

Cândido: o nascimento do trágico moderno

Claudio R. O. Cavargere¹

Resumo: O presente texto busca atravessar Voltaire à luz das contribuições de Nietzsche. Mais do que esgotar conceitualmente o pensamento deste último, busca-se, aqui, utilizá-lo como lamparina, direcionando experimentalmente seus lampejos em direção aos textos do primeiro. Se foi Nietzsche aquele quem nos desvelou o rufar trágico-dionisíaco grego, intenta-se aqui demonstrar como este mesmo pensamento trágico pode ser encontrado sob o véu das Luzes de Voltaire. Seguindo o movimento artístico-teatral voltairiano, optou-se por dividir o texto em três atos: o primeiro, dedicado à forma de *Cândido* ou Otimismo; o segundo, à concepção trágica da história desenvolvida por Voltaire; por fim, o último dedicado ao seu irrequieto gaio saber.

Palavras-chave: Nietzsche, Voltaire, trágico.

Abstract: This text seeks to cross Voltaire in the light of Nietzsche's contributions. More than just conceptually exhausting the latter's thinking, we seek here to use it as a lamp, experimentally directing its flashes towards the texts of the former. If it was Nietzsche who unveiled the Greek tragic-Dionysian drumming, we intend here to demonstrate how this same tragic thought can be found under the veil of Voltaire's Lights. Following the Voltairian artistic-theatrical movement, it was decided to divide the text into three acts: the first, dedicated to the form of *Candido* or Optimismo; the second, to the tragic conception of history developed by Voltaire; finally, the last dedicated to his restless jay to know.

Keywords: Nietzsche, Voltaire, tragic.

*Fazer troça da filosofia é, na verdade,
filosofar. (Blaise Pascal)*

1. *Cândido*, ou a Forma

Filetes de gente; figuras que se esparramam e fremem em uma flexibilidade imperante; rastilhos e esboços móveis de um traço inquieto – tal é a instabilidade volúvel dos personagens com que nos presenteia Paul Klee, quando da confecção de 26 desenhos, em 1912, para o livro *Cândido, ou o Otimismo*. Esticadas, comprimidas e rabiscadas, as figuras de Klee parecem nos envolver em um movimento seco e abrupto, como se o próprio espaço tivesse sido dilatado, como se o próprio tempo houvesse saído violentamente de seu eixo - *the time is out of joint*, diz Hamlet. Como que por uma máquina de produção e sobreposição contínua, o ser só é mostrado em sua condição de

¹ Mestrando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-SP. São Paulo/SP, Brasil. Contato: ccavarzere@gmail.com

variância absoluta, em sua inconsistência primeira. Mais do que uma solidez, encontramos a superfície turva de uma figura que só pode ser apreendida em lampejos fugazes, vultos de si mesmo. Arrebatados por seus *flashes* impassíveis, o eixo disforme das figuras nos escapa no momento mesmo em que pensávamos tê-lo retido com maior propriedade. Com figuras filiformes e esquivas, Paul Klee nos apresenta o ser como nada mais que uma carapaça, o contorno borrado de um parêntese vazio. Ali, escorregamos atrás de formas fugidias, deslizamos em direção a coisas dispersas que não liberam de si mais que um anel luminoso – mas oco em seu centro.

Ora, não é toda uma música que toca Paul Klee com seu dedilhado de linhas informes? Não é toda uma *variação* contínua, uma *fuga* irremediável, atrás do qual corre um *allegro* sempre descompassado, que Klee expressa em suas figuras? E não seria ainda essa própria inconsistência, essa incompletude inexorável, esse descompasso primevo da existência que nos traz Voltaire em sua escrita? Não é todo um mundo implacável que escapa e atravessa a fragilidade originária da vida dos personagens que Voltaire não cessa de nos fazer entrever? Se é de *Cândido* que procuramos nos ater nesse texto, é imperativo que nos atentemos, primeiramente, à sua *forma*.

Com uma velocidade arrebatadora, o ritmo² polifônico de *Cândido* emula aquilo que já nos havia mostrado Klee: a transitoriedade absoluta de uma existência que se equilibra bamboleante frente aos atropelamentos desgovernados do destino. Mutilações, suplícios e desgraças as mais variadas, mas também deslocamentos, movimentação e espaçamentos incontinentes de corpos que se estraçalham, se cortam e se retalham na crueza da vida. Como marcas do próprio tempo, a experiência da vida não é mais que um corpo franqueado pelas adversidades do destino. A sucessão de desastres se efetua a uma velocidade aterradora, deslocando o leitor para um outro espaço: o da vertigem. Dos personagens, não vemos senão um tracejado, um vulto, que a aceleração estilística conduz para nos levar ao plano do absurdo, do vazio. Mas uma linguagem a rajadas de desgraças súbitas não pode conter seu inverso, deixando vazar numa profusão de risos roncossômicos que simulam e duplicam aquilo de que se distanciam. Se a vida é mostrada em sua mais páfida crueza, não é senão para aprendermos, com ela, a sorrir, a gargalhar de seus desígnios. Tudo se passa como se a própria linguagem voltairiana, apresentada em

² Ver CALVINO, I. “Cândido ou a Velocidade”. In: VOLTAIRE. *Cândido ou Otimismo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

trancos e solavancos, não fosse ela mesma senão uma grande gargalhada frente a seriedade dos acontecimentos da vida, à sua violenta crueldade.

