavalo conduzi-lo, ir ao seu passo, o que demonstra sua capacidade de se submeter às determinações do destino. «Poupando aborrecimentos desnecessários, Jacques acaba chegando ao seu lugar, junto a seu amo, conduzido com segurança por seu cavalo»³¹. Já para Roberto Romano³² semelhante atitude de Jacques, de aceitar tudo o que lhe acontece, é resultante do seu caráter preguiçoso.

Sábio ou preguiçoso? É preciso levar em conta que Jacques aceitava muitas vezes, sem discernimento quase tudo o que lhe ocorria porque as forças que o atingiam não eram na maioria das vezes contrárias a sua natureza e ele era livre para liberar sua energia; ele quase nunca foi constrangido. A resignação de Jacques não é necessariamente resultado da força de seu caráter, mas apenas uma atitude de passividade característica do estado ativo da matéria, de reagir a tudo o que ocorre, dado que o fatalista não encontrava obstáculos a sua sensibilidade.

Jacques não é oprimido, pelo menos não por forças contrárias a sua natureza, o que lhe permite ser mais passivo, como a matéria que já está em atividade. Mas ele também teve alguns momentos em que sua energia foi constrangida como, por exemplo, nos doze primeiros anos de sua vida, durante os quais seu avô lhe impôs o silêncio, o que resultou neste seu gosto por falar.

Jacques sempre esteve entregue aos seus desejos e foi este aspecto de sua personalidade que desencadeou tudo em sua vida. Seu caráter sensível não significa libertinagem, pois comove-se com facilidade, como se observa em vários momentos do romance, por exemplo, quando ele reage sem pensar a provocações

²⁹ *Ibidem*, p. 203.

³⁰ R. de Almeida Prado, *A Jornada e a Clausura*, cit., p. 208.

³¹ *Ibidem*, p. 202.

³² R. Romano, «Introdução». In D. Diderot, *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, in *Obras IV*, Perspectiva, São Paulo 2006.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

de ladrões; quando ele chora ao se lembrar de um momento de sua infância; quando ele ajuda a mulher desesperada, sem pensar nas consequências, afirmando ainda que precisava de muito menos para se compadecer de sua dor e assim por diante.

É por ser tão facilmente afetado, por padecer de forma excessiva, que não há erro ao caracterizar Jacques como a representação do conceito de estado ativo da matéria. Seu cérebro, elemento inerte, não predomina sobre o diafragma, em que está sediado o elemento passivo de seu corpo: «Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discrição do diafragma»³³.

5. O paradoxo e o estado ativo pensante da matéria

Diferentemente dos romances *A Religiosa* e *Jacques, o Fatalista e seu Amo*, no *Paradoxo sobre o Comediante* há uma dificuldade em manter a análise debruçada sobre um único personagem. No caso dos protagonistas Suzanne e Jacques isso foi possível por eles fazerem parte do estilo literário do romance, no qual há um enfoque no caráter do personagem. Segundo Ian Watt, «o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente»³⁴.

O *Paradoxo sobre o Comediante* é uma obra que, apesar de definir o caráter dos protagonistas, sobretudo o d'O Primeiro, não tem a individualidade como um ponto forte. Não à toa os personagens recebem nomes genéricos, além disso, o espaço e o tempo não são especificados.

A questão central da obra diz respeito à sensibilidade ser ou não ser a qualidade determinante de um bom comediante. O título *Paradoxo* pode ser lido como a Defesa da opinião contrária à opinião comum, segundo a qual o comediante é sensível»³⁵.

O texto é composto em forma dialógica de dois personagens nomeados de O Primeiro e O Segundo. O Primeiro toma partido da ideia de que o grande comediante, para ser tal, não pode ser sensível, enquanto O Segundo parte em defesa da opinião comumente disseminada de que um grande ator tem de ser sensível. Todavia, no decorrer da conversa os posicionamentos confundem-se, assimilam-se, prevalecendo o mais forte em detrimento do mais fraco, e O Segundo cede aos argumentos d'O Primeiro. Não à toa ambos os personagens recebem nomes impessoais. Diderot lança mão também de um narrador e, com isto, confere à obra um caráter de objetividade.

