



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS UNIVERSITÁRIO PROF. ALOÍSIO CAMPOS
DEPARTAMENTO DE TEATRO
GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

NÍVEA MARIA DIAS

DIDEROT E O TEATRO:
Gênero Sério e Educação Estética à formação humana.

**São Cristóvão, SE
2024**

NÍVEA MARIA DIAS

DIDEROT E O TEATRO:

Gênero Sêrio e Educação Estêtica à formação humana.

Trabalho de Conclusão de Curso II (TCC II)
apresentado ao Departamento de Teatro
(DTE/UFS) no período letivo de 2024.1 à
obtenção de Graduação em Teatro-Licenciatura.

Orientadora: Profa. Dra. Christine Arndt de
Santana

São Cristóvão, SE
2024

*Dedico esse trabalho a minha primeira professora da vida: minha mãe
Profa. JOSEFA BALDOÍNA, a qual não consigo expressar tamanha
saúde. Na sua ausência, Mainha, compreendi o sentido de eternidade;
ela dói muito, é árdua, mas é útil e necessária. Sou imensamente grata
pelo melhor exemplo que sempre foi para mim e sua comunidade: o
sacrifício de si mesma.*

RESUMO

O conceito de formação (Educação) que se adota neste trabalho toma por finalidade contribuir para a evolução de seres humanos ao desenvolver, neles, as características do sábio (esclarecido) e do bom (virtuoso) e que, em razão disso, tenham consciência de seus papéis em sociedade, habilitando-os à possibilidade de promover bem-estar social e a evolução da espécie. Uma evolução pautada na relação em que a felicidade é alcançada com o desenvolvimento de funções sociais mútuas que beneficiam o grupo e não apenas a felicidade individual. Pois, é com a instrução sobre as ciências e sobre o sentido de tudo que os circunda, que se esclarece os seres humanos; e com o sacrifício de seus interesses particulares em função do interesse coletivo que os torna virtuosos. Isto é, seres humanos esclarecidos e virtuosos configuram uma sociedade educada e feliz, inclinando-se à evolução. No entanto, para essa formação, faz-se necessário caminhar por vias humanizadoras: as da Arte, em especial, o Teatro. Esse trabalho tem o intuito de corroborar com o preceito diderotiano de que o Teatro é uma via imprescindível à formação do ser humano e que a Educação Estética é necessária nos processos de ensino/aprendizagem. Portanto, um novo gênero, como um caminho preciso: o *Gênero Séri*o. Esse método de instrução se configura na representação das *situações/condições* da vida prática social, dos acontecimentos, tais e quais, da vida cotidiana e rotineira das quais são o objeto da Arte dramática: representar o ser humano em todo seu conjunto orgânico; sua relação com ele mesmo, com seu semelhante e com o seu entorno. Nesse sentido, apresenta-se o conceito de Diderot sobre Educação e sua relação indissociável com o Teatro; suas poéticas que revolucionaram o Teatro e a evidência de que a Educação Estética é necessária à formação do ser humano.

Palavras-chave: Diderot; educação estética; formação humana; gênero sério; teatro.

ABSTRACT

The concept of training (Education) adopted in this work aims to contribute to the evolution of human beings by developing in them the characteristics of the wise (enlightened) and the good (virtuous) and that, as a result of this, they are aware of their roles in society, enabling them to promote social well-being and the evolution of the species. An evolution based on the relationship in which happiness is achieved with the development of mutual social functions that benefit the group and not just individual happiness. Because it is with instruction about the sciences and the meaning of everything that surrounds them, that human beings are enlightened; and with the sacrifice of their private interests due to the collective interest that makes them virtuous. That is, enlightened and virtuous human beings form an educated and happy society, inclined towards evolution. However, for this training, it is necessary to walk along humanizing paths: those of Art, in particular, Theater. This work aims to corroborate the Diderotian precept that Theater is an essential path to the formation of human beings and that Aesthetic Education is necessary in the teaching/learning processes. Therefore, a new genre, like a precise path: the Serious Genre. This method of instruction is configured in the representation of situations/conditions of practical social life, of the events, such and such, of everyday and routine life which are the object of Dramatic Art: representing the human being in all its organic whole; his relationship with himself, with his fellow man and with his surroundings. In this sense, Diderot's concept of Education and its inseparable relationship with Theater is presented; his poetics that revolutionized Theater and the evidence that Aesthetic Education is necessary for the formation of the human being.

Keywords: Diderot; aesthetic education; human formation; serious genre; theater.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	EDUCAÇÃO ESTÉTICA.....	12
2.1	CONCEITO DIDEROTIANO SOBRE EDUCAÇÃO	19
3	POÉTICAS QUE REVOLUCIONARAM O TEATRO.....	32
3.1	DA PEÇA <i>O FILHO NATURAL</i>	32
3.2	DA POÉTICA <i>CONVERSAS</i>	36
3.3	DAS POÉTICAS <i>DISCURSO E ELOGIO</i>	45
4	CONCLUSÃO	49
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

A trajetória no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe (UFS) me permitiu a construção do conhecimento acerca do Teatro. Porém, foi com minha participação no Programa Institucional de Bolsas em Iniciação Científica (PIBIC)¹ dessa universidade, por quase quatro anos seguidos, que o esclarecimento sobre o Teatro como pedagogia se consolidou. Pois, os projetos *O Ato em Sala de Aula: Diderot e a Pedagogia do Teatro* (2017-2019) e *Esclarecimento, Virtude e Felicidade em Diderot: Teatro e Educação* (2019-2021) proporcionaram entender e compreender, de forma mais consistente, a linguagem artística Teatro como um caminho preciso à formação humana.

