

# Algumas questões de forma e conteúdo em *O filho natural* *Some issues of form and content in the Natural son*

**Palavras-chave:** Forma; conteúdo; teatro; estética; filosofia da ilustração.

**Keywords:** *Form; content; theatre; aesthetics; philosophy of illustration.*

**Luciano da Silva Façanha**

São Luís, Brasil  
Professor pela UFMA.  
Doutor em filosofia pela  
PUC/SP  
lucianosfacanha@hotmail.com

**Maria Constança Peres  
Pissarra**

São Paulo, Brasil  
Professora pela PUC/SP.  
Doutora em filosofia pela  
USP  
mcpp@pucsp.br

**Igor Fernando de Jesus  
Nascimento**

São Luís, Brasil  
Mestrando em Sociedade e  
Cultura pela UFMA  
rogi\_fer@hotmail.com

**RESUMO:** Ao longo desse artigo analisaremos a peça *O Filho da Natural*, de Diderot, buscando, na escolhas formais do autor (elaboração do incidentes, enredo, trama e discurso), uma relação com seus ideais filosóficos e a concepção inicial do Drama Burguês, traçando um paralelo entre forma e conteúdo. A fim de pôr em relevo os aspectos da forma, trabalharemos com o teatro, com o conceito de ação física de Stanislavski (1982); com estética, na organização da dinâmica do drama proposta por Étienne Souriaux, em *As 200 mil Situações Dramáticas* (1993); com a análise de linguística voltada para literatura elaborada por Dominique Maingueneau, *Éléments de la Linguistique pour le Texte Littéraire*; por fim, dialogaremos com a filosofia da Ilustração, nos servindo do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, do próprio Diderot e do filósofo brasileiro Franklin de Matos, em seu livro *O Filósofo e o Comediante*, para tratar da aproximação do poeta dramático e do *homem de letras* defendida pelo enciclopedista.

**ABSTRACT:** *In this article we analyze the play O Filho Natural (1982), by Diderot, seeking, in the choices of the author (formal drafting of incidents, storyline, warp and speech), a relationship with their philosophical ideals and the incial conception of the bourgeois Drama, drawing parallels between form and content. For show the aspects of the form, we will work with theater, with the concept of physical action of Stanislavski (1982); with aesthetics, in the organization of the dynamics of the drama proposal by Etienne Souriaux, in As 200 mil Situações Dramáticas (1993); with the analysis of linguistic facing literature drawn up by Dominique Maingueneau, Éléments de la Linguistique pour le Texte Littéraire; finally, we talk with the philosophy of the illustration, in serving the Discurso sobre a Poesia Dramática, Diderot himself and the brazilian philosopher Franklin Matos, in his book O Filósofo e o Comediante, to deal with the approximation of dramatic and poet man of letters defended by him.*

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

*Iipseitas*, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 249-267

Artigo recebido 14/04/2016

Artigo aceito 18/07/2016

## Introdução

Boileau, em *A Arte Poética*, conjuga forma e conteúdo em seu obra didática. Todo tratado é escrito em versos alexandrinos e lá estão contidos, claramente ou sub-repticiamente, os preceitos do bem escrever à maneira do classicismo. Logo na primeira estrofe podemos perceber a linha temática que nos guiará durante toda a obra:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur  
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur  
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète,  
Si son astre en naissant ne l'a formé poète  
Dans son génie étroit il est toujours captif  
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est retif  
(BOILEAU, 1881, p. 1 - 2).

Na tradução de Cecília Berrettini, o mesmo trecho se configura, não em verso, mas em prosa:

No Parnaso, um poeta temerário pensa em vão atingir as alturas da arte dos versos; se não sentir a influência secreta do céu, se sua estrela não o formou poeta por ocasião de seu nascimento, estará sempre atado à sua estreita disposição natural: para ele, Febo é surdo; e Pégaso é indócil (BOILEAU, 1979, p. 15).

Num rápido exame comparativo entre o original e a tradução, vemos que a intersecção entre a forma e o conteúdo se perde muito quando a estrofe é traduzida e se guarda como um texto corrido, não em verso. Na versão original, observa-se bem a alternância de rimas masculinas e femininas (*secrète/poète; auteur/hauteur*). É possível identificar também que as palavras escolhidas para rimar contêm força semântica maior do que as demais. *auteur* (autor) vem seguida de altura; face a *secrète* (secreta), interpõe-se o *poète* (poeta); para *captif* (cativo) poeta sem gênio, é contraposto o *retif* (indócil) de Pégaso. O que expomos acima é apenas uma mostra de todo tratado estético proposto por Boileau, no qual a forma da rima deve estar de acordo com o bom senso e a razão (BOILEAU, 1979, p. 16).