Não há começo, meio e fim da conversa, pois o diálogo também não se interrompe com a conclusão do texto. Não se explica quem são os interlocutores. O recurso ao

³³ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., pp. 201-202.

³⁴ I. Watt, *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Companhia das Letras, São Paulo 2010, p. 18.

³⁵ Y. Belaval, *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950, p. 170.

narrador vem reforçar a neutralidade a que o texto almeja, ao estabelecer um recorte ocasional de uma conversa em que são expostos dois pontos de vista impessoais. Trata-se de uma estratégia para que o discurso se torne objetivo, e não apenas a impressão subjetiva do autor, Diderot. Atribui-se assim uma função documental ao texto, conferindo-lhe maior credibilidade.³⁶

O ponto principal da discordância sobre a teoria do ator entre os dois interlocutores do diálogo está relacionado à qualidade que torna um comediante célebre, mais especificamente, se o grande ator tem como característica necessária a sensibilidade.

Para O Primeiro não compete apenas «à natureza dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza. Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo [...] à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza»³⁷. De acordo com O Primeiro, quanto menor for a sensibilidade do ator, melhor ele será. O comediante precisa ser racional, ter bom senso, ele tem de ser um «um espectador frio e tranquilo; [...] [tem de ter] 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»³⁸. Já O Segundo defende a opinião geral sobre aquilo que é necessário para ser um bom ator, onde a sensibilidade é vista como a qualidade do grande comediante.

O Primeiro argumenta que um ator que é sensível não conseguiria fazer a mesma peça com a mesma exatidão, beleza e emoção, porque ele necessita sentir as emoções de seu papel. O ator sensível é desigual, hoje ele pode ser sublime, amanhã medíocre, depois de amanhã pior ainda, outro dia médio e assim por diante. Em contrapartida, o ator frio aprende, aperfeiçoa-se a cada atuação, a cada vez que representar, ele será ainda melhor do que foi na primeira vez. Ao mesmo tempo em que ele atua, ele *observa* tanto a reação do público a seu desempenho, quanto as manifestações dos seres sensíveis no seu dia a dia, descartando aquilo que não emociona e absorvendo aquilo que toca o espectador.

A sensibilidade não pode ser a característica principal de um bom ator. Ao atuar com sua própria sensibilidade o ator não conseguiria ser como um espelho, não poderia sair de si mesmo para alcançar o modelo ideal concebido. «Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?»³⁹. Essas são algumas das questões postas pelo personagem O Primeiro no *Paradoxo*, pois, no seu entender, só o comediante frio consegue deixar de ser ele mesmo para representar o outro, enquanto o ator sensível nunca deixa de ser ele mesmo,

³⁶ A. Portich, *Sensível, Hipersensível, Insensível: Por uma Leitura Não Desconstrucionista da Teoria de Diderot sobre o Gesto Teatral*, in *Ensaaios de Teatro e Filosofia do Renascimento ao Século XVIII*, UNESP, São Paulo 2021, p. 29.

³⁷ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*, cit., p. 30.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

razão pela qual não alcança um modelo ideal de interpretação que vá além de suas referências individuais.

Toda a ação do grande ator no palco é decorada, preparada, ensaiada. Ele sabe quando deve chorar, sorrir, gritar, ficar com medo. Sabe de antemão as emoções que terá que simular. Ele as imita, mas não as sente, por isso no final da peça ele está cansado fisicamente, contudo, não está emocionado; quem se emociona é o público, ele não. «O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. [...] ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós tomais como tal»⁴⁰. A ilusão da atuação só existe para o espectador, o ator nunca se engana, ele sabe que está atuando e que não é o personagem:

é que antes de dizer [...] o ator escutou-se durante muito tempo a si mesmo; é que ele se escuta no momento em que vos perturba, e que todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós enganais a esse respeito.⁴¹

Só com o tempo é gerado um hábito corporal que permite ao cérebro dispor do diafragma. Ninguém se torna grande comediante quando é jovem, pois nessa idade o diafragma tem força e qualquer impressão sofrida o perturba, visto que este não é controlado de modo eficaz pelo cérebro, e o jovem ator não consegue dominar sua sensibilidade.

O bom comediante não é aquele que «[...] sente, mas, ao contrário, que prima em simular, embora nada sintas»⁴². A sensibilidade que dominaria o comediante no mundo e no palco, «não é nem a base de seu caráter nem a razão de seu êxito»⁴³.