O Teatro é uma área do conhecimento que forma, simultaneamente, razão e sensibilidade. Nesse sentido, ele instrui, esclarece acerca das ciências, informa, comunica, mesmo que de maneira técnica. Basta fazer Teatro e já se está ensinando acerca da razão. Mas, e quanto à sensibilidade? Como se acessa a sensibilidade humana a partir de seu físico com todos seus sentidos e sentimentos, seus vícios e virtudes? Como o Teatro atua/age nessa organicidade humana? O que ele forma no ser humano e como? Enquanto linguagem, a apresentação teatral ensina e, por isso, ele é pedagógico. Então, a indagação surge: como ele é pedagógico e como forma seres humanos acerca da sensibilidade?

Sobre o esclarecimento acerca das ciências e da razão sobre as coisas, já se tem um parâmetro consolidado: a metodologia científica; mas, acerca da sensibilidade, somente um caminho pode alcançar essa formação: a Arte. Sendo assim, para encontrar respostas às indagações acima, parte-se do pressuposto de que o ser humano deva passar pelo crivo da Educação Estética e que o Teatro é um caminho para que a Educação possa alcançar suas finalidades que é, segundo a concepção diderotiana, formar no ser humano as características do esclarecido (sábio) e virtuoso (bom), visto que somente assim é possível a harmonia social.

É nesse linear racional Educação/Teatro/formação humana que essa pesquisa se debruçou nas obras pedagógicas versadas em Educação e Teatro do filósofo francês do Século XVIII Denis Diderot (1713-1784). Racionalidade a qual proporcionou o esclarecimento de que o Teatro é a própria pedagogia. Porém, para o Teatro não ser usado apenas como instrumento e, justamente, tornar-se o caminho pedagógico promissor, aquele que leva à formação do ser humano esclarecido e, também, virtuoso conforme Diderot suscitou, deve, pois, abdicar de toda alegoria teatral à fantasia e assumir a vida prática social em cena, tal e qual, ou seja, ser verossímil e versar sob um gênero novo: o *gênero sério*.

¹PIBIC (2017-2018) fomentado pela FAPITEC/UFS; PIBIC (2018-2019, 2019-2020) fomentados pela COPES/UFS; PIBIC (2020-2021) fomentado pelo CNPq/UFS.

Segundo Diderot, a dramaturgia no *gênero sério* é um método eficaz à formação do ser humano por ser uma Arte que trata da representação da vida real, a qual proporciona o conhecimento sobre como lidar com as situações reais da vida prática social. Pois, quando representadas com *verossimilhança*, acabam por aproximar o leitor/espectador das dimensões reais que uma determinada *situação/condição* pode alcançar, pois ele reconhece e se identifica com a realidade exposta em cena, *impressiona-se*, *comisera-se* e *reflete* sobre ela. Dessa forma, desenvolve habilidades para as relações sociais nas condições mais diversas possíveis, tendo em foco a compreensão dessa diversidade e o respeito à moral (costumes) a ela adequada, ou seja, desenvolve a consciência política do seu meio social e age de acordo, colocando mulheres e homens agindo em função da moral e não o contrário. Se na sociedade há condutas de moral, que se imite essa conduta e que se aprenda a agir em função dela; se não há moral, crie uma a partir das necessidades comuns; se há virtude, que se aprenda a agir virtuosamente. Por exemplo, se há um pai de família exemplar, que se experencie, ao ler/assistir uma peça de Teatro, a como ser um pai de família mesmo sem ainda o ser; se há uma conduta de preconceito sendo representada, que se tome consciência das consequências que esta conduta alcança e se aprenda a se libertar desses preconceitos, ainda que, para se libertar, seja necessário renunciar a uma cultura ou tradição. Assim, o ser humano se torna sábio (esclarecido) e bom (virtuoso).

No entanto, não basta ser esclarecido e virtuoso, mas, a partir disso, ser feliz e promover a felicidade. Portanto, em Diderot, o conceito de Educação forma o ser humano para sua emancipação por meio da Educação Estética, tornando-o esclarecido quando o prepara para viver na sociedade embasado da ciência, sendo útil a si próprio e aos que o cercam; virtuoso, quando o prepara para exercer uma função social pautados na racionalidade e na sensibilidade humana, sacrificando seus próprios interesses em prol de um bem comum, ou seja, um bem maior; e feliz individual e coletivamente, quando o prepara para ser útil a si próprio e à sociedade.

Para Diderot, o Teatro é a Arte capaz de retratar fielmente a realidade e as ligações ocultas da natureza, afastando os possíveis equívocos nas informações contidas em seus enredos/tramas e conscientizando o leitor/espectador dos costumes na sociedade que se encontra inserido quando são postos na cena. Por isso, ele produziu poéticas que propõem uma reforma no Teatro da sua época ao constatar que essa Arte dispõe de preceitos que a atribui uma função social além do mero entretenimento: formar seres humanos esclarecidos e virtuosos, características que possibilitam o alcance de uma sociedade mais justa, harmoniosa, ou seja, uma sociedade equitativa, sábia e, portanto, feliz. Assim, a Educação Estética é

indispensável à formação do ser humano, prosperidade da nação e evolução da espécie.

Nesse sentido, esse trabalho tem o intuito de corroborar com o preceito diderotiano de que o Teatro é uma via imprescindível à formação do ser humano e que a Educação Estética é necessária nos processos de ensino/aprendizagem. Para a escolha desse tema, considerou-se o fato de Diderot ser um filósofo do Século XVIII - período que ficou conhecido por *Século da Pedagogia* - e dele ter participado efetivamente da reformulação, influenciada pela *Ilustração*, do conceito de Educação à época, tornando esse período histórico um marco sobre o Esclarecimento; o *Século das Luzes*.

