

“Seria melhor dar-lhe exemplos que definições”: Diderot e o *Elogio a Richardson*

“*It would be best to give you examples more than definitions*”: Diderot and the *Éloge* de Richardson

Christine Arndt de Santana*

Resumo: Este texto pretende apresentar, brevemente, o comércio que existiu entre as peças de teatro e os textos literários de Diderot com o objetivo de demonstrar a gênese da confecção do *Elogio a Richardson* e a relação que pode ser estabelecida entre esta origem e as finalidades que o panegírico possui. Quando estrutura o texto elogioso ao escritor inglês, o seu autor pretende, conscientemente, tocar os seus leitores/espectadores, formando-os através dos valores morais que fazem parte da paisagem do enredo/trama, a partir das técnicas que ele elogia em Richardson; dentre essas técnicas, vale ressaltar a colocação da moral em prática, a partir das ações das personagens.

Palavras-chave: Moral, literatura, ação.

Abstract: This text aims to present briefly, the trade that existed between the theater and the literary texts of Diderot with the aim of demonstrating the genesis of the making of *Éloge de Richardson* and the relationship that can be established between this origin and the purposes that the panegyric has. When design the eulogistic text to the English writer, the author intends, consciously, touch your readers/viewers, forming them through the moral values that are part of the landscape the story/plot, from the techniques he praises in Richardson; among these techniques, it is worth mentioning the placement of the morality in practice, from the actions of the characters.

Keywords: Moral, literature, action.

O romance é uma segunda vida. Como os sonhos de que fala o poeta francês Gérard de Nerval, os romances revelam cores e complexidades de nossa vida e são cheios de pessoas, rostos e objetos que julgamos conhecer.¹

O autor sentimental pinta os sentimentos do coração menos para lhes pintar que para nos inspirar. Ele é um semeador de sentimentos como o filósofo é um semeador de ideias. Antes de tudo, ele quer tocar.²

* Professora Doutora da Faculdade de Administração e Negócios de Sergipe (FANESE), Aracaju, SE, Brasil. Contato: carndtsantana@gmail.com

¹ PAMUK, *O romancista ingênuo e o sentimental*, p. 09.

² FAGUET, *Les livres de sentiment*, p. 22.

Sabe-se que é possível encontrar muitas maneiras de se ler um romance e que essas diversas formas influenciam na escolha das posturas adotadas, pelos leitores/espectadores³, em relação ao texto lido. Pode-se engajar a alma e a mente quando se lê e, dessa maneira, tratar o romance com seriedade ou leviandade: ler com a lógica; com a imaginação; com uma parte do cérebro; com os olhos; com todas as fibras do corpo. É possível, inclusive que se leia como se quer ou, quiçá, como o livro assim o quer.⁴

A literatura possibilita que aquele que a lê enxergue/viva pelos olhos, crenças, valores, experiências de outrem. Estes elementos, carregados de significados, juntamente com toda a descrição narrativa feita pelo escritor, formam as imagens que são vislumbradas pelo leitor/espectador e que colaboram para a construção deste “novo mundo” aparentemente real; fictício, mas que se quer, veementemente, verdadeiro.

A formação de tais imagens, porém, é mais do que evocação duma simples objetualidade. [...] Quando, na língua cotidiana, se verifica que uma manhã está sombria e chuvosa, esta observação é motivada pelas atitudes que este fato nos levará a tomar, por exemplo, quanto ao nosso vestuário. Na obra poética os adjetivos perdem essa referência prática; mas, em troca, ganham um fundo emocional, além da sua capacidade de evocar alguma coisa como existente no mundo poético; o seu significado abrange mais do que a mera coisa ou qualidade significada. [...] Os poetas não aproveitam as poucas palavras, por eles dedicadas ao esboço, só exclusivamente para pintarem os objetos, mas, ao mesmo tempo, *têm por objetivo despertar emoções*.⁵

Pauta-se neste “despertar de emoções” a força que a literatura possui em educar moralmente o seu leitor. Enquanto o moralista consegue atingir a razão com suas máximas de ações, estratégia bastante utilizada pelo século XVII; o romancista toca, simultaneamente, a razão e as paixões. Consiste nessa equação a possibilidade de se colocar a moral em prática. A Ilustração, que de maneira geral era partidária da ideia de que o conhecimento somente era possível através de experiência, encontra na moral colocada em ação um artifício que permite levar adiante o projeto pedagógico e

³ O uso do binômio leitores/espectadores se dá em razão do fato de que para Diderot, o realismo deve ser levado tão a sério em uma obra (literária, dramática ou mesmo plástica) que ele elenca alguns recursos importantes para que o autor tenha o efeito desejado. Nas artes plásticas, assim como no drama e na literatura, o uso de “quadros”, (conceito diderotiano para classificar a descrição das cenas) assim como de pantomimas, na literatura e no drama, ajuda quando se deseja colocar a moral em prática. Nesse sentido, o leitor torna-se, em razão desses “quadros” e pantomimas, um espectador do que é narrado.