O Segundo, indignado com tal definição, diz para O Primeiro que, se ele estivesse certo, o comediante seria, ao mesmo tempo, tudo e nada. O Primeiro responde que é

talvez por não ser nada é que é tudo por excelência, não contrariando jamais sua forma particular as formas estranhas que deve assumir [...]. Seria singular abuso das palavras chamar sensibilidade a esta facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas ferozes. A sensibilidade [...] é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos.⁴⁴

De acordo com O Primeiro, essa indeterminação característica do ator implica a existência de três modelos de homem: o da natureza, o do poeta e o do ator.

⁴⁰ D. Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*, cit., p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

⁴² *Ibidem*, p. 81.

⁴³ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 56-57.

O da natureza é menor que o do poeta, e este, menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos. O último 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 uma forma assustadora, até para o poeta, que não mais se reconhece, e nos apavora, como bem o dissestes, como as crianças se apavoram umas às outras⁴⁵

Diderot faz ainda uma diferenciação entre o ser sensível e o sentir: ser sensível está relacionado com o corpo, mas sentir implica julgamento, reflexão. Aquilo que se sente com intensidade não se expressa com clareza.

Dos variados exemplos que Diderot traz para comprovar sua tese sobre o domínio do discernimento sobre a sensibilidade na economia anímica de artistas do teatro, o desempenho da atriz Clairon é o mais recorrente. Segundo Diderot, basta observá-la para perceber que o bom ator sabe todos os movimentos de cor, todas as palavras e cada nuance de seu papel. Não é no momento de dor, de prazer excessivo, em que o homem está tomado por algum sentimento, que ele terá discernimento. «É [...] quando a extrema sensibilidade está amortecida [...] que a memória se reúne à imaginação, uma para retraçar e outra para exagerar [...]; que nos dominamos e que falamos bem»⁴⁶.

N'O *Sonho de D'Alembert*, Diderot compara o homem a um feixe de fios: os fios ou filetes do feixe são o diafragma, de modo mais específico, o centro ativo do corpo humano, onde ele sente, sofre, é passivo. Já a origem do feixe de fios representa o cérebro, o centro inerte, que não sente, mas julga e pensa as sensações que recebe. O grande homem que nasce com extrema sensibilidade «ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em tornar-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo o seu império. Os seres sensíveis [...] se acham no palco, ele está na platéia; ele é o sábio»⁴⁷.

É nesse sentido que comparamos aqui o grande comediante ao estado ativo pensante da matéria, a expressão máxima desse estado.

A sensibilidade que Diderot recusa ao grande ator é aquela ligada ao estado ativo da matéria, que tem como característica principal o padecer e não a sensibilidade ligada à matéria inerte. Sua qualidade central é o agir, uma potência que luta para passar ao ato.

As palavras «Nenhuma sensibilidade» (no grande comediante) não devem enganar: Diderot distingue claramente o «ser sensível», que permanece passivo porque sofre: é «questão de alma»; e «sentir», quase sinônimo de «compreender», que é questão de julgamento, de se tornar ativo. Diderot não é o único de seu tempo a se opor à sensibilidade passiva, aquela do espectador paralisado pela emoção, e a sensibilidade ativa, criadora, da qual evidentemente o comediante ou o poeta não são desprovidos.⁴⁸

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 78-79.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 51.

⁴⁷ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 202.

⁴⁸ L. Versini, *Introduction* a D. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in *Œuvres*, vol. IV. Robert Lafont, Paris 1996, p. 1369.

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

Neste ponto, divergimos da interpretação de Versini. Quando Versini fala de sensibilidade ativa como criadora, como ação, ele não leva em conta os estados da matéria propostos por Diderot n’*O Sonho de D’Alembert*. O que o comentador nomeia de sensibilidade ativa é, na verdade, aquela relacionada ao estado inerte da matéria. Ela é criadora, ela é ação que visa liberar a sensibilidade bloqueada, enquanto a sensibilidade ativa é aquela relacionada ao estado ativo da matéria, ligado à passividade, ao padecer toda sorte de afecções sem qualquer defesa.

