



INDIVIDUAÇÃO E ABURGUESAMENTO DA
AÇÃO DRAMÁTICA NO SÉCULO XVIII:
Diderot e o drama burguês

INDIVIDUACIÓN Y ABURGUESAMIENTO DE LA
ACCIÓN DRAMÁTICA EN EL SIGLO XVIII:
Diderot y el drama burgués

INDIVIDUATION AND EMBOURGEOISEMENT OF
DRAMATIC ACTION IN THE 18TH CENTURY:
Diderot and the bourgeois drama

Phelippe Celestino¹

RESUMO

Com base nos conceitos de individuação e burguesia, o artigo discute e analisa a formação da ação dramática no século XVIII. Para isso, os escritos do pensador francês Denis Diderot são usados como foco e são relacionados às teorias de Aristóteles, André Dacier e Peter Szondi. Como resultado, há uma exposição dos elementos históricos, sociais e políticos que fundaram o surgimento e a consolidação do drama burguês e a configuração da noção de ação dramática que prevaleceu nos séculos XIX e XX.

PALAVRAS-CHAVE: individuação, aburguesamento, ação dramática, drama burguês, Diderot

RESUMEN

Basado en los conceptos de individuación y aburguesamiento, el artículo discute y analiza la formación de la acción dramática en el siglo XVIII. Para esto, los escritos del pensador francés Denis Diderot se utilizan como foco y están relacionados con las teorías de Aristóteles, André Dacier y Peter Szondi. Como resultado, hay una exposición de los elementos históricos, sociales y políticos que fundaron el surgimiento y la consolidación del drama burgués y la configuración de la noción de acción dramática que prevaleció en los siglos XIX y XX.

PALABRAS CLAVE: individuación, aburguesamiento, acción dramática, drama burgués, Diderot

ABSTRACT

Based on the concepts of individuation and embourgeoisement, the paper discusses and analyzes the formation of dramatic action in the 18th century. For this, the studies of the French philosopher Denis Diderot are used as a focus and are related to the theories of Aristotle, André Dacier and

¹ Pesquisador, atualmente na Universidade de São Paulo como doutorando do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes. Pesquisa em andamento na área de História e Teoria do Teatro sob supervisão da Prof.^a Dr.^a Elizabeth Azevedo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP/Processo:18/26644-5). Contato: phelippe.celestino@usp.br.

Peter Szondi. As a result, there is an exhibition of the historical, social and political elements that founded the formation and consolidation of bourgeois drama and the configuration of the notion of dramatic action that prevailed in the 19th and 20th centuries.

KEYWORDS: individuation, embourgeoisement, dramatic action, bourgeois drama, Diderot

* * *

A fim de refletir sobre os conflitos próprios do drama europeu, revela-se de suma importância a compreensão de dois processos imprescindíveis para a sua formação e consolidação, a saber, a individuação e o aburguesamento da ação dramática ocorridos no século XVIII. Trata-se, pois, da transformação ocorrida após a segunda metade do século XVIII do núcleo de representação da poesia dramática, repercutida com maior destaque nas ideias do filósofo francês Denis Diderot e também em outros pensadores que lhe eram contemporâneos. Além de seu legado dramático por meio das peças *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, o escritor também nos legou importantes reflexões acerca da arte teatral, presentes em obras como *Discurso sobre a poesia dramática*, *Conversas sobre O Filho Natural* e *Paradoxo sobre o comediante*.

Como iremos observar, sua importância para a história do drama se verifica na medida em que se torna exitosa a sua nova proposta de levar a pequena família burguesa patriarcal para o núcleo de representação da poesia dramática. Essa mudança fundou a concepção de Drama que, estando em constante disputa, perdurou durante dois séculos atravessada por crises e tensões, mas que ainda hoje se mostra vigente.

A luta iniciada por Diderot em favor de um drama burguês culminou no romantismo, ou no drama romântico, forma dramática não mais considerada como intermediária entre a tragédia e a comédia, ideia do grande filósofo da Ilustração, mas enquanto forma absoluta de teatro, de acordo com a lição de Victor Hugo, inspirado em Shakespeare. (FARIA, 2004, p. 111).

Debruçar-se hoje sobre este tópico significa, então, refletir sobre as origens do “tecido que seria tantas vezes recosturado por um processo social e econômico de aburguesamento que encontrou meios eficazes de se perpetuar como forma e como ideologia na indústria de entretenimento de massa”

(CARVALHO, 2004, p. 15). No seio deste processo de aburguesamento se encontra a pequena família burguesa patriarcal, chave-mestra para a compreensão deste fenômeno.