⁴ Cf. PAMUK, *O romancista ingênuo e o sentimental*, p. 10.

⁵ KAYSER, *Análise e interpretação da obra literária*, vol. I, pp. 184-185, grifo nosso.

civilizatório traçado para o gênero humano pelos *philosophes*. Cabe agora lançar mão de um questionamento, cuja resposta ajuda a compreender o efeito que a “moral em exercício” causa nos leitores/espectadores. O que se passa na cabeça das pessoas, em suas almas, quando se lê um romance?

Em 1757, na sua maturidade, aos 44 anos, Diderot impulsiona-se a escrever peças de teatro. Neste ano e no seguinte, duas obras, com suas respectivas poéticas, são publicadas⁶ consecutivamente: *O filho natural* e suas *Conversas sobre o filho natural e O pai de família*, juntamente com o *Discurso sobre a poesia dramática* (1758). Ambas as peças podem ser consideradas revolucionárias, não apenas no sentido estético, como também no político. Suas motivações, valores, moralidade e verdades pertenciam a uma nova classe social que começava a respeitar suas instituições e sentir seu poder.⁷ A *Correspondence Littéraire*, em março de 1757, publicou um texto se referindo ao *Filho natural* e suas *Conversas*, explicando que por mais estranhamento que a peça e sua poética tenham causado, o entusiasmo foi geral entre as pessoas de espírito, corações delicados e sensíveis; para a *Correspondence*, estas pessoas saíram da leitura da obra “melhores e mais esclarecidas do que antes”.⁸

É possível apresentar, de maneira resumida, os principais objetivos de Diderot com as reformas propostas ao drama burguês nas poéticas que acompanharam suas peças de 1757 e 1758: a preocupação com o realismo na representação; a importância dada à pantomima⁹; ao silêncio e ao ruído. Esse realismo, de extrema importância, inclusive, para que se entendam os procedimentos da moral colocada em ação; ambicionava a criação do que Diderot chamara de tragédia doméstica burguesa¹⁰. Seu principal objetivo era tornar o teatro uma instituição que ensinasse moral; as peças deveriam impelir os leitores/espectadores à ação virtuosa.¹¹

Ainda há bárbaros, sem dúvida; quando não haverá mais? Contudo, os tempos de barbárie ficaram para trás. O século se iluminou. A razão se

⁶ É importante notar que essas peças somente vieram a ser representadas na *Comédie Française* muito depois de serem publicadas: *O pai de família* em 1761 e *O filho natural* em 1771, uma única vez. Ambas tiveram representações, antes, nas Províncias.

⁷ Cf. WILSON, *Diderot*, pp. 299 e 301.

⁸ *Ibidem*, pp. 301-302.

⁹ Este termo vem do grego, *pantomimos*, e significa todos os gestos, representação total. De maneira geral, pode ser considerada uma representação teatral por meio de gestos e contorções, destituídas de palavras (Cf.: MOISÉS, *Dicionário de Termos Literários*, p. 336).

¹⁰ É uma tragédia que espelha as vicissitudes, conflitos e valores da classe média. Diderot não julgara ter escrito neste gênero. Para ele, suas peças pertenciam ao gênero teatral sério (nem tragédia, nem comédia, algo intermediário) (Cf. WILSON, *Diderot*, pp. 308-309).

¹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 308-310.

depurou. Seus preceitos dominam os escritos da nação. E praticamente só são lidos aqueles que inspiram aos homens a benevolência geral. Essas são as lições que ecoam em nossos teatros e que nunca ecoaram em demasia.¹²