Os frutos colhidos no PIBIC/UFS evidenciaram o nome de Diderot e seu legado pedagógico para o ensino de Teatro-Licenciatura devido toda sua fundamentação teórica e prática à Educação Estética. Assim, justifica-se a escolha desse tema, tendo como objetivo geral demonstrar a preocupação de Diderot com a Educação estética à formação humana via Teatro; e objetivos específicos: apresentar o conceito de Educação no pensamento diderotiano, apresentar suas poéticas que revolucionaram o Teatro e evidenciar o Teatro diderotiano como via precisa à formação humana.

Para caminhar nos campos da Educação e do Teatro e entender a relação que Diderot constrói entre eles, tornou-se necessário transitar, antes, na história da Educação e compreender sua relação primeira com a Literatura e como ela se concretizou na prática ao longo do tempo, tendo em vista o preceito diderotiano *as belas-letras às belas-artes*. Nesse sentido, o texto de Santana (2013) contribuiu significativamente acerca do momento em que a Literatura passa a ser utilizada, pelos filósofos do Século XVIII, ocupando um contexto de *utilidade* social com o intuito de tornar os seres humanos emancipados, ao colocar a *moral em exercício* a partir do pensamento diderotiano a respeito dessa relação e possibilitando formar o ser humano esclarecido e virtuoso. Em seguida, atravessou-se essa relação, destrinchando os apontamentos de Stéphane Pujol (2014) acerca dos resultados, nos dias de hoje, da Educação emancipadora, devido à *crise das escolas* e deparou-se com a premissa na prática da Educação emancipadora: o método seria o segredo dessa Educação bem como Diderot já havia destacado no Século XVIII.

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura, adotando a perspectiva interpretativa-hermenêutica, portanto, pode ser definida, metodologicamente, como uma pesquisa bibliográfica. Os textos de Santana e Pujol foram essenciais para a organização das ideias aqui expostas. Pois, foi possível condensar os objetivos desta pesquisa a partir de perspectivas diferenciadas, entre autores contemporâneos, sobre o mesmo contexto histórico acerca da formação do ser humano, porém articuladas ao mesmo contexto de formação

humana suscitada no Século XVIII, período no qual as seguintes obras² diderotianas foram escritas: *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, Artes e Ofícios* (1751), *Plano de uma Universidade ou de uma Educação Pública em Todas as Ciências* (1775), *O filho Natural ou as Provações da Virtude*, juntamente com sua poética *Dorval e Eu: Primeira Conversa, Segunda Conversa, Terceira Conversa* (1757), *Discurso Sobre a Poesia Dramática* (1758) e *Elogio a Richardson* (1762).

O Capítulo 1 é composto pela introdução, tratando da estruturação geral do trabalho. O Capítulo 2 é composto, inicialmente, com um discurso panorâmico com o intuito de fundamentar as teorias revisadas e, ao mesmo tempo, tecendo os passos metodológicos que se evidenciam na correlação entre as revisões teóricas das leituras, uma vez que os textos foram lidos um sob a luz do outro. Stéphane Pujol e Santana contribuem expressivamente nessa fundamentação a partir da historicização sobre a Educação e suas finalidades, as quais se mostram alcançáveis com as revelações pedagógicas encontradas nas obras de Diderot. Por isso, o apanhado geral antes das exposições das revisões teóricas das obras dele. Depois dessa correlação, são abordadas as ideias diderotianas sobre o conceito de Educação, atendendo ao primeiro objetivo específico. Assim, a *Enciclopédia* e o *Plano* são as obras (depois do panorama a partir de Santana e Pujol) dirimidas no capítulo 2, sendo que a hermenêutica da *Enciclopédia* foi feita a partir da biografia de Diderot por Arthur M. Wilson (2012). Já a segunda e as demais elucidaciones das obras citadas em toda pesquisa, em nome de Diderot, foram feitas a partir de publicações traduzidas.

O Capítulo 3³ se constitui com a discussão sobre a estrutura da peça *O Filho Natural*, a qual tem como base para o objetivo da sua poética *Conversas* dirimidas, também, nesse capítulo, configurando a postura pedagógica de Diderot com seu modelo educativo imbrincado na peça e na poética; e seu exemplo de trabalho de um poeta de gênio, um filósofo, dramaturgo e um cidadão comprometido com sua nação. Além da peça ser o

²Vale ressaltar que haverá redução na escrita dos títulos dessas obras durante todo o texto. Ou seja, *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, Artes e Ofícios* - em resumo *Enciclopédia*; *Plano de uma Universidade ou de uma Educação Pública em Todas as Ciências* - em resumo *Plano* ou *Plano de uma Universidade*; *O filho Natural ou as Provações da Virtude* - em resumo *O filho Natural*; *Dorval e Eu: Primeira Conversa, Segunda Conversa, Terceira Conversa* - em resumo *Conversas*; *Discurso Sobre a Poesia Dramática* - em resumo *Discurso*; *Elogio a Richardson* - em resumo *Elogio*. Outro apontamento importante diz respeito às datas: às indicadas entre parênteses depois do título de cada obra, refere-se ao seu ano de produção e/ou de primeira publicação. Já as datas após citação direta ou indireta, referem-se às obras de que se teve acesso para a pesquisa.

³O autor-data da obra (*O Filho Natural* e sua poética *Conversas*) não foi colocado em todas as citações, no tópico DA PEÇA O FILHO NATURAL do Capítulo 3, para não se tornar repetitivo, uma vez que, foram feitas muitas citações, curtas e longas, do mesmo autor e mesma obra, seguidamente. Por isso, foi colocado apenas a página depois de cada citação. Essa escolha não interfere na compreensão da leitura e nem fere as regras da ABNT quanto às referências, já que, na primeira citação desse Capítulo, foram indicados o autor (Diderot) e a data dessa obra (2008).

exemplo no qual Diderot fundamenta as reformas teatrais que possibilitam o objetivo da Educação - formar seres humanos esclarecidos e virtuosos -, tornando suas ideias revolucionárias para o Teatro.