A história do teatro europeu, entre os séculos 17 e 19, é a de urna, cada vez maior, concentração dos assuntos em torno das contradições do comportamento individual. Não por acaso, as relações afetivas se tornaram um dos seus temas predominantes, não por acaso, a família tornou-se o lugar fundamental das relações dramáticas. (CARVALHO, 2017, p. 25).

De início, deve-se abordar o período do Renascimento, no qual a retomada e a revisão da cultura da antiguidade foram as balizas para o estabelecimento das premissas para a forma dramática ideal, cujo o modelo maior era o teatro grego. Por meio da leitura – distorcida – da *Poética* de Aristóteles, foram postuladas leis a serem seguidas na composição de obras dramáticas. Dentre elas podemos citar algumas: a das três unidades² – tempo, espaço e ação –, a do decoro (*bienséance*) – que determinava que cenas de violência e fortes emoções não deviam ocorrer sobre o palco³ – e, a que mais nos interessa aqui, a da cláusula dos estados – responsável por definir a condição social daqueles que deveriam ser representados nas tragédias e comédias.

Estas leis de composição para uma tragédia clássica adequada foram ao longo dos séculos rebatidas por especialistas e estudiosos da *Poética*. A da cláusula dos estados se originou da leitura um tanto tendenciosa ocorrida em torno de um trecho específico da obra. Segundo Peter Szondi, “para os defensores da cláusula dos estados, essa divisão dos homens tinha de aparecer como uma divisão em grupos sociais”. (SZONDI, 2004, p. 42).

Isso pode ser verificado, por exemplo, numa tradução da *Poética* feita pelo estudioso clássico francês André Dacier, publicada em 1692. Nela uma frase do quinto capítulo diz que “l’Epopée a cela de commun avec la Tragedie, qu’elle est un discours em vers, et une *imitation des actions des plus*

² Segundo a pesquisadora Maria Helena da Rocha Pereira (2011, p. 7), as primeiras traduções da *Poética* ocorreram na Itália dos séculos XV e XVI, e dentre elas esteve aquela responsável por proclamar “erradamente” a “lei das três unidades”, realizada por Lodovico Castelvetro e publicada em 1570.

³ Essa convenção também estava deslocada da realidade das tragédias gregas, uma vez que havia fortes cenas no teatro daquela época, exemplo disso é o momento no qual Édipo perfura os próprios olhos.

grands personnages” (ARISTÓTELES, 1692, p. 56). Contudo, atento ao original e às traduções em outros idiomas, o próprio escritor confessa que outra tradução possível seria “une imitation des *actions illustres et importantes*”, mas defende sua escolha dizendo que “il faut qu’elle [l’action] le soit par la qualité des personnages qu’on fait agir” (DACIER, 1692, p. 65). Coerente com seu tempo, Dacier reproduzia o imaginário de sua época.

Triunfa na França a concepção que identifica o verossímil à “realidade mais comum”, ou seja, ao “habitual”. O habitual, neste caso, depende do sistema de expectativas daquele público que, no seu perfil individual, o século XVII chama de *honnête homme* e, de um ponto de vista coletivo, de *la cour et la ville*⁴. (MATTOS, 1986, p. 14).

Em contrapartida, numa das traduções em português, feita a partir do original grego, o trecho interpretado por Dacier aparece como “A epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos” (ARISTÓTELES, 2011, p. 46). Vê-se, portanto, que o tradutor francês se esforçou na missão de atribuir uma compreensão social e de classe ao caráter de ação proposto por Aristóteles.

Szondi defende que “não interessava primariamente a Aristóteles a distinção dos homens a serem representados, mas a distinção dos modos de representação”. (SZONDI, 2004, p. 43). O teórico extrai sua compreensão a partir “da comparação com os diversos pintores aos quais Aristóteles recorre para exemplificar sua doutrina”, passagem presente no primeiro parágrafo do segundo capítulo da *Poética*. A seu ver, os “epítetos ‘nobre’ ou ‘bom’, ‘vulgar’ ou ‘ruim’ não servem para a classificação dos homens, eles se referem à sua representação, dependem do modo de representar” (Idem). Essa relativização em torno da qualidade da ação e seu equivalente social evidencia o caráter normativo e aristocrático do classicismo francês contra os quais “se rebelaram os teóricos do drama burguês” (Idem, p. 44).