À semelhança de Boileau, Diderot, em *Discurso sobre a Poesia Dramática*, escreve um livro didático sobre a escrita do drama e, ao mesmo tempo, aplica seus conceitos no corpo textual de sua obra própria obra. Encontramos nessa obra, também, um paralelo forma/conteúdo em *Discurso sobre a poesia dramática*. Primeiramente, assinalamos o uso de parágrafos bem curtos, às vezes de uma só linha e uma só frase. Igualmente, o autor imagina-se conversando com o seu interlocutor e escreve seus possíveis questionamentos. Por exemplo, ao falar da elaboração cuidadosa de incidentes no percurso de uma estória a fim de lhe conferir verossimilhança, um possível leitor “interpela” o autor: “A fatalidade, que escarnece de nós, não vincula as mais importantes revoluções às mais insignificantes causas?” (DIDEROT, 1986, p. 58). O escritor, por seu turno, dá a réplica: “É verdade. Mas o poeta não deve imitá-la nesse ponto; fará uso do incidente, se for dado pela história, mas não o inventará” (DIDEROT, 1986, p. 58). São marcas que simulam uma conversa e conferem agilidade ao texto.

Todavia, o paralelo entre a forma da escrita e o conteúdo de *Discurso sobre a poesia dramática* não se encontra tão manifesto quanto em *A Arte Poética*. Diderot conferia ao poeta dramático uma inclinação filosófica. Ele – capaz de se comunicar com mais pessoas do que os enciclopedistas – transmitiria os princípios da virtude e combateria o vício por meio de sua Arte. Todavia, as convenções da época impediam o dramaturgo de se exprimir com liberdade. O teatro francês do XVIII não estava mais preocupado com a Verdade. Presa a um ancoradouro de regras, atada ao luxo, relegada ao decoro, a cena se distanciava da Natureza Humana e um abismo se abria entre o público e a obra. Para o poeta dramático era necessário ser fiel a verossimilhança, “apesar de termos consciência de estar sempre num teatro, a representação mais próxima à natureza agrada mais” (CARLSON, 1935, p. 148). Para estar mais perto

do público, os exageros dos gestos e o preciosismo das falas não funcionavam. O diálogo em verso não condizia com os diálogos da realidade: atravessados, cortados, rítmicos. A movimentação dos atores, as ações dos personagens em seus corpos, era substituída pela porte declamatório (CARLSON, 1935, p. 148). Encenar consistia mais em satisfazer as normas da convenção do que os preceitos da verossimilhança. Sendo íntima a distância entre o filósofo e o poeta, Diderot não se contenta apenas em propor um tratado para bem fazer uma peça: ele as escreve. Nelas, também, há uma forte ligação entre o estilo empregado e o conteúdo.

Segundo Sarrazac, “escrever no presente não é se contentar em registrar as mudanças em nossa sociedade: é intervir na mudança das formas”<sup>1</sup> (1981, p. 25). Na mudança da maneira de escrever o drama, não mais tributário das pompas clássicas, Diderot oferece algumas das bases do Drama Burguês, porque “a forma, se acreditarmos em Hegel, é um recipiente do conteúdo e as formas antigas destilam conteúdos antigos” (SARRAZAC, 1981, p. 25). Nesse artigo analisaremos essas correspondências entre forma e conteúdo na peça *O Filho Natural*, visando compreender como essa relação reflete nos ideais do filósofo iluminista e como essas marcas estéticas refletem no ideal do Drama Burguês proposto por Diderot, dialogando, mesmo sem nos aprofundar muito nas questões filosóficas do XVIII, algumas partes com o todo.

Devido à extensão do artigo, não nos ateremos a outros escritos e peças dos *homens de letras* do Iluminismo. Estabeleceremos uma relação de *O Filho Natural* com os princípios de organização do drama do esteta Étienne Souriaux, *200 mil situações dramáticas* (1993). Alguns aspectos da linguagem encontramos em *Éléments de la Linguistique pour le texte littéraire*

---

<sup>1</sup> Com exceção da segunda citação do artigo, que é uma tradução de Boileau feita por Cecília Berrettini, todas as demais traduções do artigos são nossas.

(MAINGUENEAU, 1993). E, para abordar o teatro no que concerne ao trabalho do ator, nos servimos do conceito chave de ações físicas proposto por Stanislavski (1982). Para não correremos o risco de nos perder nos caminhos da linguística, do teatro e da estética, usaremos como viga mestre *O Discurso sobre a Poesia Dramática* (1986), do próprio Diderot, onde estão contidos os princípios de seu trabalho como dramaturgo.