Essa característica moralista das manifestações artísticas acompanha a história da humanidade desde a Grécia e fora usada em profusão pelos *philosophes* na Ilustração. Para que seja possível essa educação moral através da arte, de maneira abrangente – e no que respeita a este escrito, através da literatura – os exemplos são imprescindíveis. Na sua primeira das *Conversas sobre O filho natural*, ao discutir técnicas teatrais, o personagem Dorval afirma que preferiria, uma vez que isso o agradaria mais, ter quadros a golpes teatrais em uma cena¹³. O personagem Eu, seu interlocutor, pergunta-lhe a diferença entre um golpe teatral e um quadro. Dorval responde-lhe que “Seria melhor dar-lhe *exemplos* que definições”.¹⁴ Eis uma sentença diderotiana que bem representa o que fizera este autor em suas obras literárias. O comércio entre as peças e os textos literários de Diderot foram intensos no que respeita ao uso das técnicas para ambas as manifestações e é por essa razão que se busca apresentar a argumentação presente no *Elogio a Richardson* para que se possa compreender que a moral colocada em prática tem como finalidade tocar os seus leitores/espectadores, formando-os através dos valores morais que fazem parte da paisagem do enredo/trama.

No século XVIII, numerosos “elogios”, sobretudo na Academia, foram escritos e pronunciados¹⁵. Entretanto, o *Elogio* de Diderot não segue os padrões acadêmicos. Por este motivo, os seus editores, os Abades Suard e Arnaud, no preâmbulo apresentado à publicação do *Elogio a Richardson*, advertiram aos leitores que as reflexões ali apresentadas possuem “o caráter de uma imaginação muito forte e de um coração muito sensível”.¹⁶ O *philosophe*, ao não seguir os padrões do que se espera de um elogio à época, evoca muito pouco Richardson. Sua preocupação é com a obra do inglês e o

¹² DIDEROT, *O Filho Natural*, p. 77. Constance fala, aqui, por Diderot.

¹³ De acordo com Frantz, a noção de “quadro” é uma pedra angular da nova teoria do drama e Diderot foi o seu principal teórico, ao reivindicar essa noção como sendo uma exigência teatral. (Cf. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*, pp. 07 e 153). A definição dada por Diderot, após ter apresentado exemplos para ensinar melhor o que venha ser a diferença entre o golpe teatral e o quadro é a que se segue: “Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro”. (DIDEROT, *O Filho Natural*, p. 107).

¹⁴ *Ibidem*, p. 106, grifo nosso.

¹⁵ Cf. LAFON, *Notice*, p. 1258.

¹⁶ Ver DIDEROT, *Elogio à Richardson*, p. 15.

efeito que esta obra causou nele próprio.¹⁷ Richardson¹⁸ é conhecido na França e suas obras estabeleceram um modelo para os escritores europeus.

Seus romances se caracterizam essencialmente por uma intriga na qual as reviravoltas diversas não apagam a simplicidade e *se passam em ambientes domésticos e em meios que o leitor pode reconhecer ou crer reconhecer afirmados por uma preocupação pedagógica* (a virtuosa heroína e seus correspondentes se colocam sem cessar a questão do bem e do mal), enfim por um acesso direto ao “encantamento da interioridade” que a forma epistolar permite detalhar longamente e fragmentar prazerosamente na duração do cotidiano.¹⁹

A maior parte dos romances²⁰ que aparecem na França entre 1760 e 1761 é fútil, geralmente memórias ou contos exóticos “que se limita a uma visão superficialmente crítica acerca do tom ‘*plaisants*’ das relações amorosas das elites mundanas”.²¹ Não se deve esquecer que, apesar disso, são desta época *A Nova Heloísa*, de Rousseau; o *Mundo Moral*, de Prévost; *Contos Morais*, de Marmontel, um dos grandes sucessos à época. Versini também chama a atenção para o fato de Diderot ter se surpreendido com a veracidade dos textos richardianos;²² sua capacidade de narrar acontecimentos cotidianos, domésticos, pequenos detalhes, coisas incomuns nos romances franceses da época, que eram destituídos de análise e mundanidade.²³

Em outubro de 1760, após uma assembléia que discutira Richardson na casa do Barão d’Holbach, Diderot escreveu a Sophie Volland, em 20 deste mês, comentando sobre esse acontecimento: “Aqueles que desprezam esta obra, a desprezam soberanamente; aqueles que a estimam, tão exagerados em sua estima quanto os

¹⁷ Sobre quais eram os padrões do Elogio Acadêmico na França, no século XVIII, conferir BONNET, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*.

¹⁸ A obra richardiana representa uma alteração na história do romance. Antes, esse gênero era considerado um divertimento frívolo de más consequências para os costumes do leitor/espectador. Nessa conversão, o romance passa a ser um instrumento a serviço do bem, da divulgação de valores morais importantes para a vida individual e, sobretudo, coletiva (MATTOS, *Moral em exercício*, pp. 74-75).