A eliminação dos motivos concernentes ao conteúdo, que faz a cláusula dos estados surgir como uma prescrição não justificada em mais nada ou que, caso contrário,

⁴ “La cour et la ville significava no século XVII aquilo que hoje chamaríamos, talvez, a sociedade culta (...). Consistia na nobreza da corte, esfera cujo centro era o rei (la cour) e na alta burguesia parisiense (la ville) que pertencia em larga medida à nobreza togada (noblesse de robe) ou se esforçava por entrar nela pela compra de cargos (...). La cour et la ville é a expressão mais usual para os círculos dirigentes da nação imediatamente antes de Luís XIV e durante o seu reinado”. (MATTOS, 1986, p. 14).

torna necessária uma nova fundamentação no plano da estética do efeito, permite entender a diferença decisiva que separa a poética aristotélica da poética aristotelizante do Renascimento e do classicismo. Trata-se da diferença entre uma poética histórica e descritiva e uma poética abstrata e normativa. (SZONDI, 2004, p. 46).

Tal percepção não era estranha ao entendimento comum da época e era praticado de maneira deliberada pela normativa clássica no que tangia a composição de tragédias, de modo que apenas os membros da nobreza e da aristocracia poderiam figurar como heróis trágicos. De certo modo, a percepção de Dacier se assemelha da *Poética* de Aristóteles, uma vez que “a tragédia grega é de origem religiosa, sua tarefa é a renovação e a representação cênica da matéria mitológica. Assim se explica historicamente por que seus heróis são semideuses, reis ou generais” (SZONDI, 2004, p. 46). Todavia, o problema central da leitura renascentista da *Poética* não estava na restrição da ação trágica ao sujeito de condição social nobre, elevada, superior, mas sim na imposição normativa de que a única alternativa possível de representação da ação trágica estaria sob a tutela desses grupos sociais.

Ademais, além dos contrastes óbvios entre a realidade da Antiguidade e aquela do Século XVIII, há um fator decisivo e determinante, que foge à configuração “abstrata” do classicismo, que diz respeito ao surgimento e à ascensão da burguesia enquanto uma classe social sólida e participativa não apenas na economia, mas também na cultura.

Atribuindo a inverossimilhança e a inutilidade da cena francesa ao seu caráter aristocrático e ao desconhecimento do público real para o qual deveria ser feita, Rousseau aponta para o fenômeno da diversificação do público no século XVIII. Conforme a palavra de Sartre, “a burguesia se pôs a ler”. O romancista e o poeta dramático, assim, já não escrevem apenas para os herdeiros do *honnête homme* do século anterior, público especializado e formado nas normas do gosto, capaz de controlar a atividade do artista, através de regras explicitamente formuladas, e conhecidas de ambas as partes. Agora, é preciso que também considerem a demanda dos recém-chegados no circuito da cultura bem-pensante. (MATTOS, 1986, p. 19).

É nesse momento de transformações sociais que surge a disputa em torno da figura do herói no teatro e sobre a qual o filósofo francês Denis Diderot irá produzir suas peças e reflexões sobre a arte teatral. Na esteira de ascensão da burguesia, sua preocupação se deu em levar ao centro da cena a instituição mais cara ao sujeito burguês: a pequena família patriarcal. Fe-

nômeno paralelo, e talvez antecessor, diz respeito ao processo de individualização da ação dramática, na qual deixa de se refletir sobre valores e princípios mais amplos de uma sociedade, ligados a funções e autoridades públicas, e passa a se observar os caracteres do indivíduos, da ordem de conflitos voltados à moralidade do sujeito reservado na sua vida privada, restrita ao ambiente da pequena família patriarcal. Para Diderot (2005, p. 41), “a fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família”.

Os heróis da nova forma deveriam ser o juiz, o advogado, o comerciante, o homem de letras, o pai de família etc. Não é preciso muito esforço para saber que se trata do burguês comum que o Século 18 lança ao centro da intriga dramática, abrindo um novo capítulo na história do teatro. (...) Diderot considerava que o lugar ideal para o culto da virtude era o espaço da família burguesa, reduzida a seu núcleo menor, patriarcal. A virtude se tornava, assim, um problema doméstico, pessoal, a ser tratado nos interiores. (MATOS, 2004, p. 103).