### **O Filho Natural: drama da virtude**

A grande preocupação presente nas obras de Diderot, e de grande parte dos homens de letras do século de XVIII, gira em torno do conceito de Virtude. Este filósofo via no teatro uma maneira de prolongar o combate lançado pela *Encyclopédie* cujo objetivo era “liberar os homens dos preconceitos que os impedem de usar livremente a razão: triunfando sobre a ‘barbárie’ as luzes da razão exorcizam a superstição e o fanatismo, e incitam os homens à benevolência” (MATOS, 2001, p. 29). Dessa forma, as artes incitariam os homens a cultivar a natureza humana que fora corrompida pelas convenções. O ser humano, originalmente, seria bom, porém:

A Civilização progride às custas de uma despotização dos costumes, que leva ao enfraquecimento e amaneiramento gerais. Em termos estritos de gosto, esse desvio promove um divórcio entre a arte e a natureza: o convencional se sobrepõe ao natural, o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana e, portanto, de colocar-se a serviço da virtude (MATOS, 2001, p. 35).

Mas o que seria, enfim a tão clamada “virtude”? A definição mais direta do termo é: o “sacrifício de si mesmo”. Essa temática está em *O Filho Natural*, sendo o ponto central do enredo. Na peça, DORVAL<sup>2</sup>, o protagonista, está às voltas em função do amor que sente por ROSALI. Porém, ROSALI é prometida de seu melhor amigo, CLAIREVILLE. Para completar, a

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 249-267

---

<sup>2</sup> Para efeito de organização, colocaremos os nomes dos personagens em caixa alta.

irmã desse último, CONSTANCE, é apaixonada por DORVAL. Se ceder ao curso insensato de seus desejos, DORVAL rui a toda a estrutura de seu meio social. É certo que obtenha sua grande paixão, porém, deixará para trás a nódoa obrada por uma ato vergonhoso e egoísta. Como base nesse resumo de *O Filho Natural*, podemos considerar que “a virtude, assim, é fundamentalmente *sociabilidade*” (MATOS, 1986, p. 9). Antes de satisfazer as paixões, o que atormenta DORVAL é a consequência de levá-las a cabo. Entenderemos melhor esta tensão se analisarmos como estão dispostos o DORVAL, ROSALI, CLAIRVILLE e CONSTANCE na teia da trama costurada por Diderot.

Segundo Étienne Souriaux, em *As Duzentas Mil Situações Dramática* (1993, p. 48), cada personagem tem uma função dramaturgica e atua como uma força dentro do microsomo da peça. O que tomamos de empréstimo de Souriaux é a disposição dinâmica de cada personagem dentro da trama – cada um tem um valor significativo para a história. A tensão dessas forças (que são compostas de desejos, interesses, condições e personalidades) faz com que as situações dramáticas surjam, se encaminhem, se resolvam (ou não). Não nos atermos muito, aqui, nos detalhes e nas denominações propostas pelo esteta em função da brevidade do trabalho. Abordaremos, antes, essas forças de forma sucinta, expondo apenas o necessário para compreendê-las em *O Filho*.

A força principal<sup>3</sup>, que desencadeia todos os eventos da peça, é a paixão de DORVAL por ROSALI – sem esse desejo inicial, não haveria nenhuma situação dramática, não haveria um ponto de partida. A menina é o objeto cobiçado<sup>4</sup>, no qual todo interesse

---

<sup>3</sup> O Leão, ou a Força Temática, é a força que muda a situação de equilíbrio de uma peça. Sem ela, não fica clara a situação dramática. Um exemplo é o desejo de Hamlet em vingar o pai, sem essa força que move o protagonista não há o desenvolvimento do drama (SOURIAUX, 1993, p. 60).

<sup>4</sup> O Sol (ou o *Representante do Valor*, do Bem cobiçado pela Força Temática) é aquilo que a força temática “quer”, para onde seu desejo está convergido (SOURIAUX, 1993, p. 62).

da força principal converge. Este objeto é afeito ao desejo de DORVAL – ROSALI também o ama. Como oposição<sup>5</sup>, temos a configuração do relacionamento entre ROSALI com o melhor amigo de DORVAL: CLAIRVILLE – ela irá se casar com ele. Porém, CLAIRVILLE não sabe de nada – ele ignora a atração entre DORVAL e ROSALI, tanto que, quando ROSALI o rejeita, é a DORVAL que CLAIRVILLE vai pedir conselhos.

Configurada a situação, quem (ou o quê) poderá decidi-la? Esta função é denominada como “Atribuidor do Bem”<sup>6</sup> (SOURIAUX, 1993, p. 71). Ele (ou algo) decidirá quem ficará com o bem cobiçado. Quem (ou o quê) será o fator decisivo que poderá fazer com que ROSALI fique com DORVAL, com CLAIREVILLE ou com nenhum dos dois? Esse árbitro será o próprio DORVAL. De certa forma, tudo depende da decisão do protagonista. ROSALI o ama, basta ele dizer sim. O amigo o preza, mas se ele quiser romper tais laços, nada o impedirá – exceto ele mesmo. Ao que parece, tudo está nas mãos de DORVAL. Os personagens que poderiam fazer alguma oposição a suas intenções, CLAIRVILLE, por ter o mesmo interesse por ROSALI, e CONSTANCE, por amar DORVAL; ignoram tudo o que se passa durante a peça. O conflito está centrado no protagonista e o microsomo da peça se resume a duas perguntas: *Qual será a decisão de DORVAL? Qual será as consequências de seus atos?*

Sendo assim, o veio principal do drama de *O Filho Natural* é o conflito interno de seu protagonista. Na peça, esta desordem de pensamentos em DORVAL é sinalizada por via de monólogos interiores. Esse recurso, amplamente utilizado por Diderot, marca

---

<sup>5</sup> Marte ou oponente nada mais é do que o antagonista da situação, aquele (ou tudo aquilo) que se impõe contra o desejo da força temática (SOURIAUX, 1993, p. 67).