Mas se a dança macabra da vida pode nos suscitar risos, não é por um movimento superficial e banal, próximo de um desdém arrogante. Seria errôneo afirmar que o sofrimento não merece atenção, que não sentimos seu peso, como se dele tivéssemos apenas uma imagem passageira. A escarificação corpórea das personagens está aí para nos mostrar a supremacia da dor, uma potência colossal diante da qual não temos a menor chance. É nesse vitalismo sinistro, nesse riso cortante, que percebemos a armadilha que nos fez cativos. Crentes de uma singela leitura tranquila e passageira, a linguagem de Voltaire nos captura, nos incita à participação, ao posicionamento. Onde pensávamos ter visto apenas um conto, um jogo já gasto de palavras, encontramos um nódulo filosófico vital que nos exige uma resposta. Se a linguagem de Voltaire se esvai em movimentos esguios, ela o faz para parodiar a própria linguagem, tornar-se seu duplo. No movimento duplicado de uma linguagem que não é nada senão uma piada contada contra si mesma, a própria linguagem metafísica se dissipa, se dispersa na fragmentação primeira do nevoeiro da vida. Vivemos, como Pangloss o ensina, no “melhor dos mundos possíveis”, na melhor combinatória cósmica, ou, inversamente, nos aproximamos de Martin, ao afirmar que “lançando um olhar sobre este globo, ou melhor, sobre este glóbulo” não vemos senão um mundo que “Deus abandonou a algum ser maléfico”?³

Uma resposta tão simples quanto esta divisão sistemática não poderia ser afirmada sem fazer-nos cair novamente na metafísica, no império do *logos*, ou na dominação da teologia. Não, não é um posicionamento simples que nos cobra Voltaire. *Cândido* é mais que um romance: é uma caricatura do romance, seu simulacro – *sa version outrée*⁴. Com sua escrita dispersa, *Cândido* recusa pela *forma* as convenções genéricas estabelecidas pela literatura e pela filosofia. Mais do que buscar atingir a Verdade ou repetir as estruturas discursivas, Voltaire relampeja *efeitos de verdade* em um redemoinho onde nada pode afirmar convictamente a inteireza de si mesmo. Em um jogo contra a própria realidade, o turbilhão de acontecimentos voltairianos desafia e desconfia da representação, da verossimilhança. Ao acumular desgraças em uma sucessão caleidoscópica, Voltaire convida o leitor a desconfiar da consistência de todo acontecer,

³ VOLTAIRE. *Cândido ou Otimismo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34., 2013, p. 122.

⁴ STAROBINSKI, J. *Sur le style Philosophique de Candide*. In: Comparative Literature, Vol. 28, n° 3, 1976, p. 193-200.

mas este efeito não é senão o resultado do próprio real em sua existência fragmentária. Neste lugar que se abre quando a linguagem é colocada contra si mesma, neste espaço que cava dentro de si, colocando seu mais íntimo ser em exterioridade absoluta, fazendo nascer o riso onde antes só havia o austero, a paródia onde antes só havia o original, a escrita se enrola e embola, fazendo nascer da *ficção*⁵ a própria possibilidade do que existe.

Como observa Starobinski (1976), Voltaire *joue faux*, trapaceia, subtrai, por meio de uma linguagem sistemática que não tem outro efeito senão produzir seu próprio inverso. A escrita meticulosa e cirúrgica de Voltaire, com sua profusão de detalhes e adjetivações, busca consumir, pela sua própria velocidade excessiva, não só tudo o que já foi dito, mas também tudo aquilo que se está em vias de dizer. Mais do que atingir irremediavelmente seu alvo, a multiplicação de repetições e contrastes enuncia uma linguagem errática dentro da língua mesma, desvelando a busca impossível daquilo que se diz em direção àquilo que se vê. Assim como as personagens são a todo momento rasgadas pela imperatividade do Acaso e do Destino, deslocadas e atravessadas pelo imprevisto, pela surpresa de um desmesurado que silencia suas previsões, o gênero literário e o método filosófico são deportados e extraditados diretamente ao seu ponto limítrofe, ao seu *fora*. Aqui, a exposição filosófica só pode liberar-se na brevidade, no efêmero, na contingência de um ser sempre incapaz de tomar a medida do mundo. A incomensurabilidade do real, narrada exaustivamente por Voltaire, relega a reflexão filosófica à incompletude, à aventura embriagada de um pensamento que só tem da voz universal um eco surdo, um murmúrio sempre atual resvalado do fundo de um abismo.

Ora, mas não é toda uma forma que vemos fundir-se ao conteúdo, toda uma figura que vemos escorregar para seu fundo? Não é toda uma linguagem que ri, que gargalha, um pensamento que gagueja ele mesmo nessa dança literária risonha? Não seria a própria forma literária o ponto condensado da filosofia voltairiana, e sua dança alegre, o movimento jovial de um pensamento que sorri? Mas aqui vemos então depreender-se a verdadeira potência do riso, a verdadeira força do escárnio e da sátira. É bem sabida a ironia da relação autor-personagem, que não cessa de provocar espanto e riso pelo descompasso entre as atitudes e pretensões de um, e as verdadeiras peripécias planejadas pelo outro. Mas não se trata aqui de uma vitória ressentida sobre o personagem, uma vingança calculada cujo objetivo não seria outro senão o aniquilamento, a humilhação –

⁵ FOUCAULT, M. “Distância, Aspecto, Origem”. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 61-76.

Pangloss representa Leibniz, bem o sabemos. Não se trata, tampouco, de exaltar a pura liberação de uma consciência criativa frente ao mundo, algo que resvalaria no descolamento das abstrações e sistemas universais desse mesmo mundo – crítica por demais evidente em Voltaire. O riso em Voltaire, o sarcasmo de sua linguagem, serve senão para fazer a luta, para fazer deflagrar forças, para conduzir um combate assíduo contra tudo aquilo que usurpa a autonomia do pensamento. Contra o descolamento da teoria metafísica do mundo, insurge-se a autonomia do pensamento errante, um pensamento terrestre que se forma pela livre experimentação, pelo distanciamento da simples cópia e da bajulação, pela autorreflexão daquele que se recusa a receber respostas prontas, universais e absolutas, seja da teologia escolástica, seja da filosofia. É contra a teologia, e sua sucessora, a metafísica, que se trata de combater.

