

CADERNOS TUSP | DRAMATURGIA

# **O Pai de Família de Diderot**

Uma versão portuguesa  
do século XVIII

DOI 10.11606/9786588699003

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Sérgio de Carvalho

2º semestre • 2020



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

"O Pai de Família" de Diderot [livro eletrônico]: Uma Versão Portuguesa do Século XVIII/coordenação Sérgio de Carvalho. – 1. ed. – São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020. – (Cadernos TUSP; 1)

PDF  
ISBN 978-65-88699-00-3  
DOI 10.11606/9786588699003

1. Diderot, Denis, 1713-1784. 2. Dramaturgia. 3. Teatro francês – Século 18 – História e crítica. I. Carvalho, Sérgio de. II. Série.

20-44983

CDD-842

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro: Literatura francesa 842



*Esta é uma obra de acesso aberto. É permitida sua reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte e autoria, conforme a Licença Creative Commons indicada (Atribuição-NãoComercial CC BY-NC).*

**Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária**

Rua da Praça do Relógio, 109  
Cidade Universitária - São Paulo, SP - 05508-050  
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093  
Fax: 11 3091.3154

**Teatro da Universidade de São Paulo**

Rua Maria Antônia, 294  
Consolação - São Paulo, SP - 01222-010  
Telefone: 11 3123.5223  
Fax: 11 3123.5240

## APONTAMENTO SOBRE O TEATRO GESTUAL EM DIDEROT

SÉRGIO DE CARVALHO

O pensamento teatral do filósofo-dramaturgo Diderot está atravessado pela percepção de que a beleza, a força e a verdade da experiência teatral se ligam a uma dramaticidade de tipo *gestual*. O desenvolvimento dessa visão constitui a base de sua proposta de uma poética feita de *quadros*, que devem ser estruturados por pantomimas, algo que ele apreciava, desde cedo, na poética de Shakespeare.

Em 1751, quando não imaginava qualquer projeto teatral, Diderot observa, na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, que quase sempre é possível substituir as palavras pelos gestos. E que existem, na vida e na arte, alguns “gestos sublimes” que toda a eloquência oratória jamais conseguirá expressar:

Tal é o de Macbeth na tragédia de Shakespeare. A sonâmbula Lady Macbeth avança em silêncio e com os olhos fechados sobre a cena, imitando a ação de uma pessoa que lava as mãos, como se as suas ainda estivessem tintas do sangue do rei que ela degolara havia mais de vinte anos.

Não sei de nada tão patético em discurso do que o silêncio e o movimento das mãos dessa mulher. Que imagem do remorso!<sup>1</sup>

No romance satírico *Joias Indiscretas*, escrito pouco antes, em 1749, quando era apenas um espectador da cena parisiense, ele estava interessado no teatro como termômetro das dinâmicas sociais. Não era um interesse de ordem poética, mas sim relativo ao funcionamento social do teatro. No capítulo sobre a comédia, ele esboça uma crítica ao sentido ornamental de todo convencionalismo em arte que dificulta o reconhecimento do novo<sup>2</sup>. O teatro, para Diderot, estava tomado por fórmulas artificiais de emotividade, por reproduções orientadas para um público que, a rigor, era indiferente ao palco porque se teatralizava e se emocionava consigo mesmo, como sugerem as “joias falantes” do romance.

Sua aproximação, nos anos seguintes, do mundo da escrita e da reflexão teatral, tem como interlocutores, portanto, um sistema de convenções com valores contraditórios: de um lado, persistia, nos meios letrados, o sistema poético aristocrático do neoclassicismo francês, com suas regras de composição literária e suas definições normativas sobre gêneros: a tragicidade era extraída das crises da individuação dos nobres, e a comicidade da sátira da vida burguesa, sendo que ambas exigiam modos de organização formal reconhecíveis; de outro, um aparelho teatral que, a despeito de sua modernização relativa, se autonomizara, se tornava autorreferente, efetista, um espelho da dissimulação social maior, incapaz de emoções e virtudes “verdadeiras”.

É preciso dizer que o projeto de Diderot de um teatro feito de quadros verdadeiros nunca se libertou totalmente das dimen-

<sup>1</sup> DIDEROT, D. *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Org. trad. e notas Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 99.

<sup>2</sup> DIDEROT, D. *Joias Indiscretas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Global Editora, 1986, p. 195

sões conservadoras da cena literária neoclássica à qual se opunha, nem do confinamento individualizante do palco fechado. Só após a escrita do *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1769, e do contato com Lessing, ele foi capaz de declarar de modo mais aberto seu fascínio pela energia do modelo shakespeariano, poeta da palavra concreta e gestual. Antes disso, procurava dialogar com as posições de Voltaire e seguidores, autor-filósofo que sempre considerou “monstruosas” a falta de decoro, a ausência de regularidade e a bufonaria híbrida expostas nas peças de Shakespeare.