<sup>6</sup> A Balança ou o *Árbitro da Situação* é a força que irá decidir com quem ficará o objeto de desejo. No caso de um drama amoroso no qual um pai possui o poder de ceder a mão da filha em casamento, se cabe a ele decidir com quem ela ficará, ele será a Balança, o Árbitro da situação. Nesse tipo de história, o proponente terá de convencer o pai, persuadindo-o de que é digno para desposar a donzela (SOURIAUX, 1993, p. 71).

o fechamento de cada ato. Podemos, com base nos monólogos interiores, construir a coluna vertebral de *O Filho Natural*, pois eles resumem o “quadro emocional” de DORVAL durante a evolução dos acontecimentos da peça na virada de cada ato. Vamos a eles.

No I Ato, depois de CLAIRVILLE ter pedido ao amigo para que intervenha e fale com ROSALI, convencendo-a a voltar para ele, DORVAL se debate:

Quantas complicações! ... O irmão ... A irmã ... Amigo cruel, apaixonado cego, o que você está propondo? ‘Basta você aparecer diante de Rosali!’ Eu, aparecer diante de Rosali, eu que teria preferido me esconder de mim mesmo... (DIDEROT, 2008, p. 42).

Quase no fim do II Ato, DORVAL relê a carta na qual ROSALI confidenciava sua “vergonha” e “remorso”, sendo estas as razões de sua partida. Atordoado ele diz, mais uma vez só, relendo trechos da carta:

‘A vergonha e o remorso me perseguem’. É a minha vez de enrubescer, de me sentir dilacerado ... ‘O senhor conhece as leis da inocência’ ... Eu as conheci ... outrora. ‘Cometi um crime?’ ... Não, eu é que cometi ... ‘O senhor parte e eu vou morrer’. Ó Céus! Vou sucumbir! .... (DIDEROT, 2008, p. 51).

No fim do Ato III, um enorme monólogo é dado ao expectador ou ao leitor. Nele destacamos: “Eu, que por horror à mentira, à dissimulação, acabo por impô-la, num átimo, a meu amigo, a sua irmã, a Rosali” (DIDEROT, 2008, p.66). Mais na frente: “Posso ser o mais infeliz dos homens, mas, nem por isso, vou tornar-me vil ... Virtude, ideia doce e cruel! Caros e bárbaros deveres!” (DIDEROT, 2008, p. 66). Massacrado, mas consciente, ele toma uma resolução: “Ó virtude, o que és tu se não exiges sacrifício algum? Amizade, não passas de uma palavra oca, se não impões lei alguma ... Claireville desposará Rosali!” (DIDEROT, 2008, p. 66, grifo nosso). No desfecho ele ainda confere metade de sua fortuna ao pai de ROSALI, que tudo perdera em uma assalto em alto mar.



E, por fim, depois de ser convencido por CONSTANCE de que não é um homem vil, ele celebra: “Ó, razão! Quem pode resistir a ti quando assumo o tom encantador e a voz da mulher?” (DIDEROT, 2008, p. 82). Convencido do poder das luzes da razão sobre o espírito, ele parte rumo à ROSALI: “Fui eu que desencaminei seus passos inocentes; fui eu que a mergulhei na dor e no abatimento; cabe a mim estender-lhe a mão e reconduzi-la ao caminho da felicidade” (DIDEROT, 2008, p. 82).

Se tomarmos por base os preceitos contidos em *O Discurso sobre a Poesia Dramática* e se o poeta dramático:

... examinou bem o argumento e dividiu bem a ação, o poeta poderá dar um título a qualquer dos atos; e assim como no poema épico dizemos a descida aos infernos, as cerimônias fúnebres, o recenseamento do exército, a aparição da sombra, no poema dramático se diria o ato das suspeitas, o ato das fúrias, do reconhecimento ou do sacrifício (DIDEROT, 1986, p. 94).

Podemos ver, na compilação desses monólogos internos, o desenho da trama que se passa em toda peça. Se ousarmos dar-lhes títulos com base nas palavras chaves de cada um, temos: Virada do Ato I para o Ato II: “Complicação”; do Ato II, para o III: “Remorso” e “vergonha”; do III para o IV: “Virtude” e “sacrifício”; do IV para V: “razão” e “caminho da felicidade”.