Que Pangloss tenha sido cegado, pego sífilis, mutilado, enforcado, cortado, escravizado e vendido, que Cunegundes tenha sido estuprada, violada, agredida, que o próprio Candido tenha sido mil vezes enganado, espancado, tudo isso só nos serve para demonstrar o descompasso entre a filosofia otimista universal e abstrata e a efervescência violenta que pulula em um mundo vulcânico. Mas não nos enganemos, para além dos acontecimentos defenestrados pela natureza, existem ainda aqueles perpetrados pelo homem, muitas vezes solícitos com as mesmas ideias universais de que se tratou de demolir. Tudo se passa como se a própria ironia da linguagem, a escrita feita a gargalhadas, mimetiza-se a risada da própria morte em relação à fragilidade da vida humana, mas colocando-a agora contra ela mesma. Contra o riso espasmódico de uma morte que interrompe às sacudidas e aos abalos uma vida rápida e feita para esvanecer, impõe-se a gargalhada histérica de um pensamento meteórico que busca dela se alimentar e a ela se contrapor com uma nova conduta heroica.

Mas é de todo um tempo que se trata: um tempo que se dilata, que expande, que se condensa, mas também um tempo já-aí, sempre-aí, sempre atual, como uma fina sombra sem espessura que se esparrama ao menor movimento. Contra a temporalidade da narrativa – ela mesma já ocasional, turbilhonada, pulverizada – é todo um tempo primitivo que irrompe. Contra o tempo do corpo, o tempo das injúrias, do envelhecimento, das marcações. Contra o tempo mental, tempo das faculdades em funcionamento equilibrado, a agitação violenta das sensações advindas da experiência, as emoções advindas do mais profundo acaso. Contra o tempo presente, o mais recente passado configurado em instante, o tempo-do-agora das forças meteorológicas e geológicas.

Mesmo a escrita, textualmente expressa em pretérito imperfeito e mais-que-perfeito, muda drasticamente quando da irrupção das forças do acaso, passando diretamente para o presente. Como assevera Grobe (1967), a interrupção sistemática do tempo narrativo pelo presente histórico busca trazer à tona uma descontinuidade latente do pensamento voltairiano⁶. Seja na descrição do terremoto em Lisboa, seja na guerra entre Búlgaros e Ávaros, o intercâmbio estilístico nos apresenta o aspecto descontínuo (*discontinuous aspect*) de toda a existência, disruptiva e fragmentária em seus mais diversos níveis – psicológico, ético, social, ambiental etc.).

O que a ironia nos faz ver é uma atualidade sempre presente, um corte do tempo, uma bifurcação no instante. No presente histórico da experiência, somos já sempre-passado de um tempo que corre, invadidos violentamente pela força centrífuga de um sempre-aí impassível em sua inteligibilidade. Todo sistema metafísico aparece assim como um atraso demarcado em relação à existência mesma. Pangloss nada mais é que um já-ridículo, já-atrasado, no fundo de um passado sólido que não cessa de se precipitar e tropeçar em relação às coisas. Diante da voz da razão, é o sussurro mórbido de uma morte sempre atual que nos faz ver a vida em sua fragmentária completude – lá, as palavras beiram o silêncio, e as imagens, o vazio⁷.

Mas é aqui que Cândido se nos aparece em sua mais honesta crueza. Mais do que um personagem, mais que uma caricatura, o próprio Cândido não é mais que um espectro de personagem, sua mais pitoresca paródia. Com seus movimentos lépidos e esvoaçados, o que vemos sobrevir é a verdadeira natureza do vulto: um umbral de ágil pisadela, uma *lenticula* cujo centro seria *cinza*⁸. Ao mesmo tempo em dívida e em excesso para com a figura de um personagem, Cândido nos serve como um aro de visibilidade cuja vista seria o próprio mundo em sua velocidade infinita. Cândido não é nada senão a própria experiência, o próprio vivido atual e possível dentro de um jogo incessante de dados ao acaso – *fatum*, destino. Ora, mas se Cândido não é ele mesmo um personagem, mas uma porta entreaberta, e o que ele nos mostra não é nada senão a própria vida, não seria esta a própria senhorita Cunegundes, atravessada, marcada, feia, mas ainda sempre bela, digna

⁶ GROBE, E. “Discontinuous aspect in Voltaire’s *Candide*”. In. MLN, vol.82, nº3, 1967, p. 334-346.

⁷ A palavra vazio não nos é aqui apresentada à toa. A importância crescente do vazio no pensamento de Voltaire se dá principalmente quando de suas leituras e traduções de Shakespeare, principalmente Hamlet, fato que o permite se afastar cada vez mais do otimismo de Alexander Pope, tão presente em seu *Tratado de Metafísica* e nos *Elementos da filosofia de Newton*. Para mais detalhes, ver MÉTAYER, G. *Uma gaia ciência pessimista* In. Revista Enunciação, Vol.2 nº2, 2017, p. 139-177.

⁸ Ver FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. São Paulo: Forense Universitária, 1999.

de desejo, de vontade de viver? Idealizada, abstrata, teórica, a vida nos é apresentada em sua mais enganosa aparência, distanciada de nós ao infinito, sempre atrasados em cair em seus braços. Com esta visão, somos como o Cândido otimista, sempre frustrados e descompassados frente a uma ausência dolorosa que nunca nos é satisfeita, mesmo que procuremos incessantemente preenchê-la com as mais confortáveis mentiras. Mas ao tirarmos sua máscara, ou melhor, ao vermos sua pura condição de máscara, sua fragmentariedade primeira, aí vemos desvelar diante de nós sua máxima beleza, sua mais bela força. Bela e esguia, marcada e imprevisível, dolorida e impassível, violenta e cruel, Cunegundes é a mais forte manifestação de vida.