Nessa concepção de ação dramática passa a prevalecer a vontade do sujeito. Uma vontade constituída de fato, e não mais aquele esboço de vontade típico das tragédias gregas nas quais o sujeito age conforme a expectativa frente à sua posição e função na sociedade. Segundo Szondi (2004, p. 127), “a tarefa da tragédia deixa de ser a demonstração da ‘uncertainty of this world’, deixa de ser a preparação dos espectadores ‘para suas próprias aflições’; e, na busca de focar a virtude do sujeito burguês no seu refúgio familiar, “no lugar dessa didática metafísica entra uma didática moral: mostra-se ao espectador como este deve levar sua vida e, sobretudo, como *não* deve levá-la”.

Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo. (SZONDI, 2004, p. 53).

Essa mudança possui seus rastros antes mesmo de Diderot. Houve, em certa medida, um princípio de aburguesamento da dramaturgia pela produção neoclássica, por meio da individualização, da expressão da força da vontade individual, presente por exemplo na personagem *Fedra*, de Racine, versão neoclássica de *Hipólito*, tragédia de Eurípedes. Neste, as contradições

e as tensões se expressam pela falha de Hipólito, que numa adoração mono-teísta à deusa Ártemis, menospreza Afrodite, a deusa do amor, ao se manter fiel à sua castidade. Para castigá-lo, Afrodite lança sobre Fedra a maldição de um indomável amor por Hipólito, seu enteado. Por outro lado, em Racine ao invés da discussão em torno dos valores religiosos, comuns a toda uma comunidade, é a sentimentalidade, a vontade e o conflito intrasubjetivo da personagem Fedra que domina a estrutura e fundamenta as contradições próprias da tensão dramática.

É possível, dizer, portanto, que a forma do que será depois chamado Drama burguês já surge em meio às estruturas e temas da Tragédia Neoclássica, conforme aos preceitos de gênero de uma academia literária. A história de formação do Drama contém, assim, um paradoxo. Fundamentalmente, ligado à visão de mundo da racionalidade burguesa - que cria um lugar novo para a autonomia do indivíduo - seu nascimento se deu nos palcos aristocráticos, ainda com temática de reis e rainhas, num movimento de dissolução da esfera pública nas ações íntimas. (CARVALHO, 2017, p. 24).

Na tragédia clássica a subjetividade não desencadeia o ato, uma vez que o ato é o resultado de uma consequência de ações independentes à vontade do sujeito. Já no drama é a subjetividade que instaura a grande dúvida em relação ao ato, pois ela revela as tensões internas, as hesitações psíquicas, e o ato só se realiza na medida em que se concretiza a vontade do sujeito, pois é essa vontade estabelecida que domina a estrutura. Ou seja, “a forma do drama burguês exige a vontade livre dificultada. A personagem não diz exatamente o que quer, sua vontade se revela ao se ocultar. E o ato da peça será a história de seu esforço de libertação” (CARVALHO, 2002, p. 51). Essa é, portanto, a diferenciação entre o esboço de vontade, típico do herói trágico, e a vontade constituída, própria do herói dramático.

Talvez seja essa a característica formal mais ampla da dramatização do teatro: a totalidade da história contada passa a existir apenas nas relações intersubjetivas das personagens, ocorridas num tempo presente contínuo, organizado na perspectiva do desdobramento futuro. (...) E a dinâmica fundamental das relações passa a ser marcada pelo entrechoque explícito das vontades, que revela o caráter (moral) das personagens. (CARVALHO, 2002, p. 44).

Também faz parte do aburguesamento da forma a supressão progressiva de recursos não dialógicos e que remetem a uma instância pública e coletiva, tais como o coro, o aparte, as cenas referenciadas e externas ao

salão burguês. Ou seja, a ruptura com a cláusula dos estados não leva somente a uma redefinição da estrutura dramática como também do palco e das suas relações com a plateia. Exemplo disso é o pioneirismo de Diderot ao sugerir um embrião daquilo que ficaria conhecido como “quarta parede” no teatro: “quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não estivesse aberta” (DIDEROT, 2005, p. 79).