Para o Capítulo 3, também, evidencia-se o Teatro diderotiano como via precisa à formação humana com a discussão sobre a poética *Conversas*, relacionando-a aos textos *Discurso* e *Elogio*, os quais não serão tratados com maior tempo por já tê-lo feito e publicado em outros trabalhos⁴, mas que são fundamentais para esse mesmo objetivo. Por fim, para a Conclusão, apresento um apanhado dos resultados da pesquisa.

Diante do exposto, vale ressaltar que a pesquisa científica se faz necessária na vida acadêmica, pois instigou a questionamentos que levam o pesquisador ir em busca de transformações necessárias na sociedade, principalmente, no sistema de ensino brasileiro. Por isso, a pesquisadora, embebida de tudo que até então foi relatado, inquietou-se à problematização desse trabalho, considerando: as finalidades da Educação do projeto das *Luzes* de formar o ser humano para sua emancipação; a relação entre Teatro e Educação no pensamento diderotiano; e suas poéticas que revolucionaram o Teatro como caminho preciso para alcançar as finalidades da Educação. O problema de pesquisa pode ser assim resumido: a Educação Estética é condição necessária à formação humana para uma sociedade esclarecida, virtuosa e feliz?

Ora, considerando o Século XVIII como o *Século da Pedagogia*; considerando as características do esclarecido e virtuoso à emancipação do ser humano; considerando a habilidade em desempenhar uma função social de acordo com a moral (costumes) na sociedade; por fim, considerando o Teatro, no pensamento diderotiano, ser a via para formar seres esclarecidos e virtuosos; é possível afirmar que, em Diderot, a formação do Esclarecido e do Virtuoso passa, necessariamente, por uma Educação Estética, pois é a única maneira de possibilitar a junção destas duas qualidades em uma mesma pessoa.

⁴*Discurso Sobre a Poesia Dramática* foi a poética analisada, juntamente com o *Plano de uma Universidade*, na pesquisa referente ao PIBIC/COPES/UFS 2019-2020. O resultado dessa pesquisa foi publicado na revista *A Palo Seco* com título *Teatro, filosofia e educação: o discurso sobre a poesia dramática*. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/issue/view/1072>. *Elogio a Richardson* foi a poética analisada, juntamente com a *Conversas*, na pesquisa referente ao PIBIC/CNPq/UFS 2020-2021. O resultado dessa pesquisa foi publicado no Caderno de Resumo Expandido do 10º *Seminário de Pesquisas em andamento* do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP (SPA/PPGAC/ECA/USP) com o título *Esclarecimento, Virtude, Felicidade em Diderot: Elogio a Richardson*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1X_hWpdy9pl5A1QrUB3dBtd0kvugBg7CM/view.

2 EDUCAÇÃO ESTÉTICA

O conceito de formação (Educação) que se adota neste trabalho toma por finalidade contribuir para a evolução de seres humanos ao desenvolver, neles, as características do sábio (esclarecido) e do bom (virtuoso) e que, em razão disso, tenham consciência de seus papéis em sociedade, habilitando-os à possibilidade de promover bem-estar social e a evolução da espécie. Uma evolução pautada na relação em que a felicidade é alcançada com o desenvolvimento de funções sociais mútuas das quais beneficiam o grupo em detrimento da felicidade individual. Pois, é com a instrução sobre as ciências e sobre o sentido de tudo que os circundam, que se esclarece os seres humanos; e com o sacrifício de seus interesses particulares em função do interesse coletivo que os torna virtuosos. Isto é, seres humanos esclarecidos e virtuosos configuram uma sociedade educada e feliz, inclinando-se à evolução. No entanto, para essa formação se faz necessário caminhar por vias humanizadoras: as da Arte, em especial, o Teatro. Esse conceito foi formulado a partir da relação entre Teatro e Educação no pensamento do filósofo francês Denis Diderot encontrada em grande parte de suas obras.

A compreensão da relação entre Teatro e Educação no pensamento diderotiano se estabelece a partir de obras pedagógicas, tendo em vista a formação do ser humano esclarecido e virtuoso para a harmonia social e progresso da nação. Na *Enciclopédia*, já se encontra o perfil pedagógico, tanto na postura de Diderot quanto no conteúdo do texto, pois ele declara sua preocupação com o esclarecimento dos seres humanos, uma vez que ele entendia ser necessário a instrução deles para poderem ser mais virtuosos e felizes. No *Plano*, ele estrutura um sistema educacional à formação dos seres humanos, além de declarar seu pensamento político e social acerca da Educação, destacando a necessidade de ela ser gratuita, laica e igual para todos.

Entre uma obra pedagógica e outra, Diderot escreve, também, poéticas que traçam o caminho que a Educação deve seguir para possibilitar a formação do esclarecido e virtuoso. Enquanto na *Enciclopédia* e no *Plano*, e ainda, neste último, com as *belas-letras* sendo imprescindíveis para a compreensão sobre a moral⁵ (costumes), ele sistematiza a Educação para instruir e esclarecer o ser humano acerca das ciências e da razão sobre as coisas (tornar-

⁵“Para Diderot, todo sistema moral, toda força política que tende a afastar o homem do homem é má, pois ele está persuadido de que a natureza criou todos os homens de maneira que eles não possam subsistir sem que se sustentem uns nos outros. [...] Logo: o que é bom aproxima os homens; o que é mau, o que os separa”. SANTANA, Christine Arndt de. **Educação e Literatura**: a "moral em exercício" em Diderot. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013, p. 139. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/4877>. Acesso em: 13 ago. 2024. Isto é, resume-se o conceito de moral, em Diderot, como tudo aquilo que aproxima as pessoas.

se sábio); nas poéticas, ele sugere o caminho para a Educação desenvolver a sensibilidade (tornar-se bom), precisamente via Teatro, para agir moralmente. Portanto, são as poéticas que contemplam o caminho preciso à formação do ser humano, atribuindo ao Teatro uma função social para além do mero entretenimento: a pedagógica. Eis o Teatro como pedagogia.