2. Tragédia e História

Como dito anteriormente, a forma para Voltaire não é apenas um detalhe anódino, mas o próprio nódulo de seu fazer filosófico, e isto a tal ponto que poderíamos afirmar, sem recair no erro, que em sua filosofia a forma e o conteúdo se fundem. Mas cabe-nos então indagar que forma é essa, de que se fala tanto? Para os fins deste trabalho, poderíamos talvez afirmar que a forma em *Cândido* é a forma do *trágico*. Mas trágico, aqui, não é somente a visão trágica da existência, de que tanto se falou anteriormente, mas também a própria forma da tragédia quando traduzida em filosofia. Ora, o que isso quer dizer? Quer dizer que, para assumir uma visão trágica da vida e da existência, assumi-la em toda sua crueldade e violência, para então dela aprender e promover uma nova posição que assuma o trágico como potencialidade de vida – uma posição heroica, portanto – Voltaire utiliza o próprio método da arte tragédia clássica e francesa como potencialidade do fazer filosófico. Para entender este processo, precisamos nos atender mais uma vez ainda à forma, mas desta vez no teatro.

De 1718 (*Édipo*) até 1778 (*Irene*), Voltaire dominava a cena teatral francesa, tornando-se o sucessor mais famoso do grande teatro do século XVII, retomando figuras como Racine e Molière como suas mais fortes influências. Para Voltaire, o teatro não deveria ser uma simples cópia da natureza, uma retomada simples de suas manifestações, mas deveria enunciar sua mais forte expressão. Como manifestação do belo e do trágico, o teatro para Voltaire deveria demonstrar-se como teatro, assumir o teatral como sua razão de ser: ele é transfiguração, transformação. Daí, todo um investimento nas declamações, nas falas, nos efeitos do palco. A forma teatral, para Voltaire, não é mero decoro, mas o

meio pelo qual a tragédia pode ser captada. Acusado muitas vezes de formalista, vista sua recusa a desfazer-se das influências dos grandes teatros clássicos gregos e franceses, Voltaire entendia que o ritual e a coreografia, as rígidas regras e o cerimonial excessivo eram necessários para o realce da glória e do heroísmo diante da vida. Muito mais que apenas defender as regras, Voltaire sabia que a arte trágica adquiria sua força quando a rigidez das formas expressivas se assumia como catalizadora das forças violentas do destino. Tomada como um fim em si, a regra impede o desenvolvimento artístico, descolando-se dos movimentos vitais de que antes provinha sua força. Assumi-los em sua inteireza, sem com eles fazer antes um acordo estético, seria dar livre fluxo ao movimento aberrante da vida trágica, dissolvendo não só a regra, mas qualquer possibilidade artística. Tudo se passa como se, juntamente a Nietzsche, Voltaire soubesse que a potência trágica só tem sua razão de ser no acordo discordante, na luta contínua e (des)equilibrada entre as forças apolíneas e dionisíacas⁹.

Esta ligação, talvez vista como arbitrária, não só é feita pelo próprio filósofo alemão em *Humano, demasiado humano*, como é permitida pela própria concepção filosófica de Voltaire sobre a história, diretamente ligada à sua reflexão estética e de *gosto*. Segundo Mattos (2009), cada reflexão cênica, e mais propriamente estética, dos filósofos das Luzes, era diretamente ligada a uma concepção histórica particular¹⁰. Daí, para o autor, um dos grandes motivos das desavenças entre autores como Voltaire, Diderot, Rousseau ou mesmo Montesquieu. Se Voltaire, inversamente a Diderot, dá grande importância à bela forma, à sua rigidez, não é para nela aferrar-se religiosamente, mas sim porque ela pode tornar manifesta a potência da vida traduzida no artístico. Aqui, diferentemente do que se afirma, entendemos que Voltaire não defende a expressão trágica como simples catarse pedagógica, mas como a manifestação de uma posição heroica diante da crueldade da vida – posição esta não necessariamente acessível a qualquer um. Enquanto Diderot suprime o excesso formalístico e estilístico em prol da simplicidade cotidiana, da simples manifestação da natureza expressa em sentimentos os mais íntimos a todos, Voltaire defende uma posição aristocrática diante desta mesma natureza. O excesso de formas, de estilo, de cerimonial, busca não só expressar a vida em seu movimento abissal, pulsante, por intermédio do artístico, mas comunicar o

⁹ Ver NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁰ MATTOS, F. *O espetáculo teatral segundo Diderot*. Discurso. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, v. 17, 1988, p. 89-117.

posicionamento heroico daquele que, por glória e grandeza, conseguiu verter, desta mesma tragédia, uma saúde vitoriosa. A forma trágica não é um simples adorno, mas a forma pela qual e diante do qual se ligam e comunicam os herdeiros da grandeza humana. É aqui que vemos delinear suas respectivas reflexões sobre os processos históricos.

Para Diderot (2005), o excesso de formalismo de Voltaire impedia a verdadeira atividade pedagógica do teatro¹¹. Preterindo os versos alexandrinos, a pompa do cenário e do figurino, Diderot buscava enunciar aquilo que há de mais simples na natureza cotidiana: as emoções e as sensações. Por meio do grito e do choro, mais do que pela consonância de versos, era possível comunicar ao público algo que eles sempre possuíram em seu ser mais íntimo. Tocando o público naquilo que lhe era mais próximo, Diderot pensava ser possível fazê-lo refletir sobre os acontecimentos cênicos, reconvertendo-o à sua vida cotidiana. Isso só era possível graças ao aprendizado advindo dos progressos anteriores, onde as grandes conquistas engendradas pelo teatro clássico permitiam a passagem para uma nova forma de pedagogia originada pelo drama. Na marcha irrevogável da razão em direção ao progresso, as conquistas passadas evoluem em direção à novas formas cada vez mais racionais e mais completas, até atingirem a supressão de toda ignorância ainda remanescente na humanidade. É Diderot, e não Voltaire, o verdadeiro defensor do progresso.