Essa reestruturação do núcleo de representação dramática, de uma ruptura com a cláusula dos estados atrelada à individuação da ação, se explica e se justifica na medida em que a noção de efeito dramático se torna uma prioridade. Na busca de abranger uma totalidade maior do público da época, escritores como George Lillo, autor de *O Mercador de Londres*, passam a operar uma “reinterpretação da teoria aristotélica da catarse” (SZONDI, 2004, p. 39), ou seja, uma reflexão da tragédia enquanto meio de representação da camada social que compõe a maioria do seu público, a fim de assegurar o seu efeito intimidante e retificador. Ademais, difunde-se a compreensão de que “a tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não à circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem” (SZONDI, 2004, p. 100). Assim, denota-se que a virtude própria do drama burguês tem o seu fundamento na natureza humana e não mais na dimensão divina, mitológica, típica da tragédia.

Seus argumentos [de Lillo] dão-se muito mais na ordem da poética. A poesia trágica só poderia se aperfeiçoar à medida que estendesse o seu campo de influência. Se ela se ativer à limitação tradicional das condições sociais elevadas, só para esta o efeito moral terá algum proveito. Para poder ter efeito intimidador também sobre a burguesia, ela precisa expor igualmente criminosos burgueses. (...) A tragédia, para ter um efeito amplo, não pode se restringir às linhagens de reis e príncipes. Não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês”. (SZONDI, 2004, p. 39-40).

Seguindo a lição de Szondi, cabe questionar então se “a condição social do herói trágico e a natureza do efeito trágico dependem uma da outra”. A resposta para essa pergunta reside no tamanho do êxito de recepção da forma dramática burguesa experimentada pelos nossos dramaturgos euro-

peus do século XVIII nos séculos posteriores, que “nos colocou diante dos olhos os fenômenos histórico e social da pequena família burguesa e a relevância desse fenômeno para a história do drama (SZONDI, 2004, p. 126). Suas influências e vozes ecoam durante todo o século XIX e pela via negativa também no século XX. Cabe destacar que o Drama jamais perpassou uma fase estável, de plenitude da forma, estando ela sempre em tensão, em disputa, devido à radicalização das tensões e das disputas inerente às novas relações sociais do mundo moderno e à invasão de conteúdos não-dramáticos, o que resultou um processo constante de crítica e de verificação de outros caminhos e alternativas possíveis para a forma dramática.

As formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica. (LUKÁCS apud ROSENFELD, 2006, p. 32).

Tendo em vista as particularidades de sua época, Diderot buscou compor suas obras e a sua defesa em torno do drama burguês a partir da capacidade de atingir aquilo que entendia por *verossimilhança*. O filósofo tinha atrás de si uma normativa neoclássica forte e difundida pela Europa em torno da ação dramática ideal, estruturada a partir de leis e tratados mais ou menos fiéis à justa observação de tragédias antigas, de forte cultura religiosa, mitológica e de caráter público. Na contramão, Diderot observou e chamou a atenção para a transformação no público que vinha ocorrendo nas últimas décadas, o que era primordial para poder pensar alternativas e possibilidades de articulação da forma dramática. Tratava-se, em suma, de propor novas categorias de desenvolvimento do gênero dramático.

Torna-se urgente repensar a teoria clássica dos gêneros, as convenções arbitrárias para, enfim, inventar um gênero intermediário. Diderot propõe um novo gênero (...), capaz de imitar aquilo que ele chamava de as ações mais comuns da vida. Esse gênero intermediário divide-se, nos termos dele, em dois subgêneros: de um lado, a comédia séria, cujo objetivo é pintar os deveres do homem; de outro, a tragédia doméstica, cuja finalidade é mostrar as desgraças privadas de personagens que não necessariamente ocupam uma alta posição social. São possibilidades daquilo que a história do teatro consagrou sob o nome de “drama” ou “drama burguês”. (MATTOS, 2004, p. 102).

A capacidade de adesão e aceitação pela tradição neoclássica às suas novas propostas formais, ancoradas na sua acepção distinta de *verossimi-*

lhança, ocorre na medida oposta da radicalidade da mudança que se quer operar. Ou seja, a adoção do pequeno refúgio familiar patriarcal como centro da ação dramática era algo diametralmente oposto ao que se vinha fazendo no teatro, representando com isso uma ruptura de caráter paradigmático na concepção de ação dramática que se tinha até aquele momento. Segundo Carvalho (2004, p. 13), “o drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público”. Disso que surge, portanto, a resistência em se aderir às ideias dos filósofos que postularam as premissas do drama burguês, dentre os quais mais perseverantes estava Diderot.