Nas poéticas *Conversas*, *Discurso* e *Elogio*, Diderot estabelece preceitos sobre o fazer teatral e sobre a escrita dramática que possibilitam a formação do ser humano. Contudo, na análise dos textos, uma sob a luz da outra, as ideias dele se cruzam, estabelecendo a relação entre Educação e Arte, ambas com o mesmo objetivo: instruir o ser humano, mas para o moralizar, sendo a Arte o caminho a ser seguido. Esse caminho, portanto, eleva ao patamar de possibilidade de Educação Estética as seguintes vias: Literatura - primeiro, porque é ela que dará a beleza necessária (*eloquência e poesia*) que a dramaturgia exige para que a verdade da natureza e do ser humano possam ser contempladas e, segundo, porque é ela que carrega através dos séculos a história e os conhecimentos; Artes Visuais, uma vez que ele demonstra o devido valor delas à posteridade⁶, sendo exemplos ao pintar e esculpir conhecimentos úteis à sociedade; Dança e Música, uma vez que ele discorre sobre elas nas *Conversas* e lhes dá a devida importância na vida do ser humano quando as chama de *pantomima ritmada*; e, em especial, via Teatro porque é a única Arte que pode representar com *verossimilhança* as *situações/condições* dos recortes da vida prática social, sensibilizando o espectador pela forte *impressão, comiseração e reflexão* sobre elas, uma vez que ele sai, depois de assisti-las, experiente e transformado pelo exemplo moral contido nelas.

Essas obras diderotianas perpassam um período histórico muito importante, o qual culminou na mudança de paradigmas acerca da Educação e a formação dos seres humanos. Trata-se do Século XVIII, o qual abrange outras denominações (*Século das Luzes*, *Século da Ilustração* ou *Século da Pedagogia*) devido ao pensar constante sobre o bem-estar social e o conceito sobre Educação está atrelado a essa finalidade. Os filósofos franceses - dentre eles Denis Diderot -, dedicados à empreitada da mudança política e social de sua nação, estabeleceram os caminhos - via Arte⁷ - para seus pensamentos chegarem às pessoas, levando a *luz* (o aspecto do saber, portanto, razão) ao mesmo tempo que as tirava das *trevas* (falta de esclarecimento, portanto, ausência da razão), do obscurantismo e subserviência que impediam

⁶Sobretudo nos seus *Salões*, considerado um dos primeiros documentos que traz uma crítica de arte, ao cobrir as Exposições dos *Salões*, que aconteceram no século XVIII francês, no Louvre.

⁷“Na Ilustração essa conexão é concretizada com a divulgação, em massa, de ideias a partir de obras que não seguiam os ditames dos cânones da lógica formal. As ideias filosóficas eram difundidas via contos, romances, peças de teatro e panfletos. A finalidade desse uso estava em possibilitar aos homens a sua autonomia através do esclarecimento. Diderot empreendeu, durante sua vida, no curso de suas obras, essa tarefa ilustrada por excelência” (Santana, 2013, p. 207).

suas emancipações. Isto é, seres humanos emancipados seriam autônomos no pensar e agiriam em função da moral e boa relação social. Portanto, nesta pesquisa, correlacionou-se os êxitos políticos, sociais e culturais que a empreitada filosófica teve com a mudança dos paradigmas educacionais no Século XVIII e seus efeitos a longo prazo, vez que mais de dois séculos já se passaram, constatando que o *método* do qual se deve prover para a formação humana - bem como Diderot já havia sugerido em suas obras - é o critério principal nos processos de ensino/aprendizagem e que a Arte, o Teatro, precisamente, é o caminho para a moralização e civilização dos seres humanos.

Nesse contexto, é de suma importância uma breve passagem pela história que consagrou essas mudanças educacionais das quais Santana (2013) contribui precisamente ao vislumbrar, historicamente, o Século XVIII como o da Pedagogia, destacando a relação entre a Educação jesuítica desse século e os motivos da mudança da concepção sobre Educação. O conceito de Educação transita, então, da jesuítica à emancipadora. A jesuítica moldava o ser humano para a subserviência em detrimento de uma doutrina religiosa, em nome de um ser onisciente e alçava a finalidade da Educação como sendo a formação do ser humano para a *Salvação* (felicidade individual seria alcançada após a morte), mas não contribuía em nada para a civilidade e, somente, aos interesses dogmáticos. Enquanto para a *Ilustração*, a finalidade seria formar o ser humano para a felicidade terrena por meio de sua *emancipação* (seres esclarecidos por meio de uma instrução pública). A felicidade terrena estaria fundamentada na função social do ser humano inclinado em ser útil à sociedade a partir de sua particularidade, à família e ao Estado.

O fio condutor do percurso entre estas duas concepções de educação [do Século XVIII: Colégios Jesuíticos versus projeto das *Luzes*] foi a oposição entre Salvação (finalidade da educação jesuítica que via a criança como um ser que precisa da salvação, em função do Pecado Original, e a felicidade como algo a ser conquistado após a morte) e a Emancipação (finalidade da educação ilustrada que não via a criança como alguém que precisasse ser salvo e entendia a felicidade como uma conquista terrena) para que, desta maneira, fosse possível a mudança de concepção pela qual passou a Ilustração no que respeita à educação (Santana, 2013, p. 40-41).

Ao explanar sobre os *Ilustrados* empenhados na empreitada de uma Educação gratuita, laica e universal, Santana resume, a partir da *Enciclopédia*, a fundamentação da felicidade terrena das pessoas como sendo felizes *por elas mesmas* (ser humano sendo útil à sociedade), *por suas famílias* (amparar e honrar a família com os valores a serem transmitidos) e *pelo Estado* (retorno com a boa educação, sociedade harmoniosa). Ou seja, pautados na racionalidade e na sensibilidade, o ser humano pode ser útil a si próprio, portanto

feliz individualmente; à família e ao Estado, neste sentido, feliz coletivamente.