Ainda segundo Mattos (2009), diferente de Diderot, a visão histórica de Voltaire não pode ser considerada uma simples defesa do Progresso inexorável da Razão. Em livros como *Ensaio sobre os costumes* e *O século de Luís XIV*, vemos um Voltaire preocupado em não recair em um novo procedimento metafísico, ainda que buscasse dar conta da explicação do movimento histórico. Contra Bossuet, que em *Discurso sobre a história universal* elaborava uma teoria transcendental e divina para explicar a instantaneidade dos eventos, Voltaire defende que a multiplicidade dos fatos históricos não é passível de ser arregimentada em uma nova abstração, irrompendo de forma fragmentária à revelia de nossa vontade de sistematização. Desse modo, o infinito quadro da história humana se faz por uma luta incessante entre luzes e sombras, entre luminescências de verdade e figuras sombrias do erro. Ao contrário do que se poderia

¹¹ DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Editora: Cosac & Naif, 2006.

argumentar, esta luta não se configura em um movimento linear e progressivo, mas uma constante e infinita erupção de momentos ora grandiosos, ora regressivos e bárbaros.

Ora, mas cabe-nos agora perguntar: em que isso se diferencia da defesa histórica de Montesquieu em *Do Espírito das Leis*, ou mesmo Rousseau em *Carta a D'Alembert* em que a história é vista como uma multiplicidade de costumes humanos, cada um irreduzível a si mesmo, dentro de suas próprias virtudes, impassíveis de serem comparados por meio de uma filosofia abstrata? E, mais ainda, em que isso se relaciona com a defesa da forma trágica perpetrada por Voltaire? Ora, não dissemos que em Voltaire não há um progresso, apenas que este movimento não é unilinear ou mesmo inexorável. Se a tragédia é a forma que permite a comunicação das posições grandiosas da humanidade frente ao indizível violento da existência, fazendo-o principalmente pela sua luta (des)equilibrada entre as forças desgovernadas da vida e sua canalização à uma expressividade artística necessária, é porque a grandeza humana se comunica, e a glória renova seus ciclos luminosos. Defensor de uma visão cíclica da história, originária dos antigos gregos, Voltaire percebe que, apesar de toda a multiplicidade de eventos que se insurgem na existência, algo permanece: este algo é a natureza grandiosa e heroica dos grandes espíritos humanos. Apesar da história não progredir linearmente em direção à luminescência absoluta, as grandes culturas superiores subsistem no espírito humano, enriquecendo-se reciprocamente e comunicando-se entre si. Tal é o legado, para Voltaire, dos séculos de Péricles, Augusto, Marco Aurélio e Frederico de Médiçi.

Como o hurão, em *O Ingênuo*, que não vê na História senão um “quadro de crimes e desgraças”, assim mesmo percebe que ela é passível de ser adorada de modo análogo pelo qual a tragédia o é. É justamente pela implacabilidade das “paixões, crimes e grandes infortúnios”, pela própria desgraça, que a História também se faz bela, permitindo o posicionamento daquele vê nessas desgraças a possibilidade mesma da vida e da saúde; ou seja, os “belos séculos” de uma “Roma vitoriosa”, que a despeito do resto do mundo, não foi governada senão “pelos sentimentos de liberdade e glória”¹².

Se concordamos com Starobinski ao dizer que em *O Ingênuo* encontramos de Voltaire “a quintessência de seu espírito – o estado final de sua filosofia”¹³, é também

¹² *O Ingênuo* In Voltaire. *Contos e Novelas*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 2005, p. 322-323.

¹³ STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras., 2000, p. 122.

para dele nos afastar ao afirmarmos que, se este é seu estado final, é em *Cândido* que encontramos sua maior radicalidade, seu pensamento em máxima potência. É em *Cândido* que a forma trágica e a crueldade máxima da existência são desnudadas e mostradas em sua mais pérfida crueza. Mas é também nele que entrevemos a radicalidade de Voltaire em relação ao problema do Mal e igualmente a proposta não moralista de dele nos afastarmos, o modo de o superarmos. Que Pangloss seja uma caricatura de Leibniz, e seu antípoda, Martin, seja defensor do maniqueísmo, ainda que exageradamente pessimista, é apenas para nos mostrar o ponto de chegada da reflexão voltairiana acerca do debate entre Leibniz e Bayle sobre o problema do Mal.