Para alcançar o estado ativo pensante da matéria em sua completude, não basta, então, nascer com a forma humana. Claro que uma boa organização facilita o processo, mas para chegar ao nível do ator, há de ter trabalho, estudo, hábito, por consequência, tempo de prática. O corpo humano, na maioria das vezes, tende para um de seus dois polos, o inerte ou ativo. Se o diafragma domina, temos o homem em seu estado da natureza. Se, por outro lado, houver o predomínio do cérebro, temos o homem no estado de poeta. Mas, se houver harmonia entre os dois polos – cérebro e diafragma – temos o grande comediante, o nível máximo do estado ativo pensante que é alcançado através da arte e de muito exercício, da memória que se adquire por um treinamento corporal.

As qualidades do bom observador, que se opõem à desordem da sensibilidade, são então suas qualidades principais [...], desse modo foi gerada a formação de um hábito. Graças a esse hábito o comediante torna-se capaz de [...] ser «observador contínuo de nossas sensações» nós, espectadores.⁴⁹

A extrema sensibilidade do homem permite que ele sinta uma variedade de sensações causadas por movimentos internos ou por afecções externas. A sensação é uma espécie de toque que se diversifica qualitativamente, pois cada parte do organismo humano pode ser afetada de modo agradável ou não, cada órgão sente de forma diversa e tem desejos diferentes. As sensações são enviadas para o cérebro, que é a origem do feixe de sensações e as registra, as compara, as julga, pensa sobre elas, mas não as sente. «O pensamento ou o raciocínio ocorrem na origem da rede, comparando as sensações recordadas»⁵⁰. O cérebro seria aquilo que possibilita ao ser humano experimentar variadas sensações ao mesmo tempo, não se perder nelas, relacionando-as «a um elemento constante, o eu»⁵¹, que tem sua sede na origem do feixe, o cérebro. São as sensações gravadas na origem do feixe e as relações estabelecidas entre elas que criam a história de uma vida, possibilitando a consciência de um eu, mas esta apercepção só é de fato realizada quando o homem reflete de maneira ativa. O humano, nos estados de poeta e de ator, tem a capacidade de criar outros eus, isto é, o poeta cria o personagem, o ator o concebe de maneira elevada e ambos usam o homem no estado da natu-

⁴⁹ Y. Belaval, *L’Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950, p. 83.

⁵⁰ S. Audidière «Sensation» in S. Audidière, J.-C. Bourdin, C. Duflo (org.). *L’Encyclopédie du Rêve de d’Alembert de Diderot*, CNRS, Paris 2006, p. 345.

⁵¹ M. Saad, *Origine du Faisceau: Origine du Réseau* in *ivi*, p. 302.

reza, o homem sensível, para elaborar um modelo ideal. O hábito corporal não torna, então, o comediante uma máquina, mas é o que possibilita que ele seja o espectador de suas próprias emoções, para assumir um outro eu, o personagem de uma peça.

Percebe-se que em todo o diálogo com O Segundo, O Primeiro é um homem frio, porque está no estado de poeta, mesmo que, em diversos dos relatos narrados, O Primeiro tenha sido dominado por sua sensibilidade, permanecendo no estado da natureza. Ao falar com O Segundo, ele não é mais o homem sensível do qual fala; não à toa O Primeiro termina por dizer que faz parte do grupo que chamam de filósofos, do grupo que permanece de modo frequente no estado de ator, sendo, portanto, a exemplificação desse nível do estado da matéria ativa pensante.

Com isso, evidenciamos como Diderot torna sensíveis três conceitos fundamentais do seu materialismo filosófico (matéria inerte, ativa e ativa pensante) através de obras literárias – da linguagem literária – que, conseqüentemente, tornam-se importantes para o entendimento de sua tese filosófica, na medida que não só esclarecem tais conceitos, mas também os desenvolvem, de modo a conferir totalidade a sua obra.