¹⁹ LAFON, *Notice*, pp. 1259, grifo nosso.

²⁰ Trilogia indispensável para o estudo do romance na Ilustração: o *Elogio* de Diderot, o “Segundo Prefácio” de *A Nova Heloísa*, de Rousseau e a *Ideia sobre os romances* do Marquês de Sade. O entusiasmo de Diderot com a obra de Richardson saúda, como explica Mattos, o “advento de um compromisso entre o romance e a moralidade” (MATTOS, *Moral em exercício*, p. 74).

²¹ LAFON, *Notice*, p. 1259. De acordo com Lepape, Richardson ergueu o “romance” ao nível dos gêneros ditos sérios, uma vez que o que se entendia por romance àquela época era: uma narrativa maravilhosa, frívola e artificial, fabricada, falsa, por não ser verossímil. Richardson traz, a partir de 1740, na França, um romance mais realista, com inúmeros pequenos detalhes e descrições que parecem não ser úteis à marcha da trama (Ver LEPAPE, *Diderot*, p. 268).

²² Segundo Guinsburg, por ter encontrado em Richardson uma nova perspectiva de romance, Diderot o louva com esse ímpeto (Ver DIDEROT, *Elogio a Richardson*, pp. 17-18 e a nota no fim da página).

²³ VERSINI, *Introduction*, p. 153.

primeiros em seu desprezo, enxergam-na como um dos talentos do espírito humano.”²⁴ Este assunto, Richardson, não era novo. Em 1742, o Abade Prévost havia traduzido *Paméla*; em 1751, *Clarisse Harlowe*, e em 1755, *Histoire de Sir Charles Grandisson*. Sua tradução dessas obras de Richardson gerou uma polêmica, pois o Abade suprimira trechos importantes dos últimos volumes de *Clarisse* e um episódio sobre uma personagem chamada Clementine, no *Grandisson*. Grimm, em sua *Correspondance Littéraire* nos anos de 1756 e 1758, critica violentamente a atitude do Abade Prévost. Em revanche, Marmontel, no *Mercure*, em agosto de 1758, aprova os cortes feitos pelo tradutor francês. Madame du Deffand declara sobre a obra de Richardson: “creio que são tratados de moral em ação, que são muito interessantes e que podem ser muito úteis”.²⁵ Somente em 1760, tardiamente, Diderot inicia a sua participação na “querela de Richardson”²⁶. Como supracitado, as obras do autor inglês foram rapidamente traduzidas na França. Uma nota de Lafon²⁷ chama a atenção para o fato de que se atribui erroneamente a Prévost a tradução dos romances richardianos; uma equipe de refugiados protestantes, Desfontaines e d’Aubert de La Chesnaye des Bois são igualmente evocados²⁸. Existe, também, uma tradução de Gaspard Joël Monod, de 1756.²⁹

Diderot leu *Clarisse* no original e, assim como Grimm, reconheceu as partes que faltavam na tradução francesa. Para o autor da *Religiosa*, as partes suprimidas eram as melhores páginas do romance. O *philosophe* sugeriu esta leitura à Sophie Volland que seguiu o seu conselho. Ela chorou com a leitura da cena do enterro de Clarisse, mas encontrou charme em Lovelace³⁰.

²⁴ DIDEROT, Carta de 20 de outubro de 1760 à Sophie Volland, p. 177.

²⁵ DU DEFFAND, Carta a Voltaire de 28 de outubro de 1759, p. 35. O autor das *Cartas Filosóficas* não gostava do estilo Richardiano e entendia que sua obra era entediante, pois possuía detalhes desnecessários. Voltaire adotou o lado dos “antigos”, e não dos “modernos” e, por esta razão, criticou Richardson, afirmando ser sua obra constituída de nove volumes inteiros nos quais não se encontra nada e as quais fizeram perder seu tempo e o encadeamento dos seus estudos. (Cf. LEPAPE, *Diderot*, p. 268). Sobre o que pensava Voltaire acerca dos livros de Richardson ver SANTANA, *Voltaire e a “moral em exercício”*. A crítica veemente que Diderot faz àqueles que reprovam Richardson por se alongar demais em seus romances, colocando muitos pormenores em seus enredos, dá-se pelo fato da crença de Diderot na eficácia desses pormenores: eles são responsáveis por colocar a moral em ação; o leitor se torna espectador porque assiste à cena. (Cf. BUFFAT, *Éloge de Richardson*, p. 158).