O subtítulo de *O Filho Natural* poderia resumir mais ainda todas as viradas citadas anteriormente: *As Provações da Virtude*. E se, segundo Diderot, “virtude é um sacrifício de si mesmo”, o percurso feito por DORVAL funciona, literalmente, como uma prova. Mais ainda, a tomada de consciência se reflete também no corpo de texto desses monólogos. Os dois primeiros, breves, sincopados, permeados de reticências. O terceiro, longo, onde se instala um intenso debate de ideias opostas marcado por um resolução positiva. No último, impera um tom de

exaltação à Razão, finalizando com ideia de transmiti-la a terceiros, no caso, à ROSALI.

A tomada de consciência de DORVAL se dá ao longo dos incidentes da peça e elas se concluem quando o monólogos interiores entram em cena. Mas qual o objetivo de tal recurso ser usado com tanta frequência? Eles conferem ao espectador aquilo que Vinaver, em *Écritures Dramatiques*, denomina de *surplomb*<sup>7</sup> (2000, p. 906), do espectador em relação ao personagem. Nessa situação, o público está em posse de mais informações do que os personagens – quem observa sabe mais da vida de quem está sendo observado. Quando DORVAL monologa, ele dá, o seu invisível ouvinte, as informações de seu conflito interior. Se estabelecemos uma “hierarquia do *surplomb*”: no topo, estaria quem detém mais informações. Temos, assim: 1) DORVAL; 2) o público; 3) ROSALI; 4) CONSTANCE; 5) CLAIREVILLE; 6) os demais personagens.

Presenciamos em *O Filho Natural* o espetáculo da tomada de consciência de DORVAL. Acompanhamo-lo do terreno obscuro e acidentado das paixões até a esfera aplainada do esclarecimento. Não há *coups de théâtre*<sup>8</sup>. A ação caminha conforme sucessão de incidentes. A única fulgurância se dá quando se descobre que ROSALI é irmã de DORVAL, porém, a grande revelação acontece apenas no final, compondo as últimas falas do drama. Se tivesse lugar no meio da peça, seria uma grande virada melodramática e mudaria todo o curso dos eventos. Diderot não usa esse recurso. O acontecimento inesperado é mais um coroamento da virtude. Como se disséssemos a DORVAL: “Veja bem, se não tivesses seguido a voz da consciência, findarias por casar-te com tua própria irmã!”. O interesse do espectador é alimentado por coisas já conhecidas por

---

<sup>7</sup> O termo traduzido seria “proeminência”. Mas “surplomb” contem em si o sentido de “desnível”, de “saliência”, de “ponta”. Dessa forma, preferimos deixar no original.

<sup>8</sup> Golpes de Teatro. Significa grandes viradas de cena que causam surpresa. A tradução mais correta, seria “reviravolta”.

ele. À exceção do último evento, tudo é exposto. Estratagema do poeta dramático, pois:

(...) o interesse dobrará, se o expectador souber o bastante e sentir que as ações e os discursos seriam bem diferentes, casos os personagens conhecessem a si próprios. Desse modo, quando eles puderem comparar o que são com o que fizeram ou pretenderam fazer, despertareis em mim uma violenta expectativa sobre o que virão a ser (DIDEROT, 1986, p. 76).

Podemos, inclusive, situar um dos clímax na história na conversa “esclarecedora” travada entre o protagonista e CONSTANCE, no IV ato, na cena 3 (DIDEROT, 1975). Dentro do próprio discurso das personagens, podemos identificar marcas que denunciam este arrazoamento do personagens. Primeiramente, os personagens se tratam com polidez. Não há o uso do pronome “tu” (indicação de um tratamento mais íntimo e familiar). Todos os personagens se servem apenas do “vous”<sup>9</sup> para interagir com seu interlocutor. Porém, conforme alude Dominique Maingueneau, em *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire* (1993), esse emprego de pronomes de modo formal não pode ser encarado somente como uma questão de educação e respeito. No princípio de escolha entre os dois pronomes está:

*O pertencimento ou não pertencimento à mesma esfera de reciprocidade.* Tem pessoas que tratamos por ‘tu’ em certas circunstâncias (quando elas pertencem à mesma esfera que o locutor) e que tratamos por ‘vous’ em outras circunstâncias (na ausência de uma esfera comum) (MAINGUENEAU, 1993, p. 13).

A escolha marca uma configuração não apenas formal, mas ideológica. Mesmo quando se refere à ROSALI, a quem ama, DORVAL a trata polidamente: “Rosalie, *répondez-moi*. La vertu a-t-elle pour *vous* quelque prix? L’aimez-*vous* encore?”<sup>10</sup> (DIDEROT, 1975, p. 95, grifo nosso). E Diderot leva a situação,

---

<sup>9</sup> “Vous”, na tradução, seria ou “você” ou “vós”.