Em sua primeira tentativa como autor dramático, *O Filho Natural*, de 1757, vemos o esforço crítico de Diderot em dialogar com o teatro realmente existente. É ali que a importância da gestualidade é descrita pela primeira vez como uma possível ferramenta poética de acesso a uma Natureza inquieta, feita de dores e gritos reais, que já pouco encontrava lugar num teatro feito de modelagem retórica aristocratizante e personalismo interpretativo. Não é o caso de analisar o notável material, composto por uma apresentação da suposta “história verdadeira”, pela própria peça, e pelas *Conversas* teóricas com seu “autor”, Dorval, nesta nota tão breve. Quero registrar apenas a estrutura de camadas sobrepostas que contém, em si mesma, uma concepção híbrida – e gestual – de teatro, à partir da tensão entre a teoria aberta e a prática insuficiente da peça. O leitor entra no volume seguindo uma personagem “cansada”, o próprio Diderot, após o trabalho em torno do sexto volume da *Enciclopédia*, em sua visita à família de Dorval. Ali ele toma contato com a história emocionante de uma família. O acontecimento foi registrado por escrito numa peça que é reencenada pelos próprios agentes todos os anos, no salão da casa, como se fosse um rito comemorativo. A comédia lacrimosa sobre as “provações da virtude” em meio a angústias e confusões amorosas, é seguida de um diálogo entre Diderot e Dorval. Eles

conversam sobre as dificuldades de representação de “quadros reais” da vida familiar quando o artista pretende que o critério de verdade venha das condições da vida mesma e não dos valores estéticos de uma cena convencional ou de uma caracteriologia interpretativa fácil. A procura da verdade do *quadro*, tal como fazem os pintores, contra os truques e os *golpes teatrais*, deve vir, entretanto, acompanhada de uma consciência sobre o sentido paradoxal de toda representação, que sempre envolve elaboração, enquadramento, organização da matéria, procura de consistência formal. Assim, entre a orientação para uma nova atitude realista, e a percepção de uma estilização sempre necessária (que corre o risco de ainda se aparentar aos padrões poéticos do passado), ganha destaque a mediação possível dada pela *pantomima*, essa “arte perdida” que “os antigos conheciam bem”. Era através da composição gestual, segundo Dorval, que o pantomimo representava outrora *todas as condições sociais*: “os reis, os heróis, os tiranos, os ricos, os pobres, os habitantes das cidades, os do campo, escolhendo de cada categoria o que lhe é característico; em cada ação o que ela tem de tocante.”<sup>3</sup> A pantomima surge, assim, para Diderot, não como descrição do particular, mas como síntese de elementos característicos, como via de acesso à condição social. Nas *Conversas*, Dorval afirma que não sabe ainda “até onde a pantomima pode influir na composição de uma obra dramática e na representação”, mas é certo que sua utilização pode ajudar a estruturar “gêneros novos”<sup>4</sup>.

Mesmo hesitando em romper com o decoro do tempo e ainda incapaz de dar forma prosaica e material à luta de classes

<sup>3</sup> DIDEROT, D. *Obras V: O Filho Natural ou as Provações da Virtude: Conversas sobre o Filho Natural*. Trad. e notas: Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 118.

<sup>4</sup> Idem, p. 128.

em curso (a França estava na iminência da revolução), seu anseio por um grito de dor real em cena o aproxima da “fala” muda dos gestos, com seu potencial de instaurar atritos inconscientes na cena e expressar as pressões abstratas da condição social. No momento em que tentava valorizar positivamente a vida familiar da pequena família patriarcal, ele propõe o uso do recurso pantomímico. Strindberg, décadas depois, talvez conhecendo os escritos de Diderot, propõe o mesmo procedimento para representar de modo mais “naturalista” o inferno da família burguesa, em sua *Senhorita Júlia*. A pantomima ressurge como possibilidade de abertura extra-dramática, como elemento narrativo, com potencial de abertura ou de distanciamento do drama dialógico com suas vozes da consciência.

No conjunto composto por *O Pai de Família* e o *Discurso sobre a Poesia Dramática*, publicado um ano depois, ainda que haja menos camadas metalinguísticas, a forma ensaística e experimental também se oferece ao leitor como uma “cena composta” em que os escritos têm algo de um *gesto teatral*. Diderot não teoriza mais por meio de diálogos, mas na forma de um tratado. Descreve em termos didáticos seu ideal de uma poética baseada em quadros, em que os gêneros se deslocam, em que uma comédia deve mostrar seu avesso e indicar o sentido trágico da condição burguesa, mesmo que apresente aristocratas decadentes como são os de sua peça: tragédia doméstica e comédia séria são os nomes pelos quais o drama vem a se estabilizar como gênero. Um dos motores da reflexão parece ser a acusação feita por Fréron de que *O Filho Natural* não era mais do que um plágio da peça *O Amigo Sincero* de Goldoni<sup>5</sup>. Não por acaso, o capítulo final do *Discurso* é aquele famoso texto

---

<sup>5</sup> DIDEROT, D. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad., apresentação e notas: L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 69.