²⁶ Cf.: VERNIÈRE, Paul. Introduction. In: DIDEROT, Denis. “Éloge de Richardson” In: **Oeuvres Esthétiques**. Paris: Éditions Classiques Garnier, 1994. p. 24.

²⁷ LAFON, *Notice*, p. 1259, nota 07.

²⁸ SGARD, *Prévost romancier*, p. 540.

²⁹ LAFON, *Notice*, p. 1259.

³⁰ “É que Lovelace é uma figura charmosa que lhe agrada, como a todo mundo [...]; ele tem elevação na alma, educação, conhecimentos, todos os talentos agradáveis, leveza, força, coragem; [...] é impossível a você, desprezá-lo. [...] nós amamos mais um ser metade bom, metade mal, do que um ser indiferente. Nós

Isso que você me disse do enterro e do testamento de Clarisse, eu tinha experimentado. Isso é somente uma prova a mais da semelhança entre nossas almas. Ainda agora meus olhos se enchem de lágrimas; eu não podia mais ler; eu me levantei e me coloquei a me desolar, a afrontar o irmão, a irmã, o pai, a mãe e os tios, e a falar alto, para espanto de Damilaville, que não entendia nada nem do meu transporte, nem dos meus discursos, e que me perguntava o que eu tinha. [...] Não há uma carta onde não se possam encontrar dois ou três enunciados de moral a discutir.³¹

Ainda sobre o efeito da obra de Richardiana na família Volland, um acontecimento deixa Diderot entusiasmado: a irmã mais nova de Sophie, Madame le Gendre, viu-se convertida por Richardson subitamente. Cortejada durante um longo tempo por Vialet, inspetor de pontes e de ruas de Champagne, ela percebeu como a troca de correspondência clandestina poderia ser perigosa, assim como Clarisse, personagem de Richardson. Diderot se entusiasmou com essa influência da obra richardiana e escreveu: “Bem, eis um bom efeito desta leitura [do romance *Clarisse*] Imaginemos que esta obra disseminou-se sobre toda a Terra e que eis Richardson o autor de cem boas ações por dia. Imaginemos que ele fará o bem em todos os países, longos séculos após sua morte”.³²

Desses sentimentos, nasce o *Elogio*, que fora escrito em apenas um dia. Richardson morreu em 4 de julho de 1761 e seu elogio é publicado pela primeira vez em 15 de janeiro de 1762 no *Journal Étranger*. O Abade Prévost, ao tomar conhecimento do panegírico diderotiano, insere-o em seu *Supplément à Clarisse*, em 1762, e depois em todas as suas reedições (1766-1777). O entusiasmo pelo texto de Diderot é contagiante e leva vários periódicos, na França e na Alemanha, a publicá-lo e a comentá-lo entre 1765 e 1769. O mérito de Diderot, com o *Elogio*, segundo Paul

esperamos [...] [nos] esquivar de sua malícia e aproveitar a ocasião de sua bondade” (DIDEROT, Carta de 28 de setembro de 1761 à Sophie Volland, p. 253). Os sentimentos paradoxais que Lovelace suscitou demonstram a complexidade do “mundo moral”. É pertinente afirmar que para além da preocupação com a moral, Diderot a questionou, examinou-a, relativizou-a sempre, como exercício racional para se alcançar o esclarecimento (um exemplo disso é o conto *Madame de La Carlière*). Neste sentido, pode parecer a alguns que ele incorreu em contradições, pois se perguntou em um determinado trecho do elogio “Quem e que quereria ser um Lovelace” (DIDEROT, *Elogio a Richardson*, p. 18). E, mais à frente demonstrou estar seduzido por este personagem “Lovelace me perturba” (Ibidem, p. 28). “A ‘experiência’ adquirida da leitura de um romance é uma experiência da complexidade do ‘mundo moral’ e é esta complexidade que permite melhor distribuir, conseqüentemente, estima e desprezo” (LAFON, *Notice*, p. 1263). É interessante notar como o tom professoral de Diderot com relação à Sophie girou sempre em torno da ideia de “torná-la melhor”. Ao final da carta citada ele disse: “Seja mais sábia, e você se sentirá melhor” (DIDEROT, Carta de 28 de setembro de 1761 à Sophie Volland, p. 255).

³¹ DIDEROT, Carta de 17 de setembro de 1761 à Sophie Volland, p. 246.

³² DIDEROT, Carta de 22 de setembro de 1761 à Sophie Volland, p. 248.