Desde Aristóteles, o verossímil depende, em última instância, da opinião comum, isto é, do público. Quando recorrem àquilo que é habitual, os preceptistas franceses estão pensando, como se viu, no sistema de expectativas do *honnête homme* do século XVII. Ora, se Diderot imputa um defeito de verossimilhança ao moderno teatro francês, é de se supor que, ao fazê-lo, esteja denunciando um divórcio entre este teatro e o seu público. De fato, não é difícil provar que o divórcio resulta de uma mudança no público: se o espetáculo é incapaz de persuadir e iludir, é porque o perfil do público já não é o mesmo, embora a cena francesa teime em desconhecê-lo. (MATTOS, 1986, p. 18).

Um de seus contemporâneos, o também filósofo Rousseau, problematizou igualmente esta questão da verossimilhança em torno do núcleo de representação da forma dramática, que a seu ver precisava se adequar aos processos sociais mais latentes na sociedade contemporânea. Em se tratando do século XVIII francês, era evidente o destaque na nova classe em ascensão desde o final do século XVII: a burguesia; e nisso também se inclui as instituições próprias dessa classe, tais como a família patriarcal e o trabalho livre.

“Há nesta grande cidade quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a cena. Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, pedreiros. Mas os autores de hoje, que são pessoas de outro tom, se acreditariam desonrados se soubessem o que se passa no balcão de um comerciante ou na oficina de um operário; eles precisam apenas de interlocutores ilustres e procuram na condição de seus personagens a elevação que não podem tirar de seu gênio”. (ROUSSEAU apud MATTOS, 1986, p. 18).

Destaca-se nessas palavras a sensibilidade de Rousseau com a materialidade de seu tempo e a necessidade da forma dramática em se atualizar.

Para o filósofo a eficiência dramática de uma peça estava vinculada à sua capacidade de dialogar com o seu público. Para poder atingir os objetivos almejados, de uma “didática moral”, era imprescindível o reconhecimento do público em relação às personagens sobre o palco. Quanto mais distante um ato, uma atitude, uma ação estivesse do cotidiano daquele que assiste uma peça, maior seria a indiferença, uma vez que para esse sujeito se mostrava improvável tal acontecimento dentro do seu cotidiano, da sua realidade.

“Carta XVII”, Parte II, de *La Nouvelle Heloise*, de Rousseau. Neste texto, Rousseau começa por assinalar o profundo abismo entre o teatro e a vida civil francesa. Segundo ele, a instituição da tragédia, entre os gregos, estava assentada numa sólida tradição religiosa e histórica. “Mas que me digam”, se pergunta em seguida, “que uso têm aqui as tragédias de Corneille e que importam, ao povo de Paris, Pompeu ou Sertório.” (ROUSSEAU apud MATTOS, 1986, p. 18).

Assim como Rousseau, Diderot também se pautou sobre a identificação do público com a ação dramática para poder refletir sobre o modo como deveria escrever suas peças e, além disso, como deveria se articular os diversos componentes de um espetáculo. Prova disso são as observações aos variados níveis da cena que o filósofo realiza no seu *Discurso sobre a poesia dramática*. Sempre tendo em vista sua concepção de virtude, própria dos homens comuns daquela época, classe predominante e em ascensão, seus objetivos focavam a representação de uma cena isenta de “lances teatrais” e que expressasse causalidade e coerência no encadeamento das ações, contribuindo com isso para o desenvolvimento daquilo que se convencionou chamar de “curva dramática”. Suas intenções com tais postulações tinham a ver com a busca por um nível apurado de verdade sobre o palco, como se tudo aquilo que fosse normativo e abstrato em demasia contribuísse para um falseamento da cena, uma vez que não se levou em conta a observação do cotidiano, mas apenas leis abstratas.

“Nada sei sobre as regras (...) e menos ainda sobre as sábias palavras nas quais foram concebidas, mas sei que somente o verdadeiro agrada e toca. Sei ainda que a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, enganado, sem qualquer interrupção, se imagina a assistir a própria ação. Ora, há algo semelhante nas tragédias que nos gabais?”. (DIDEROT apud MATTOS, 1986, p. 13).