A caricatura de Leibniz é talvez exagerada, nós o sabemos, mas mais do que refletir um mero descompasso ou uma falta de conhecimento do autor, ela faz parte de seu método estético-filosófico. Voltaire conhecia muito bem os argumentos manifestados na *Teodiceia*, principalmente as respostas de Leibniz à crítica de Bayle. Diante dos apontamentos de Bayle de que um ser perfeito e de sumo-bem não poderia originar à sua imagem e semelhança uma criatura que pudesse produzir o mal sem que este mal já não estivesse em potência naquele mesmo ser perfeito, Leibniz argumenta que o mal advindo do livre arbítrio humano é razão da imperfeição da criatura, não pelo fato desta ser má em si mesma, ou porque a perfeição do ser supremo tenha em si a imperfeição, mas sim por que seu reduzido entendimento acerca da natureza de Deus a faz sempre passível de erro – o denominado *mal metafísico*¹⁴. Independente das argumentações de Leibniz, o que Voltaire busca nos mostrar é a inadequação primeira de toda metafísica em relação ao jogo da vida, vista que, partindo de um ponto de vista sistemático global, não poderia ela dar conta da experiência. Sem a *tocha da experiência*, todo conhecimento é inócuo. E inócuo se torna não apenas o conhecimento, mas a própria vida em sua capacidade de transformação. Contra o imobilismo e a inação de certas teorias metafísicas que acabam justificando, direta ou indiretamente, o *status quo*, Voltaire contrapõe a teoria maniqueísta, mais afeita desde Martin aos desígnios da experiência. Mas aqui não se trata de uma simples substituição, de uma tacanha inversão, já que o próprio Martin também não nos oferece uma perspectiva razoável diante do problema do mal, buscando prever muitas vezes *a priori* da experiência a desgraça inevitável de todo devir.

¹⁴ LEIBNIZ, G.W. *Ensaio de Teodiceia*. Tradução de William de Siqueira Piauí Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

Não é, portanto, nos personagens principais que encontraremos a reflexão voltairiana por excelência. Cândido nem mesmo é um personagem, mas a paródia de um. Seu final não poderia ser considerado feliz, frente todas as desgraças que o acometeram. Pangloss e Martin são dois extremos de um mesmo imobilismo: o imobilismo das respostas prontas, do descompasso metafísico, das teorias abstratas, da repetição contínua de ideias sem passibilidade de crítica. Pangloss mesmo o admite: “sou, afinal de contas, um filósofo: não convém que eu me desdiga”¹⁵. Mas qual será, então, o personagem Voltaire? Onde será que ele se esconde? Será que se trata apenas de um único e mesmo personagem? Ou não seriam, antes, vários? Seria ele, talvez, Pococurante, senador veneziano que não vê a vida senão como um grande embotamento, um desabrochar mórbido de flores de bolor? Nada mais lógico, já que o excesso de esperança e otimismo apenas nos faz sentir dor e desapontamento. Contra este excesso de sofrimento, talvez devêssemos abafar a vida, ofuscá-la, mortificá-la em um movimento que não seria outro que não a supressão da vontade. Mas aqui Voltaire parece aparentar-se mais a Schopenhauer que a Nietzsche, como tentávamos em vão enunciar.

Talvez Pococurante traga sim, em seu seio, alguns traços voltairianos, mas ainda não é disso que se trata. A arrogante erudição, o desprezo, a inércia, são antes instrumentos, fases necessárias ao *convalescer trágico*. O senador não se situa nas atmosferas baixas do “ressentimento”, muito menos nas mortificações teológicas ou filosóficas à maneira de Pascal e Schopenhauer. Seu desgosto não pode ser convertido em uma nova transcendência. Pococurante representa, na verdade, a figura do *pessimismo*. É ele que nos ensina que, mesmo no que há, naquilo que há de melhor, é preciso tomar distância, é forçoso também ultrapassar. Com ele aprendemos o fino gosto, o decoro nobre, a *censura dórica*¹⁶ que nos permite gozar tanto mais das maravilhas da vida quanto delas já se traçou as falhas. Como nos mostra Métayer (2017), o que Pococurante revela é a possibilidade de dessacralizar o próprio gênio¹⁷, de recusar as admirações convencionais que não fazem senão repetir jargões de ídolos já putrefatos. Muito antes de expressar o ciúme ou a inveja de Voltaire para com os grandes gênios da humanidade, Pococurante é aquele que abre a possibilidade da distância, da negação da divinização, da formação de um “gosto” em “perfeita coerência com sua crítica religiosa

¹⁵ VOLTAIRE, 2013. Op. cit., p.175

¹⁶ SLOTERDIJK, P. *El pensador en escena*. Editorial Pre-Textos, 2008.

¹⁷ MÉTAYER, G. *Uma gaia ciência pessimista*. In. Revista Enunciação, vol.2, nº2, p.139-177, 2017.

e suas posições científicas hostis aos inventores de sistemas”¹⁸. Incarnando uma nova forma de pessimismo, o tédio de Pococurante ensina aos personagens o princípio de uma moderação aristocrática daquele que se recusa a defender as ideias do rebanho, as ideias fornecidas pelos outros, em nome de uma independência de espírito. “Um dos grandes libertadores do espírito”, é assim que Nietzsche se refere a Voltaire quando da dedicatória de *Humano, demasiado humano*¹⁹.

Se Pococurante é de suma importância dentro do texto de Voltaire, é porque seu sórdido desgosto nos revela a crueza sarcástica das imagens da existência. É por seu intermédio que somos novamente arremessados para os movimentos tenebrosos da Terra, para a própria natureza – uma natureza não mais desterrada e verticalizada em direção celeste. Recolocados na rotação sem órbita de um devir incontável, Pococurante nos obriga a defrontar um mundo sem ideal, sem crença. Ora, a força de seu convencimento não nos é mostrada à toa, é do próprio Voltaire que se trata. Já distante do otimismo de seus primeiros escritos, mais próximo de *Zadig* e do pessimismo jansenista, Pococurante é o próprio Voltaire acometido pela doença. A passagem do medo e do horror diante da morte para a experimentação da sensação de vazio nos é mostrada pelo próprio Hamlet, citado e traduzido por Voltaire em suas *Lettres Philosophiques*: “é preciso escolher, e passar imediatamente/ Da vida à morte, ou do ser ao nada”; ou ainda: “Ó Deuses cruéis, se vós existíeis, esclareceis minha coragem”²⁰. Próximo da “vontade de nada” de Schopenhauer, o pessimismo que Voltaire apreende em Hamlet é condição necessária para a apreensão da vida em sua forma mais bruta, apartada dos confortos metafísicos, das idealizações e da teologia. Mas não é ainda Pococurante aquele que nos permitirá assumir o trágico voltairiano. Não nos enganemos, este também é um homem *doente* - um *décadent*.