Vernière, é o fato dele ter acreditado na “crítica do coração” e de ter atualizado o gosto francês, no momento em que Voltaire permanecia fiel ao purismo clássico. Meses mais tarde, é publicada *A Nova Heloísa*, que acaba por consagrar esta evolução da sensibilidade.³³

Antes de escrever o *Elogio*, em 1761, Diderot mencionara as obras de Richardson com admiração em 1758, quando da escrita de sua poética sobre o teatro, *Discurso sobre a poesia dramática*.

É a pintura dos movimentos que encanta, principalmente nos romances domésticos. Veja a complacência com que nela se detém o autor de *Paméla*, *Grandisson*, e *Clarisse*. Vê a força, o sentido e o patético que ela dá ao discurso! *Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o, e sua ação me afeta mais que suas palavras*.³⁴

Em uma carta à Madame Riccoboni, de 27 de novembro deste mesmo ano, assim ele se expressa: “Veja quantas paradas, pontos, interrupções, discursos fragmentados em *Paméla*, em *Clarisse*, em *Grandisson*”.³⁵ São dois os aspectos mencionados no *Discurso* e na carta: o uso do que Diderot chama de “pintura dos movimentos” e os “discursos fragmentados”. Segundo Lafon, a leitura de Richardson ajudou, progressivamente, Diderot a passar do Teatro ao Romance.³⁶ Como dito anteriormente, o comércio entre as peças e os textos literários diderotianos foram intensos quanto ao uso das técnicas para a construção tanto das peças teatrais quanto dos romances.

Diderot ficara maravilhado com o bom efeito que a leitura de Richardson proporcionou e as boas ações que esta experiência gerou. Por esta razão, ele não tolerava aqueles que não apreciavam a obra do autor inglês, como deixou claro em uma carta enviada a Sophie em 18 de julho de 1762. Nela, Diderot pediu à Sophie que empreendesse uma segunda leitura de *Paméla*, a fim de que ela mudasse seu julgamento acerca da obra, prevenindo-a de que

as críticas que você lhe fez, são precisamente aquelas que lhe faz a turba de pessoas de pequeno gosto. Cuidado, não se trata de fazer uma Paméla perfeita, mas uma Paméla verdadeira; cuidado para que a rusticidade do milorde não seja uma característica nacional; cuidado...

³³ Acerca destas informações, conferir VERSINI, *Introduction*, p. 26.

³⁴ DIDEROT, *Discurso sobre a poesia dramática*, pp. 117-118, grifo nosso. Quando Diderot se refere a “romance doméstico” ele está falando do romance epistolar, cujo grande representante é Richardson (Cf. *Ibidem*, p. 118, nota 105).

³⁵ DIDEROT, Carta de 27 de novembro de 1758 à Madame Riccoboni, p. 82.

³⁶ Cf. LAFON, *Notice*, p. 1259.

mas é inútil multiplicar estes pedidos de cuidado. [...] É necessário ir a Londres quando se lê esta obra, e não sair de lá; como se faz necessário estar a dois mil anos daqui e sobre os muros de Troia, quando se lê Homero; e, sobretudo, esquecer a fórmula ridícula ou o pequeno formato no qual se situam os romances de hoje.³⁷

Ao confeccionar o *Elogio*, seu autor cumpriu com sua leitura de Richardson, evocando certos episódios (o primeiro contato com a obra, as lágrimas, os debates, as relações com outros leitores), sobretudo escrevendo a história dessas experiências, juntamente com a análise daquilo que os teóricos chamam de “imersão ficcional”.³⁸

Para isso, ele utiliza-se plenamente da “*rhétorique brûlante*” que o gênero do elogio autoriza e mesmo recomenda; aquela que leva o auditório “da suavidade” aos “gritos involuntários”. Assim, para nos fazer reviver esta leitura, ele cria de alguma forma um efeito análogo àquele que o texto de Richardson teve sobre ele.³⁹

O que interessa a Diderot no *Elogio* é mostrar ao seu leitor/espectador, “furtivamente”, que ao se ler um romance, a moralização efetuada é de natureza diferente daquela da máxima e da fábula. O *philosophe*, logo no início do texto, demonstrou o efeito moral que Richardson o causou: “Como eu era bom!, como eu era justo!, como eu estava satisfeito comigo mesmo!”⁴⁰, ou seja, após ter lido Richardson, Diderot afirma se sentir melhor.