Em primeira instância, o que está em disputa na teoria e na obra de Diderot é a cláusula dos estados e as restrições que ela acarreta. Para levar

adiante suas ideias, o filósofo se utiliza da pequena família burguesa patriarcal como matriz para operar a cotidianização da ação dramática do seu novo gênero dramático, no qual o efeito “sobre o espectador será o enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude” (MATTOS, 1986, p. 23). E será esse o seu legado para a posterioridade, o da representação das virtudes individuais, da experiência catártica provocada pela sentimentalidade, pela identificação, e não mais pela piedade e o temor das tragédias da Antiguidade. Segundo Mattos (1986, p. 21), “a consequência mais importante deste chamamento à cotidianização será o rompimento com a ‘cláusula dos estados’, vigente desde a Antiguidade, e segundo a qual somente heróis, príncipes e reis deveriam ser protagonistas de uma intriga dramática séria”.

Todavia, na dramaturgia de Diderot não há a materialização da luta de classes, entre aristocracia e burguesia, mas a idealização de uma alternativa, de um refúgio, uma via negativa de enfrentamento da realidade. Por isso ela não se configura como uma dramaturgia revolucionária. Posteriormente, em Lessing, haverá finalmente a completa posituação da vontade livre e autônoma, tornando demarcado e evidente o conflito que antes se mostrava apenas latente. De todo modo, em Diderot vê-se um “um meio, ou pelo menos uma expressão, da luta que a burguesia conduz contra a classe dominante no final do século XVII e no XVIII (SZONDI, 2004, p. 54).

Pois bem: é sobre este novo contingente de público que se apoia a ênfase no prosaico donde resulta a concepção diderotiana da verossimilhança. As circunstâncias e os assuntos triviais de que se trata agora já nada têm a ver com o “habitual” de uma arte restrita ao espaço da corte. Ao nomear o novo público, Diderot será menos ousado do que o republicano Rousseau, mas nem por isso menos claro: seu espectador será o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, o intendente, o pai de família, o esposo, o filho natural. Este pequeno e seletivo contingente, que até então subira ao palco estigmatizado pelo riso da comédia, agora reivindica, para os seus assuntos domésticos, a dignidade e o sublime da tragédia. (MATTOS, 1986, p. 19-20).

Sendo assim, conclui-se a partir desta nossa reflexão e análise que os processos de consolidação da noção de Drama que ainda hoje vigora foram processados no decorrer do século XVIII, tendo sido iniciado por alguns autores de tragédias neoclássicas, como Racine, responsáveis por inaugurar

timidamente esse movimento de individuação e de aburguesamento da ação dramática que, por fim, se concretizou em seguida por dramaturgos como Lillo, Diderot e Lessing. Verificou-se, ainda, que no centro desta transformação esteve presente como fator decisivo a inclusão da pequena família patriarcal no núcleo de representação da forma dramática, graças a uma demanda requerida pelos dramaturgos que estavam atentos às mudanças dos novos modos de sociabilidade gerados pela ascensão da burguesia. Preocupados em atingir um efeito sobre o público, buscaram levar para a cena os principais personagens da história e da vida cotidiana do século XVII e XVIII, efetuando com isso uma inversão do universo dramático, que passa a se restringir ao âmbito da vida privada. Com isso em vista, pode-se afirmar seguramente que uma adequada reflexão acerca da crise ocorrida durante o final do século XIX e no recorrer do XX necessita se relacionar com esses processos de fundação e formação do Drama, pois eles são capazes de evidenciar os pontos sobre os quais se instauraram as tensões e as disputas em relação à representatividade e aos conteúdos que foram invadindo a forma dramática convencional, convocando-lhe à reforma e à modernização. Enfim, sendo o teatro um quadro - múltiplo e diverso - do tempo presente no qual se realiza, sua vinculação e sensibilidade com a realidade são evidentes e revelam sob a ótica da cena o que se passa numa sociedade, seja no passado ou no presente.

* * *

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **La poétique d'Aristote** / traduite em françois, avec des remarques [par André Dacier]. Paris: Claude Barbin, 1692.

_____. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático. In: MARTINS, Bene; LIMA, Fábio; CHARONE, Olinda (Orgs.). **Seminários de Dramaturgia Amazônica – Memória**. Belém: EditAEDI, 2017.

_____. **O drama impossível**: teatro modernista de António Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002.

DACIER, André. Remarques In: ARISTÓTELES. **La poétique d’Aristote** / traduite en français, avec des remarques [par André Dacier]. Paris: Claude Barbin, 1692.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

FARIA, João Roberto. Teatros Nacionais e Sociedade Burguesa: o Caso Brasileiro. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

MATTOS, Franklin de. Filosofia e Teatro em Diderot. In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. O Teatro na Ilustração Francesa. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.