<sup>10</sup> DORVAL – (...) Rosali, responda-me. A virtude teria ela para você algum preço? Você a ama ainda? (Tradução nossa)

esse quadro, para além dos limites entre o “tu” e “vous”. Na cena III do Ato IV, DORVAL e CONSTANCE não apenas se tratam polidamente como, falam de si mesmos na terceira pessoa. “DORVAL – (...) Vous voulez le bonheur de Dorval; mais connaissez-vous bien Dorval?”<sup>11</sup> (Idem, p. 79). “DORVAL – (...) Dorval oserait se charger du bonheur d’une femme”<sup>12</sup> (DIDEROT, 1975, p. 82). “CONSTANCE – C’est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui”<sup>13</sup> (DIDEROT, 1975, p. 81).

Uma distância se estabelece não só entre o locutor e o interlocutor, mas entre o locutor e ele mesmo. Ainda segundo Maingueneau, a troca de pronomes “não é tanto obedecer a um código preestabelecido como *impor ao diálogo com outrem um certo quadro*” (1993, p. 13, grifo do autor). Que tipo de “quadro” quer impor Diderot? Antes, resumamos esta cena para melhor analisar.

DORVAL tenta de todas as maneiras se desvencilhar de CONSTANCE (que crer que ele está apaixonado por ela). Ele se pinta como um homem sombrio e triste, mas CONSTANCE o convence do contrário: mesmo sendo bastardo (em nenhum momento ele confessa seus sentimentos por Rosali, porém, ao falar de sua ilegitimidade ao nascer, ele, indiretamente, faz referência ao peso ultrajante que carrega consigo ao desejar a mulher de seu grande amigo). Nos argumentos de CONSTANCE: “nos atamos a ela [a virtude] mais ainda pelos sacrifícios que lhe fazemos do que pelos encantos que lhe creditam”<sup>14</sup> (DIDEROT, 1975, p.85). DORVAL não é só convencido como é arrebatado. Ele percebe que está certo, tanto que decide persuadir ROSALI, na cena

---

<sup>11</sup> DORVAL – (...) Você quer a felicidade de Dorval, mas você conhece Dorval?

<sup>12</sup> DORVAL – (...) Dorval ousaria se encarregar da felicidade de uma mulher.

<sup>13</sup> CONSTANCE – (...) É a Constance o dever de conservar um apoio à virtude oprimida.

<sup>14</sup> On s’y attaché plus encore par les sacrifices qu’on lui a fait, que par les charmes qu’on lui croit.

seguinte: se eles chegassem a se unir, não suportariam o peso da vergonha e do arrependimento.

Nos servindo de uma metáfora, ao ver o desenrolar desta cena, parece que os personagens “se olham de cima” progressivamente, dando “saltos” de consciência cada vez mais altos. DORVAL - a princípio, reticente - pouco a pouco é convencido. As luzes o seduzem e ele, finalmente, enxerga tudo com clareza. Estamos em um terreno onde a Razão triunfa, dependendo não apenas da personalidade dos sujeitos, ou da mão aleatória do destino; mas do compromisso das personagens aos valores morais. Segundo Maingueneau, o uso do “vous” para se referir à uma só pessoa, não a um grupo de pessoas; não significa apenas o aumento do número de indivíduos: “Trata-se de uma amplificação da pessoa, e não de uma adição de unidades” (MAINGUENEAU, 1993, p. 7).

Seria forçoso dizer que toda astúcia do poeta dramático estaria na escolha de um pronome. Mas, de certa forma, a parte reflete o todo e o projeto de Diderot se baseia numa “amplificação” sujeito. E quando falamos em “amplificar”, referindo-nos ao sentido dado pelo dicionário, a saber: “1. Fazer maior (o que já era grande); ampliar. 2. Aumentar o som de (música ou fala)” (FERREIRA, 2001, p. 40). Ao desejar que o teatro seja um meio de propagar os princípios da *Encyclopédie*, o filósofo das luzes também muda sua forma, mexe com sua estrutura, a fim de que ele “fale mais alto” e para mais gente.

Ao conceder a DORVAL a capacidade de bem discernir entre o certo e o errado, o autor dá liberdade ao personagem para que este faça suas próprias escolhas independentemente da vontade de um deus ou de uma circunstância forçada. No entanto, para “amplificar” esse ideal, é necessário aproximar o teatro da experiência cotidiana. Nisso consiste uma mudança formal que atingirá a sacra teoria do gêneros, criada por Aristóteles e cristalizada pelos classicistas. O objeto do teatro é “natureza humana” (MATOS, 2001),

todavia as convenções da época inviabilizam tal intento. Ao fixar que o poeta dramático deve pintar os homens da tragédia mais elevados do que ordinariamente são e, na comédia, menor do que ordinariamente são; não há espaço para o meio termo, onde se encontra, de fato, o homem comum. No Drama Burguês, segundo Franklin de Matos, no prefácio feito a *O Filho Natural*, o dramaturgo “se debruça sobre as ‘ações mais comuns’ da vida” (DIDEROT, 1986, p. 22). Sua atenção se volta para Comédia Séria e para Tragédia Doméstica: gêneros intermediários entre a Tragédia e a Comédia. Não mais homens de pompa celeste, tampouco seres jocosos que se prestam ao ridículo: agora ilustra-se as condições humanas (DIDEROT, 1986, p. 38).