Mas essa definição de moralidade reforçada (interesse, revolta “com o aspecto da injustiça”, “comiseração pelos infelizes” e “indiferença com as coisas futuras”) não o retém por muito tempo. O que mais o interessa é o processo que lhe dá esta impressão de ser melhor e a “arte” do qual ele provém. Esta “experiência” não consiste em decifrar uma lição de moral na narrativa de uma ação, uma máxima em uma fábula, ela é mais complexa.⁴¹

A forma do *Elogio*, verbal, dialógica, possibilita aos leitores do panegírico se tornarem espectadores do que é narrado também. Nesse sentido, essa estratégia de fazer com que o leitor seja, ao mesmo tempo, espectador permite que a moral seja colocada

³⁷ DIDEROT, Carta de 18 julho de 1762 à Sophie Volland, p. 285.

³⁸ SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, pp. 135-136.

³⁹ LAFON, *Notice*, p. 1261. É possível inferir que há, em Diderot, uma relação estreita de dependência entre forma e conteúdo para que se alcance o efeito esperado. Ele a utiliza em seus escritos de maneira efusiva.

⁴⁰ DIDEROT, *Elogio a Richardson*, p. 17.

⁴¹ LAFON, *Notice*, p. 1261. A “moral em exercício” é exatamente esse processo.

em prática e se exerça no próprio *Elogio*. “Entrar na ‘pretensão lúdica dividida’ da ficção romanesca significa tomar um papel”⁴², colocar-se no lugar de alguém. Diderot colocou-se no lugar de todos, inclusive o do autor⁴³, que é o lugar que mais o interessava. Ele tinha a vontade de refazer *Clarisse*, como explicitou a Sophie, em carta de 22 de setembro de 1761: “Desejo de complicar o romance [...]. Esta jovem petulante apenas provoca. Eu gostaria de vê-la um pouco em ação. [...] Se as coisas fossem feitas como eu gostaria, Clarisse teria sido salva”⁴⁴. Por essa razão, Diderot não citou Richardson, ele o reescreveu, pois as referências aos textos de Richardson são as transcrições febris do que a leitura do romancista inglês colocou em movimento na imaginação de Diderot.⁴⁵

Diderot escreveu o panegírico ao autor inglês sob efeito de um “tumulto em seu coração”⁴⁶. Escrito logo após a leitura de Richardson, é plausível o entusiasmo de Diderot visto ser este entusiasmo o efeito que esta obra produziu nele e que, segundo Diderot, deveria ser produzido em todo leitor/espectador. Esta leitura deveria causar transportes, encantamentos, que fizessem com que o leitor/espectador não quisesse interrompê-la e, ao término do livro, a separação entre o leitor/espectador e o enredo/trama causasse certa dor. Este efeito não se dissocia da moralidade apresentada “furtivamente” nos romances de Richardson que agrega irresistivelmente seus leitores/espectadores aos personagens infelizes, despertando piedade pelas vítimas e indignação pelos maus caracteres. Eles, os leitores/espectadores, preferem a virtude ao vício. A que se deve esse efeito? Buffat responde:

À “verdade” dos romances de Richardson que pintam a natureza humana naquilo que ela tem de universal. É isso que faz sua superioridade não somente com relação ao que se chama habitualmente romance, mas também com relação à história, consagrada ao particular. Diderot insiste sobre a amplitude desses romances, o número e a variedade dos acontecimentos, das situações e

⁴² Ibidem, p. 1262.

⁴³ Diderot, apesar de ter louvado Richardson pelo fato dele ter trazido para o romance o real, a riqueza de detalhes, num âmbito no qual reinava a fantasmagoria e as intrigas tão complexas quanto inverossímeis, ele não se satisfaz com as soluções estéticas escolhidas por Richardson para possibilitar a ilusão da realidade. Para Diderot, Richardson se afunda ao passar do tempo humano para o tempo da narrativa, romanesco. Por isso, segundo Lepape, a extensão de suas obras torna hoje a leitura de seus escritos tão fastidiosa. Para Diderot, a impulsão libertadora para esse problema é dada por Sterne, nos dois primeiros volumes da obra *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (1760). Cf. LEPAPE, *Diderot*, p. 269.

⁴⁴ DIDEROT, Carta de 22 de setembro de 1761 à Sophie Volland, p. 248.

⁴⁵ Cf. LAFON, *Notice*, p. 1262.