[...] as crianças que vêm ao mundo devem formar, um dia, a sociedade na qual elas irão viver, sua educação é, portanto, o objeto mais interessante: 1º - por elas mesmas, pois a educação deve fazer com que elas [as crianças] sejam úteis a esta sociedade, que obtenham estima e encontrem o seu bem-estar; 2º - por suas famílias, que elas devem amparar e honrar; 3º - pelo Estado mesmo, que deve recolher os frutos da boa educação que receberam os cidadãos que o compõem (Du Marsais, 2003 *apud* Santana, 2013, p. 64-65).

Santana destaca, especialmente, um elo entre a *Ilustração* e a Literatura ao discorrer sobre o *Elogio*, e sobre o romance de Diderot *A Religiosa*⁸, para exemplificar a Literatura como um importante veículo na divulgação de ideias que formam as bases do pensamento *Ilustrado*. Pois, nesse período, a Literatura alcança uma utilidade: educa-se pela Literatura, uma vez que “[...] as ideias podem interferir no destino dos homens e transformar o rumo da história” (Nascimento, 2001, p. 22 *apud* Santana, 2013, p. 15). Assim, a Literatura se relaciona diretamente com a Educação na formação dos seres humanos: a Literatura com a função de difundir ideias e a utilidade de interferir no destino das pessoas; a Educação com a formação das cidadãs e cidadãos via Arte; e a moral posta nos enredos/tramas dos romances, contos, poemas, novelas, peças etc., com exemplos que a Arte pode disseminar. A Educação Estética se faz, então, devido à maneira sutil que os valores são impressos na Arte de escrever a verdade da natureza das coisas e dos seres humanos.

Diderot, em sua poética, fundamenta a ideia de “moral em exercício”⁹ como um princípio pedagógico que amarra os conceitos de educação (recurso pedagógico), moral (ética) e literatura (estética, expressão literária) [...] Como as obras literárias têm “[...] uma função social, ou ‘uso’, que não pode ser puramente individual [...]”, elas são escritas para a espécie, para a humanidade, e não para um único indivíduo; assim como preconiza o período ilustrado em relação à formação, à educação do homem. [...] A literatura é formativa, possui a função de educar, serve como uma estratégia para incentivar a educação, para instaurar a autonomia da razão. E, como a formação que se busca na literatura é uma educação moral, é necessário que os ensinamentos sejam transmitidos via os textos literários [...] (Santana, 2013, p. 25; 27-28).

Segundo Santana, dessa forma (colocar a *moral em exercício*) Diderot discorre sobre *como moralizar furtivamente: pregar uma peça no leitor/espectador quando este aprende sem*

⁸*Id. Ibid.* Romance diderotiano considerado, também, como um modelo à Educação Estética (p.197-206).

⁹*Id. Ibid.* “O drama sofrido por Suzzane e a narrativa de suas penas, de seus castigos, de suas torturas causam, no leitor/espectador, uma indignação que o transforma, na medida em que ele se coloca no lugar da protagonista, ao mesmo tempo em que vê, através do enredo/trama, a moral sendo colocada em prática, em exercício” (p. 24-25). A *moral em exercício* é justificada pela autora, em sua tese de doutorado, como o efeito que a Arte (estética) se configura no leitor/espectador e usa como um dos exemplos *Suzzane*, personagem do romance diderotiano *A Religiosa*.

se perceber ensinado, assim como se pode constatar em toda estrutura da peça *O Filho Natural*¹⁰ e de sua poética *Conversas* ao misturar ficção e realidade. Dessa mesma forma se observa na poética *Elogio*, pois a primeira impressão, ao lê-la, é de que se trata, literalmente, de um elogio à estrutura e trama abordadas pelo autor Richardson em seu romance *Clarisse*¹¹. Porém, à luz das *Conversas* e do *Discurso*, é possível verificar o tom pedagógico de Diderot nas palavras de elogio que ele tece a Richardson. Pois, o que ele intenciona, mesmo, é, mais uma vez, entrar *furtivamente* na alma do leitor ao enfatizar o exemplo de um poeta que compõe de modo que sirva de dispositivo para formar o ser humano estética e, por isso, moralmente.

A literatura, nesse sentido, deve ser entendida como o instrumento que possibilita a formação do homem, ao oferecer exemplos, os modelos de ação, a partir do enredo/trama de uma obra; [...] Em sendo a arma que tem o poder de moldar os valores morais necessários à convivência pacífica, feliz das pessoas, a literatura é o veículo responsável por gerar uma transformação nos espíritos, levando a sociedade, de uma maneira geral, a agir em benefício da felicidade individual e coletiva dos homens, na busca de um estado de bem-estar social. Outro aspecto da função educativa da literatura que não pode deixar de ser considerado é o fato de que ela instrui os homens sem que os mesmos se apercebam disso; isso a faz ser *dulce* e *utile*, como especificou Horácio. Essa característica da arte, neste caso específico da literatura, possibilita o leitor/espectador [...] que ele seja guiado a pensar de maneiras diferentes sobre aspectos da vida, [...] sem que se dê conta de que passara por uma experiência educativa, moral. Os procedimentos que viabilizam a moral ser colocada em prática precisam passar pelas sensações e são delas dependentes. [...] Para que se tenha eficácia neste processo, o romancista precisa entrar furtivamente, na alma do leitor/espectador, como afirmara Diderot, e não de viva força; por isso, deve pegá-lo desprevenido, “[...] naqueles momentos em que a alma desinteressada está aberta à verdade” (Santana, 2013, p. 177-178; 183; 189-190).