Entre as mudanças podemos destacar o texto em prosa e a grande presença da pantomima. O texto corrido, sem as quebras dos verso – porém de forma alguma assumindo um tom coloquial -, dão maior fluidez ao diálogo. Já as movimentações, indicadas nas didascalias, permitem que o ator passe mais verdade em cena. A preocupação de Diderot se centra na verossimilhança. Respeitar as ideias de beleza clássica, tributários de uma tradição grega, não é primar pela ilusão. Quando o poeta dramático trabalha sobre um texto não mais cheio de tiradas e quando dá valor à linguagem gestual dos personagens, temos um teatro mais verossímil.

Em *O Filho Natural* texto/pantomima se intercalam, e não por acaso: ambos têm importância; este, muita das vezes, bem mais do que aquele. Por meio do código corporal transmitimos várias ideias e sentimentos. O interessante é que esse cuidado com o que o ator faz em cena, será, no século XX, a viga mestre dos tratados teóricos sobre o teatro. Entre eles, destacamos um dos pioneiros das teorias sobre a arte do ator: Stanislavski. Em seu livro, *La Formation de l'Acteur* (1982), vemos bem a importância dada à “linha de comportamento do personagem” (STANISLAVSKI, 1982, p 150): “Ela se compõe (...) de

ações físicas motivadas por um sentimento profundo da verdade e da sinceridade do ator. Esta *vida física* do papel representa a metade de uma imagem a criar, embora não seja a mais importante dele” (STANISLAVSKI, 1982, p 150, grifo nosso). Esta segunda parte “mais importante”, seria dar uma “alma” ao personagem. O que não lhe é estranho, pois um ser é composto de corpo e alma, em constante ligação. “Todo ato físico, sob condição de não ser completamente automático, tem por origem um sentimento” (STANISLAVSKI, 1982, p. 151). Na união de ações físicas e sentimentos, está o desenho de uma personagem.

A pantomima tem, em *O Filho Natural*, um papel crucial. Em certas partes ela vem mesmo na frente do diálogo. Por exemplo, logo na cena de abertura

DORVAL - (sozinho) (...) *está sentado numa poltrona, ao lado de uma mesa sobre a qual há algumas brochuras. Parece agitado. Depois de alguns movimentos violentos, apóia-se sobre um dos braços da poltrona, como se fosse dormir. Mas logo desiste* (DIDEROT, 2008, p. 34).

Presenciamos mos, por meio dos gestos, um estado de inquietação. Mais tarde, seguindo de onde paramos:

*[Dorval]tira o relógio do bolso e diz: Seis horas ainda. Joga-se sobre o outro braço da poltrona, mas de novo se levanta e diz:  
Não vou dormir.  
Pega um livro, abre ao acaso, fecha imediatamente, e diz:  
Estou lendo sem prestar atenção.  
Levanta. Anda de um lado para o outro e diz:  
Não posso me impedir de ... Preciso sair daqui ... Sair daqui!  
Mas estou preso a esta casa! Estou apaixonado!”* (DIDEROT, 2008, p. 34).

O personagem não diz tudo. Em seu discurso não há “céus! não paro quieto!”. Aliás, sua fala, permeada de reticências e sincopada, é demasiado confusa. Aqui, gesto e palavra se intercalam. Ele quer ficar. Ele quer partir. Ele não consegue ficar num lugar só, nenhuma posição de seu corpo comporta o descompasso de sua mente. Algo dentro dele o

fustiga: é seu amor lacerante por ROSALI. Sentimento e corpo estão em consonância.

Diderot faz com que a pantomímia sublinhe o diálogo, como vimos agora, porém o autor dá uma passo além: a movimentação das personagens entra como um pano de fundo, como um quadro, uma espécie de cenário de ações físicas:

*(Clairville se levanta e sai, como alguém que vaga sem rumo. Rosali o segue com os olhos e Dorval, depois de ter pensado um pouco, continua em tom baixo, sem olhar para Rosali)*  
Ele está sofrendo, mas, pelo menos, não precisa esconder. Sua alma honesta pode mostrar toda a dor que sente ... E nós, envergonhados de nossos sentimentos, não ousamos confiá-los a ninguém; nos os ocultamos de nós mesmo (DIDEROT, 2008, p. 86).