6. Considerações finais

Diderot literalmente inventou uma nova linguagem da descrição científica, rica em metáforas, analogias e ‘paradoxos’. Esta será a língua da literatura [...] que se encarregará de expressar as visões dessa nova filosofia biológica da natureza. Pelo diálogo, a conversa, a sátira, Diderot dá voz às aporias da [...] biologia nascente.⁵²

A diversidade de estilos na obra de Diderot faz com que muitos o julguem um autor assistemático. Como um pensamento sistemático é um conjunto de conhecimentos encadeados segundo um princípio, no caso de Diderot, afirmamos que a sensibilidade universal da matéria cumpra esse papel. N’*O Sonho de d’Alembert* Diderot aborda a natureza em sua complexidade, e aderir à complexidade é rechaçar uma explicação simplista do mundo, para aceitar o acaso e o possível. A complexidade da natureza é como um diálogo em que há sempre mais de um logos em debate, em um movimento imprevisível.

No Tomo IV do *Dicionário da Língua Francesa* de 1873⁵³ consta que o espírito de sistema é a tendência de tomar ideias imaginadas por noções provadas, por exemplo: os axiomas, que nada mais são do que um modo geométrico de fazer filosofia, segundo o qual, dado um axioma, deduz-se todo o sistema, sem que se

⁵² P. Quintili, *Diderot, ou le Matérialisme Désenchanté. Philosophie Biologique et Épistémologie* in «Studi filosofici», vol. XXXVI (2013), p. 162.

⁵³ «Système» in É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, Hachette, Paris 1873 <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/17/10981/>

Diderot e a expressão dos estados da matéria nos gêneros de escrita

procure provar ou indicar na natureza o axioma aceito previamente. O espírito de sistema não tem preocupação alguma com a sensibilização das ideias. Já o espírito sistemático parte de princípios que são fatos ou suposições, mas até as suposições têm um vínculo com a natureza, na medida em que surgem de observações da natureza. Pode-se deduzir que a exposição de uma filosofia que se preocupa em manter um vínculo com a natureza, em sensibilizar suas ideias, não poderia ser rígida, inflexível, sem movimento como, por exemplo, é a exposição geométrica. É nesse sentido que o espírito sistemático rompe o vínculo com a exposição sistemática.

A peculiaridade de Diderot é que ele rejeita qualquer noção de sistema que se queira absoluto, para aderir uma noção de sistema baseado em hipóteses, que possam eventualmente perder a validade. Segundo ele, a natureza é dinâmica, composta de moléculas sensíveis, irregulares e caóticas, o que impossibilita visões estáticas do mundo, que se pretendam claras e sistemáticas.

Como afirma Stenger, o sistema diderotiano é sintético e holístico, o que significa dizer que ele não pode ser tomado parcialmente, ser decomposto «sem perder suas qualidades fundamentais»⁵⁴. Portanto, é necessário compreendê-lo em sua totalidade, para tanto, torna-se imprescindível, na leitura das partes da obra de Diderot, ter em mente a ideia que as percorre – a ontologia materialista, mais especificamente, a hipótese da sensibilidade universal da matéria.

Resulta que, para Diderot, o romance, o diálogo, o conto, não foram simples formas de defender suas ideias em tempos de censura, foram o modo que ele encontrou para sensibilizar sua tese, suas abstrações, para se afastar do sistema enrijecido dos metafísicos e aproximar-se da natureza. A literatura é, então, um modo de suprir as insuficiências da ciência, mais que isto, «o literário é para Diderot o suporte científico ideal»⁵⁵, visto que a escrita literária exige que se postulem possibilidades, que se criem hipóteses para além dos fatos. O que as ciências naturais não conseguem ainda demonstrar, a poética poderia postular: «permitir a infiltração da poética na biologia, é reconhecer o aspecto poético de todo discurso, mesmo o discurso científico»⁵⁶. Isto se confirma, como Spangler indica, quando, n'*O Sonho*, o personagem Bordeu, que na obra representa o papel de autoridade científica, admite que faz uso da mentira: «SENHORITA DE L'ESPINASSE – Mentis. BORDEU – É verdade»⁵⁷. Um sábio permite-se fazer uso da mentira com a finalidade de sensibilizar ideias abstratas, quando a linguagem científica não é mais suficiente.

⁵⁴ G. Stenger, *Nature et Liberté Chez Diderot après L'Encyclopédie*, Universitas, Paris 1994, p. 116.

⁵⁵ M. Spangler, 'Les Monstres Textuels dans le Transformisme de Diderot', in «Diderot Studies», Vol. 29 (2003), p. 156.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁷ D. Diderot, *O Sonho de d'Alembert*, cit., p. 177.