⁴⁶ BUFFAT, *Éloge de Richardson*, p. 157.

das personagens que fazem de sua leitura uma experiência enciclopédica.⁴⁷

É importante ressaltar que fazer da leitura uma experiência enciclopédica é unificar um propósito de toda uma vida. A preocupação de Diderot com a educação dos homens, a sua formação, está necessariamente vinculada à sua preocupação com a moral e com a confecção de seus textos artísticos, sem precisar afirmar que esta preocupação está presente em toda a sua obra. Porque essa amplitude não apaga as distinções e as nuances, Diderot (e Richardson), sabendo tornar infinita a diversidade de um mundo no qual há apenas singularidades, faz com que sua obra conduza o leitor/espectador a distinguir o verdadeiro do falso e lhe propicia um conhecimento do mundo, através da experiência, como acreditava grande parte da Ilustração. E, ao pintar a natureza humana naquilo que ela tem de universal, Diderot (e Richardson), conclamam seus leitores/espectadores a fazer parte da “grande família humana” além de tornar possível a literatura, visto ser a universalidade a sua viabilidade.

Como explicitado anteriormente, é possível e pertinente inferir que Diderot estabeleceu um comércio entre as suas peças de teatro e os seus textos literários e que este comércio além de ter sido salutar foi imprescindível para que o *philosophe* conseguisse alcançar o seu objetivo com seus escritos artísticos: a formação moral de seus leitores/espectadores. A gênese da confecção do *Elogio a Richardson* e a relação que pode ser estabelecida entre esta origem e as finalidades que o panegírico possui estão vinculadas à estrutura do texto elogioso ao escritor inglês, uma vez que o seu autor pretende, conscientemente, tocar os seus leitores/espectadores, formando-os através dos valores morais que fazem parte da paisagem do enredo/trama, a partir das técnicas que ele elogia em Richardson; técnicas estas que possibilitam que a moral faça parte da paisagem, das ações das personagens e por isso mesmo seja, assim, colocada em prática. Diderot questionou, examinou, relativizou a moral, com a finalidade de praticar um exercício racional para se alcançar o esclarecimento. É este exercício da razão, juntamente com sua preocupação constante com a moral, que o levou a possibilitar a moral em ação em suas obras, na tentativa de impelir seu leitor/espectador a esta prática de raciocínio, sem que o mesmo perceba essa operação para que, dessa maneira, ele possa, acreditou Diderot, aplicá-la à sua própria vida.

⁴⁷ Ibidem, p.158.

Referências bibliográficas:

BONNET, Jean-Claude. *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris: Fayard, 1998.

BUFFAT, Marc. Éloge de Richardson. In: MORTIER, Roland. TROUSSON, Raymond. *Dictionnaire de Diderot*. Paris: Honoré Champion, 1999.

DIDEROT, Denis. Lettre de 27 novembre 1758 à Madame Riccoboni. In: *Oeuvres*. Correspondance. Paris: Robert Laffont, 1997. (Collection Bouquins). Tomo V.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. Elogio a Richardson. In: *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção “Textos”).

_____. *Obras V: O Filho Natural*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção “Textos”).

_____. *Lettres à Sophie Volland 1759-1774*. Édition présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet. Paris: Non Lieu, 2010.

DU DEFFAND, Madame. *Cartas a Voltaire*. Tradução Cristina Muracho. São Paulo: Mandarim, 1996.

FAGUET, Émile. *L’Art de Lire*. Paris: Hachette, 1923. (“Collection des Muses”).

FRANTZ, Pierre. *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*. Paris: PUF, 1998. (Collection Perspectives Littéraires).

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária. Introdução à ciência da Literatura*. Tradução Paulo Quintela. 3ª ed. Coimbra: Armênio Amado, 1963. (vol. I - II).

LAFON, Henri. Notice. In: DIDEROT, Denis. “Éloge de Richardson”. In.: *Contes et romans*. Paris: Éditions Gallimard, 2004. (“Bibliothèque de La Pléiade”).

LEPAPE, Pierre. *Diderot*. Paris: Champs/Flammarion, 1991.

MATTOS, Franklin de. *A Cadeia Secreta*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTANA, Christine Arndt de. Voltaire e a “moral em exercício”. In: *Educação e Literatura: Voltaire e a função educadora dos textos literários*. São Cristóvão: Editora UFS, 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999. (Collection Poétique).

SGARD, Jean. *Prévost romancier*. Paris: José Corti, 1968.

VERSINI, Laurent. Introduction. In: DIDEROT, Denis. “Éloge de Richardson” In: *Oeuvres Esthétiques-Théâtre*. Paris: Robert Laffont, 1996. (Collection Bouquins). Tome IV.

WILSON, Arthur. *Diderot*. Tradução Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Col. Perspectivas).

Recebido em: 17/07/2014 – Received in: 07/17/2014

Aprovado em: 03/08/2014 – Approved in: 08/03/2014