3. Último ato: o gaio saber

Como colocar-se para além do bem e do mal? Como abordar e afrontar o problema do Mal sem que nos desequilibremos em direção à melancolia religiosa, à *vontade de nada*, aos belos e coerentes sistemas apartados ao máximo da realidade, ou ao otimismo

¹⁸ Ibidem, p.146

¹⁹ Ver OLIVEIRA, J. *Nietzsche e Voltaire: a propósito da dedicatória de Humano, demasiado humano*. In. Filosofia Unisinos, n°13, 2012, p. 57-67.

²⁰ VOLTAIRE. *Lettres Philosophiques*. Éditeur: In Libro Veritas, 2005, p. 74.

socrático-platônico? Sim, não o subestimemos: Voltaire também já havia nos avisado acerca do problema da *moral*. É no verbete “Bem (tudo está)”, do *Dicionário Filosófico* que Voltaire reconsidera muitas das posições e reflexões relacionadas ao problema do mal. Mas em relação ao otimismo, Voltaire dele se distancia de vez, afirmando que Pope, Leibniz e Shafstebury são todos filhos de Platão: não satisfeitos em impor e a organizar a natureza segundo suas próprias leis, da ordenação ainda deduzem a ideia de *Bem*. Afirmar que a natureza se serve de leis imutáveis para efetuar seus desígnios não significa que, primeiro, possamos a elas aceder, mas supondo que o conseguíssemos, principalmente pelas leis da física, disso não se conclui de maneira alguma que a natureza é essencialmente boa. Diz Voltaire:

Seu tudo-está-bem não diz senão que o todo é regido por leis imutáveis. Quem não o sabe? Para ninguém é novidade saber, depois dos netos, que as moscas foram feitas para serem comidas pelas aranhas, as aranhas pelas andorinhas, as andorinhas pelas pegas, as pegas pelas águas, as águas para serem mortas pelos homens, os homens para matarem-se uns aos outros, ser comidos pelos vermes e em seguida pelo diabo²¹

Além de ironizar as chamadas filosofias do “tudo está bem”, do “melhor dos mundos possíveis”, Voltaire nos mostra sua cegueira e sua obstinação em conferirem-se a pretensão de atingir a Verdade por sua coerência lógica interna, mesmo quando todo o universo lhes mostra o contrário.

É assim que o pessimismo de Pococurante permite Voltaire profanar de vez as elucubrações metafísico-morais atribuídas à natureza, aproximando-o, segundo Nietzsche, aos grandes imoralistas como Byron, Leopardi e Shakespeare. Mas o que faz com que o filósofo alemão, no final de sua vida, aproxime Voltaire não só de si mesmo, mas aos grandes espíritos da humanidade, como Petrarca ou mesmo Napoleão? Não será, pois, seu heroísmo, sua leveza, sua jovialidade necessária no combate contra os problemas abissais da existência? Não será, pois, uma certa arte de assumir o trágico, a doença, e deles produzir saúde? Não foi o próprio Voltaire que, contra o amortecimento das teologias, havia afirmado que “de um herói guerreiro faz-se um cristão tímido”²²?

Pococurante era um doente, um *decadente*, já o sabemos. Voltaire, como pessimista, experimentado do vazio hamletiano também o era, ele mesmo o sabia. Nas

²¹ VOLTAIRE, *Dicionário Filosófico*. Tradução de Néelson Jarh Garcia. Edição Ridendo Castigat Mores, 2001, p. 84.

²² VOLTAIRE apud MÉTAYER. Op. Cit., p.150.

suas *Cartas Escolhidas*, as “declarações de um hipocondríaco” bem o mostram como um verdadeiro doente, próximo de personagens de Molière, como Argan de *O doente imaginário*. Voltaire talvez fosse um *experimentado da doença*, um experimentado na dor e no sofrimento: a morte de Madame Châtelet, sua prisão em Frankfurt, as decepções como intelectual da corte, as reflexões sobre o terremoto em Lisboa, o exílio; tudo isso o indicam. O sofrimento de Voltaire o impede de pertencer diretamente aos filósofos das Luzes, ao seu otimismo e voluntarismo de um “eu absoluto”, como se entre eles houvesse sempre uma singela distância, um certo ângulo, uma certa espessura.

Mas é René Pomeau quem o diz: “Voltaire atravessa o pessimismo; ele não sucumbe nunca a ele”²³. A doença lhe oferece uma certa “probidade”, uma certa independência, ou mesmo, como em Nietzsche, uma certa perspectiva sobre a saúde. É de abundância de vida que sofre Voltaire, não o contrário. É dela que nasce seu “bom gosto”, sua nobreza. Para além dos confortos e dos remédios, é pela arte e pelo riso que Voltaire nos comunica as qualidades de um homem trágico. É de todo um outro riso que se trata: não mais uma arma sarcástica, mas a posição daquele que já se colocou *para além* de si mesmo, que já encontrou, *em si mesmo*, motivos para rir. Audácia, humor, lucidez, são esses os atributos da “gaia ciência” de Voltaire. Pelo casamento das formas com a vida, pela assumpção da expressividade trágica, pela boa luta do apolíneo contra o dionisíaco, Voltaire exprime uma musicalidade alegre, jovial, que não faz senão troça de si mesmo enquanto aprova a vida inteira, com toda a crueldade e doença que nela há de existir.