Nesse sentido, assim como *A Religiosa*, as três poéticas são um *exemplo da moral em exercício* ao imprimir a postura de Diderot, exercendo um compromisso social e político; ao levar o futuro profissional de Teatro à *reflexão* sobre seus próprios compromissos com a sociedade, no intuito de se configurar um sujeito feliz ao mesmo tempo em que promove a felicidade do grupo social em que está inserido; e ao encaminhar um *modelo* no processo de ensino/aprendizagem: ensinar sem se deixar ser percebido mestre por meio da *mistificação*¹²

¹⁰Esse será o tópico do Capítulo 3.

¹¹*Clarisse* é o romance do autor inglês Samuel Richardson que ganhou notoriedade pública, do qual Diderot se fundamentou para fazer a poética *Elogio a Richardson*.

¹²“Toda essa mistificação ajuda, conforme o *Elogio*, a colocar a moral em prática, por criar, no leitor/espectador, constantemente a ilusão de realidade. A todo momento, mentalmente, a pergunta ‘Será verdade? Será Mentira?’ vem à baila” (Santana, 2013, p. 199-200). Em Nota, a autora explana a palavra *mistificação* como sendo a maneira de se enganar alguém para um determinado propósito. A *mistificação*, em Diderot, tem o propósito de mesclar ficção e realidade com o objetivo de sensibilizar o leitor acerca da moral imbricada nos enredos/tramas, aproximando-o da realidade o melhor possível para sair da experiência da leitura esclarecido e virtuoso.

do qual somente a Arte possibilita, configurando assim, sua filosofia geral da Educação “se forma pelos exemplos, a reflexão e os modelos” (Diderot, 1772, p. 1102 *apud* Santana, p. 127).

A correlação entre os paradigmas educacionais dos *Ilustrados* e seus efeitos a longo prazo foi abordada por Stéphane Pujol (2014), frisando, fundamentalmente, o método - no processo de ensino/aprendizagem - ser o critério chave para que a Educação atual alcance seus objetivos, uma vez que esses paradigmas aspirados pela *Ilustração* foram herdados pelo ocidente e, ainda, é possível emancipar seres humanos, seguindo o modelo emancipador da Educação setecentista. Pois, ainda se constata, atualmente, o esforço e disposição de professores na luta de promover uma formação autônoma aos seus alunos.

Não diferente do Século XVIII, as sociedades atuais têm enfrentado as intempéries sociais e políticas semelhantes a este século, as quais levam a questionar sobre a eficácia da Educação emancipadora. Assim, Pujol elucida acerca do objeto do projeto das *Luzes* (emancipar) com sua análise sobre *a crise da escola* do ocidente nos momentos atuais, a qual sugere que a explicação dessa crise pode estar nos métodos do processo de ensino/aprendizagem, já que a escola se concebe com o projeto de emancipação por dois aspectos: politicamente, quando os professores continuam em combate por melhoramento na estrutura de ensino para se promover algo e, eticamente, pelo constante incentivo à pesquisa para a construção do conhecimento, a democratização desses conhecimentos a nível universal e a disposição da laicidade para sua prática profissional.

Primeiramente, [...] eu creio que essa representação [de educação emancipadora] ocupa ainda um lugar considerável nas motivações daqueles que ensinam hoje. [...] Em seguida, parece-me que o que faz ainda a escola hoje exalta propriamente um projeto emancipatório. Citarei três exemplos: a) a preocupação, [...] de que os alunos produzam efetivamente conhecimentos [...]; b) a amplitude **enciclopédica** dos saberes na escola permanece, ainda assim, na ordem do dia; [...] c) laicidade e neutralidade, ponto importante: a laicidade pode ser pensada como uma peça do dispositivo emancipador. [...] no sentido kantiano de pensar por si mesmo [...] dito de outra maneira, a laicidade, entendida como neutralidade, não deve censurar nenhum assunto [...] (Pujol, 2014, p. 144, grifo nosso).

Pujol aponta que a escola, hoje em dia, ainda se resguarda nos moldes do projeto das *Luzes* em seus processos de ensino/aprendizagem e promove o projeto de Educação emancipadora. Mas, e por que *crise na escola*? Segundo Pujol, o aluno se depara com a obrigatoriedade de cumprimento da lei - ou a falta dela - inadequada a sua realidade e desconfigura toda sua conquista de liberdade e autonomia ao se emancipar. Assim, o aluno se ressentido da necessidade da reflexão e crítica acerca de sua emancipação, pois a sensação

provocada pela coerção e sujeição é de que todo o processo de emancipação seja inválido e inútil política e socialmente, causando desânimo.

[...] Com efeito, a crise não viria nessa perspectiva, de que a escola cessou de ser percebida como emancipadora, mas, ao contrário, de que ela continua a trabalhar para uma emancipação que é compreendida, claramente ou confusamente, pelos alunos como atribuição coercitiva e sujeição. [...] apesar do fato da filosofia das Luzes e da escola republicana terem pensado realmente a emancipação, para dizer diretamente, elas permaneceram com uma concepção de liberdade na qual os sujeitos são, finalmente, livres, mestres se suas vidas, porém na qual se reencontram sujeitados novamente a uma figura de transcendência que é a lei [...] (Pujol, 2014, p. 145; 146).

Sendo assim, Pujol supõe que uma das possibilidades para reverter essa situação é a mudança dos métodos no processo de ensino/aprendizagem, pois do contrário, dificultaria o projeto de emancipação moderno. O método seria conscientizar os alunos sobre a necessidade de sua emancipação, também, a conscientização da possibilidade de as situações/condições de sujeição serem transformadas, uma vez que a moral é o objeto de formação e transformação humana acerca da equidade social. Isto é, depois de formado e consciente do porquê da necessidade dessa formação, emancipado e diante da coerção e sujeição, tornar-se transformador dessa situação/condição a que, naturalmente, foi-lhe imposta com o conceito de lei velado da necessidade de garantia e proteção do ser humano. Dessa forma, Pujol compreende que é possível a concepção de um programa emancipador que dispense a coerção e sujeição: a *contra emancipação*; ou seja, re/formular os métodos do ensino/aprendizagem, pois “sua implementação configuraria uma escola muito diferente daquela que nós vemos hoje” (2014, p. 145) para garantir e proteger deveres e direitos sem cingir impactos de sujeição e coerção e, ainda assim, promover a sensação de liberdade.