sobre autores e críticos que circula até hoje de modo autônomo. Por outro lado, é no penúltimo capítulo, para onde o texto converge em termos poéticos, que Diderot trata com detalhes da *pantomima*. Contra aqueles que diminuíram o valor de sua peça anterior com base em preceitos gerais extraídos de um amálgama de casos particulares, ele volta a propor a necessidade de uma maior verdade dos materiais, daí sua menção inaugural à “quarta parede” imaginária que separa atores da plateia. Mas esse novo teatro da era burguesa, numa zona intermediária entre tragédia e comédia, fechando-se no palco real e nos cômodos da casa de família, deveria também ser aparentado ao *romance* doméstico, e se tornar, portanto, épico: “Uma das principais diferenças entre o romance doméstico e o drama é que o romance segue o gesto e a pantomima em todos os detalhes: o autor se dedica a pintar movimentos e impressões”<sup>6</sup>. Sendo a pintura dos movimentos o que encanta nesses romances, sua capacidade de registrar estados de alma na relação com a condição das personagens, também o teatro, diz ele, ganhará vida se o poeta aprender a contrapor os gestos aos discursos dialogados, quando conseguir fazer uso de *cenas compostas*, aquelas feitas de vários níveis de ações simultâneas, em que os diálogos são acompanhados de sub-cenas pantomímicas, tal como ocorre na cena de *Macbeth* citada há pouco, em que a loucura da senhora do castelo é observada e comentada pelo médico e pela ama que a contemplam de longe. O princípio episódico e desviante que caracteriza a tradição épica se infiltra, assim, em sua visão dramática, em outro aspecto de sua mutante perspectiva teatral que desconfia da exigência de uma continuidade absoluta, ideal que migrava do estilo neoclássico para o drama burguês em formação. É nesse sentido que Peter Szondi, sem fa-

---

<sup>6</sup> Idem, p. 124.



zer uso da palavra épico, observa que “nos dramas burgueses de Diderot parece que o tempo quer sempre parar”<sup>7</sup>.

Em *O Pai de Família*, em meio ao sentimentalismo excessivo do conjunto, existe uma longa rubrica na abertura do segundo ato que descreve uma cena de diversas camadas gestuais: numa espécie de desfile, entram na casa representantantes de diversas classes sociais. Estão ali porque dependem do pagamento ou dos favores da família de nobres decadentes. Junto com os empregados, entram um lavrador, um homem miserável, uma vendedora de tecidos. O autor nos informa que a cena é composta de duas cenas simultâneas, uma delas feita à meia voz. Não por acaso, foi uma das cenas amputadas quando a peça chegou ao palco pela primeira vez<sup>8</sup>. É o momento em que o pai de família, ciente de que sua casa está de fato “pouco endinheirada”, ordena que, mesmo assim, as dívidas sejam pagas: “Não quero que ninguém padeça. Nem por amor da minha comodidade devo reter o suor alheio.” Em seguida, sem que as outras personagens o vejam, o pai dá uma esmola ao homem pobre e o acompanha até a porta. A cena parece confirmar a observação feita por Szondi de que Diderot imaginou um “drama burguês” sem conflitos sociais, incapaz da luta de classes, antes como um movimento de fuga para uma intimidade abstrata, para uma interioridade doméstica, para um ideal de humanidade virtuosa e capaz de afetividades justas e idealizadas. Por outro lado, apenas por almejar o retrato da *condição* à frente do caráter das personagens, por meio de ações gestuais (ainda compreendidas como condições dadas pela situação fami-

<sup>7</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês: Século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.114.

<sup>8</sup> Veja-se o comentário de Fátima Saadi sobre a mesma cena, no ensaio publicado neste volume. O corte do trecho muito irritou Diderot, conforme se mostra na carta escrita a Voltaire sobre o retalhamento e a “castração” de sua peça.

liar, e não como categorias ligada aos mundos do trabalho) introduz na cena uma inesperada dimensão concreta que tem o potencial cênico de inverter a relação entre figura e fundo, e criticar o núcleo dramático. Talvez por isso a cena tenha sido cortada. E ele precisava de uma teoria que chamasse a atenção para algo que sua obra era ainda incapaz de realizar. Entretanto, no atrito entre a peça e as reflexões, um campo de pesquisas se abria.

Em diversas ocasiões, Brecht se referiu à importância do trabalho teatral de Diderot, autor que considerava fundamental para os estudos de arte e dramaturgia, em especial para aqueles que pretendem a junção entre teoria e prática, a aproximação entre teatro e filosofia. Em 1937, Brecht tentou mobilizar um coletivo de artistas e intelectuais antifascistas, visando colaborações e ações conjuntas. Batizou o projeto de *Sociedade Diderot*. Nas cartas que escreveu aos parceiros possíveis (gente como Piscator, Eisler, Eisenstein, Tretiakov, Auden, Isherwood, Jean Renoir) ele prestou uma bela homenagem ao escritor francês. Dizia, em seus convites, que a pequena sociedade deveria ser composta, exclusivamente, por “pessoas produtivas”. Assim como Diderot mobilizou uma geração em torno de uma síntese enciclopédica dos saberes praticáveis de seu tempo, Brecht entendia que, na luta contra a desordem capitalista, não era hora para grupos meramente representativos. Era preciso viabilizar encontros pessoais, feitos do “olho no olho”, em torno de uma “sociedade produtiva” animada por pessoas que fossem capazes de pensamento, imaginação e práticas coletivas novas.