Com o que quer que venha do destino, a alegria de Voltaire, sua luminosidade, seu rigor e elegância, sua defesa da beleza e do decoro, não são senão posturas do artista trágico diante do horrível, aproximando-o da rigidez de Stendhal, ou mesmo do calor de Bizet. Voltaire seleciona seus leitores: *escreve para todos e para ninguém*. Para estes, não mostra senão vitórias, combates, lutas incessantes de um “eu” que não cessa de se esquivar em cada vez mais dissimulações, pseudônimos e máscaras. Como o artista dionisíaco, traveste-se, faz do combate uma *feira*²⁴, a enunciação primaveril e explosiva de uma vitalidade caótica sedenta por se manifestar. Com sua sátira cruel, alveja sem piedade seus inimigos, atropelando-os com seu excesso de força.

²³ POMEAU apud MÉTAYER. *Ibidem*, p. 168.

²⁴ Ver BARTHES, R. *O último escritor feliz*. In. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

Mas não nos entusiasmemos demasiadamente: contra ele é também preciso tomar distância, desconfiar de suas artimanhas, de suas atuações, que parecem alterar-se continuamente a cada livro. É de *Cândido* que falamos, e é também dele que devemos desconfiar. Já não havíamos dito que não é nem mesmo de um livro que se trata, de um romance, mas de uma simulação, uma paródia? Não era o próprio *Cândido* uma farsa como personagem, um esboço malfeito, uma grande piada? Ou não era a senhorita Cunegundes a própria vida, em sua inconstância primeira, em sua trapaça abissal? E o que dizer de Pangloss e Martin, duas metades de uma mesma sátira metafísica, sempre sôfrega e descompassada em relação ao existente, ressoado em toda sua crueza pelo tedioso Pocurante? Não nos ludibriemos, o segredo de Voltaire sempre esteve à vista, bastando que nós o inspecionássemos com maior acuidade.

São nos fragmentos de pensamento, nos roncões risonhos, nas falas jogadas ao vento, nos sussurros e murmúrios fragmentados pela vida que encontramos sua sabedoria. É pelas margens que devemos seguir, espreitando suas lacunas, farejando seus vestígios. Lá vemos o anabatista Jacques, a experiência da Velha, o rei inca. Não foi o *savant* parisiense um dos primeiros a nos dar pistas, e que diante da pergunta se o mundo físico vai bem ou vai mal, ele nos alertava que “tudo vai de través entre nós”, “que ninguém sabe qual é sua condição ou dever, o que faz ou deve fazer”, e que o mundo não é senão “uma guerra sem fim”²⁵? É por entre escombros que devemos buscar suas mensagens, seus restos de reflexão. Não foi entre espinhos e pedregulhos que acabamos por encontrar os frutos da sabedoria de um velho turco que nos incitava senão ao *cultivo de nosso próprio jardim*?

“Cultivar nosso jardim”: é essa a sabedoria que nos mostra o velho turco, retomada insistentemente por *Cândido* ao final do livro. O que à primeira vista não nos parece mais que um preceito egoísta, uma defesa do trabalho individual e burguês, atinge aqui toda sua potência antimetafísica: cultivar a nós mesmos como nosso próprio jardim; estabelecermos nós mesmos nossos valores; construirmos nós mesmos nossa ordem imanente. Abraçando a vida em toda sua violenta e cruel inteireza, Voltaire nos ensina dela retirar saúde; nos demonstra que mesmo na rigorosidade da tragédia e do homem trágico, ainda é possível extrair da seriedade um sorriso, e do abismo, uma dança jovial.

²⁵ VOLTAIRE, 2013. Op. Cit., p. 136-137.

Rindo de si e dos outros, Voltaire é talvez o último, quem sabe o único, dos trágicos modernos.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BRANDÃO, R. *Como levar Cândido a sério ou a caricatura literária e crítica da teodiceia em Voltaire* In. dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 9, nº3, p.163-177, 2012.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Editora: Cosac & Naif, 2006.

FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. São Paulo: Forense Universitária, 1999.

_____. *Distância, Aspecto, Origem*. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 61-76.

GROBE, E. *Discontinuous aspect in Voltaire's Candide* In. MLN, vol.82, nº3, p.334-346, 1967.

LEIBNIZ, G.W. *Ensaio de Teodicéia*. Tradução de William de Siqueira Piauí Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

MATTOS, F. *O espetáculo teatral segundo Diderot*. Discurso. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, v. 17, p. 89-117, 1988.

_____. *A querela do teatro no século no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau*. O Que nos Faz Pensar (PUCRJ), v. 25, p. 7-22, 2009.

MÉTAYER, G. *Nietzsche et Voltaire: De la liberté de l'esprit et de la civilisation*. Éditeur: Flammarion, 2011.

_____. *Uma gaia ciência pessimista*. In. Revista Enunciação, vol.2, nº2, p.139-177, 2017.

MONTESQUIEU. *O Espírito das Leis*. Tradução de Cristina Murachno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, J. *Nietzsche e Voltaire: a propósito da dedicatória de Humano, demasiado humano*. In. Filosofia Unisinos, n°13, p.57-67, 2012.

ROUSSEAU, J-J. *Carta a D'Alembert*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

STAROBINSKI, J. *Sur le style Philosophique de Candide* In. Comparative Literature, vol. 28, n° 3, p.193-200, 1976.

_____. *As máscaras da civilização*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SLOTERDIJK, P. *El pensador en escena*. Editorial Pre-Textos, 2008.

VOLTAIRE. *Cândido ou Otimismo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Contos e Novelas*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 2005.

_____. *Lettres Philosophiques*. Éditeur: In Libro Veritas, 2005.

_____. *Dicionário Filosófico*. Tradução de Néelson Jarh Garcia. Edição Ridendo Castigat Mores, 2001.

Recebido em 14/10/2020

Aprovado em 03/12/2020