CLAIRVILLE, “seguido pelos olhos”, é a imagem, o quadro, o cenário do opróbrio da suposta união daquele casal. Neste ponto, DORVAL tenta persuadir ROSALI do quanto seria funesto eles ficarem juntos conforme desejam. Há um contraponto entre “falar em tom baixo”, “sofrer escondido”, presentes no diálogo; e o “vagar sem rumo” presente na pantomima. Ao ver essa imagem degradante – projeção do que deles dois serão, porém sem poder mostrá-lo a ninguém – ROSALI se convence, cede: casar-se-á com CLAIRVILLE.

E, assim, todos os conflitos se resolvem. A chegada de LYSIMOND, pai de DORVAL e ROSALI, apenas coroa o triunfo da virtude, como colocamos acima. Afora essa grande revelação, que em nada abala o andamento do drama, percebemos que *O Filho Natural* não avança por meio de grandes viradas e *coups de théâtre*. Não vemos grandes constrates. A ação se desenrola em degradê, por acúmulo e sucessão de incidentes em torno de uma única temática: o sacrifício de si mesmo que a virtude exige. Nesse caso, DORVAL sacrifica seu desejo, sua paixão, em prol do bem estar de todos.

Sabemos que *O Filho Natural*, diferente do percurso habitual de outras peças, foi primeiramente publicada e somente depois encenada. As



conversações entre DORVAL e o alterego de Diderot, na parte final do livro, bem como toda a narrativa que se dá antes dos diálogos em si, ilustram o que é a peça que será apresentada (o conteúdo) e como uma peça deve ser escrita (a forma). Ao empregar a forma livre do Romance para falar do drama, encontramos o que Bakhtin denomina de “atitude dialógica” (1998, p. 367) por meio da qual o romance se utiliza de múltiplas linguagens e fala por meio delas: “esta imagem da *linguagem de outrem* e de sua visão de mundo, *que é representada ao mesmo tempo que representa*, é extremamente típica do romance” (BAKHTIN, 1998, p. 367, grifo nosso). Ao expor seus tratados formais em forma de narrativa, Diderot põe em evidência o papel do poeta dramático. Aquele que fala através dos personagens é, na figura de DORVAL – “meta-autor” de *O Filho Natural* -, aquele que fala sobre o drama e, também, um exemplo de homem a ser seguido. Tantas qualidades não são por acaso. Ao poeta foi dado o gênio que o distingue dos homens comuns. Eles são portadores de uma formidável “imaginação, sem a qual o discurso se reduz ao hábito mecânico de aplicar sons combinados” (DIDEROT, 1986, p. 67). E, por isso, o escritor, para Diderot, é superior ao filósofo e sua responsabilidade, também, é maior.

### **Considerações Finais**

Neste breve artigo abordamos alguns aspectos da questão forma/conteúdo em *O Filho Natural*. Visamos apontar como as escolhas estéticas do poeta dramático refletem no escopo de suas ideias. Na referida obra, os monólogos interiores, as escolhas dos pronomes de tratamento, o diálogo em prosa, a justaposição dos incidentes, as pantomimas e as narrativas do alterego do autor dialogam com os pressupostos filosóficos encontrados nas obras de Diderot. Não podemos dizer que tais conceitos formais confluem com todos os homens de letras do século XVIII. Não poderíamos abordar a obra desses grandes mestres em um nível estrutural não caberia nesse

trabalho. Porém, no que todos convergem é em acreditar, não com certo otimismo, que o homem é bom por natureza. Para Diderot, em *Discurso sobre a poesia dramática* (1986, p. 12), a arte, a obra de arte, serviria para reconciliar o ser humano com sua natureza perdida. Apesar de *O Filho Natural* não ter tido grande sucesso de público, podemos levar em consideração o desejo de seu autor em fazer a obra de arte útil para uma questão social e inferir em sua forma para abranger um público mais amplo.

### **Bibliografia:**

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Bernadini et al. 4ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BOILEAU. **Art Poétique**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1881.
- \_\_\_\_\_. **A Arte Poética**. Tradução e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro : Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso Souza. São Paulo : UNESP, 1997
- DIDEROT. **Le fils naturels et les entretiens sur “Le Fils Naturel”**. Canada : Librairie Larousse, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Discurso sobre a Poesia Dramática**. Tradução, apresentação e notas de Franklin de Matos. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Obras V: O Filho Natural ou As Provações da Virtude: Conversas sobre O Filho Natural**. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, A.B. **Mini Aurélio Século XXI Escolar**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- MATOS, F. **O Filósofo e o Comediante: Ensaios sobre a literatura e a filosofia da Ilustração**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

- SARRAZAC, J.-P. **L'Avenir du Drame: Écritures Dramatiques Contemporaines.** Laussane (Suisse) : Éditions de L'Aire, 1981.
- SOURIAUX, Étienne. **As Duzentas Mil Situações Dramáticas.** São Paulo: Editora Ática, 1993.
- STANISLAVSKI, C. **La Formation de L'Acteur.** Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- VINAVER, Michel. **Écritures Dramatiques.** Quebec : Babel, 2000.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

**Ipseitas**, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 249-267