A crise da escola não estaria ligada à tomada de consciência, pelos alunos, dessa configuração e, também, de uma demanda de outra coisa? De quê? a questão seria, talvez: não é possível emancipar sem sujeitar novamente? [...] Se houve sujeição, historicamente, [...] não foi por uma preocupação de dominação: pois foram as elites que mais a suportaram, vinculadas à educação e à transmissão do saber. Não é um projeto de dominação que se efetiva aqui, mas, ao contrário, um projeto de “proteção” do homem. Seria necessário, portanto, de qualquer maneira, proteger-se contra a sujeição que tem por finalidade a proteção. Dito de outra maneira, e eu terminarei por essa forma voluntariamente lacônica, seria necessário imaginar uma *contra emancipação*, isto é, uma emancipação que não seja “à marcha forçada”. Essa seria toda a dificuldade do projeto emancipador moderno (Pujol, 2014, p. 147).

Nesse sentido, Pujol se soma ao pensamento diderotiano sobre o ato de educar, pois, segundo Diderot (2000a), é uma tarefa difícil e que a atenção deve se deter ao método.

Considerando as poéticas diderotianas como um complemento as suas obras pedagógicas, imprimindo um modelo à formação do ser humano via a Arte, supõe-se, então, que só é possível o ser humano esclarecido e virtuoso se sua formação for forjada por uma Educação Estética. A partir disso, analisar como Diderot discorre para alcançar as finalidades da Educação oferece o limiar de seus pensamentos em vista do caminho preciso que leva o ser humano a sua formação como sujeito emancipado e, sobretudo, transformador de sua realidade social.

2.1 CONCEITO DIDEROTIANO SOBRE EDUCAÇÃO

Diderot formula o conceito de Educação a partir das intempéries do contexto social das quais o rodeiam, tendo a Literatura¹³ - à época - como único meio eficaz de se comunicar e informar as pessoas com o intuito de instruí-las. Em sendo o Século XVIII o *Século da Pedagogia*, a *Enciclopédia* foi a obra que empreendeu um projeto editorial fundamental ao avanço do conhecimento em todas as Artes e, por esta razão, é um emblema por ser o *Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados*, no qual Diderot era editor, juntamente com D'Alembert. Ou seja, é uma obra Pedagógica e seu lançamento foi impactante para a sociedade devido sua completude à instrução do ser humano no Século XVIII, causando alguns infortúnios a Diderot devido à forte censura da época, mas muito importante e necessária ao esclarecimento. Segundo Wilson (2012, p. 145; 159; 160, grifo nosso),

Por cerca de vinte anos, Diderot despendeu a maior parte de seu tempo e sua energia exatamente nessa espécie de trabalho editorial cotidiano. [...] veiculando informações, ajudava a transformar os valores dos homens. [...] ajudava a tornar os homens favoráveis à mudança. Os historiadores estão de acordo que a *Enciclopédia* desempenhou papel extremamente importante como uma das causas determinantes da Revolução Francesa. Em suma, foi uma publicação de profundo impacto político. [...] A *Enciclopédia* não era apenas uma obra que esperava persuadir seus leitores de certo ponto de vista, mas também uma publicação que, em vista das condições da censura, teve de escolher seu caminho com cuidado extraordinário [...] pois essa aventura editorial dependia inteiramente de autorização oficial. [...] O “Discurso Preliminar” [da *Enciclopédia*] era tocante e persuasivo porque transmitia e comunicava a extensão da fé dos editores. Ele é, patentemente, **um documento escrito por um homem que deseja o bem da humanidade**. E a convicção que transmite não é tanto - para usar uma das frases de Diderot - uma eloquência que se ouve, mas uma força persuasiva que se respira. De suas linhas reluz a fé em que o conhecimento fará os homens melhores, mais

¹³Grande parte da população do Século XVIII não sabia ler. O Teatro, portanto, passa a ser, para Diderot, seu objeto de reflexão filosófica com o intuito de alcançar as finalidades da Educação em formar o ser humano acerca da razão e da sensibilidade, visto que essa Arte tem mais possibilidade de abranger as pessoas que leem e as que não leem. O Capítulo 3 abordará, precisamente, o Teatro diderotiano.

mestres de si mesmos, como de seu ambiente, lhes dará luz.

A genialidade de Diderot para publicar uma obra que tornasse as pessoas mais esclarecidas, em meio aos perigos da censura de uma sociedade sedenta de transformação social e política, coloca-o em um patamar de civilidade e comprometimento do qual, somente se tornando exemplo e mistificando os meios do processo, que se é possível alcançar, efetiva e eficazmente, os objetivos da Educação. Assim, ele encontra a definição da *Enciclopédia* de forma que ratifica sua postura pedagógica, correndo o risco de ser preso pela censura (sacrifício de si mesmo) em nome de um bem maior:

ENCICLOPÉDIA. (Filosofia) Essa palavra significa *encadeamento de conhecimentos*. [...] Com efeito, as finalidades de uma Enciclopédia são as de reunir conhecimentos esparsos sobre a superfície da Terra, expor um sistema geral aos contemporâneos e transmiti-lo aos que virão depois, a fim de que os esforços dos séculos precedentes não tenham sido trabalhos inúteis para os séculos posteriores; que os nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, venham a ser mais virtuosos e felizes e não morramos sem termos sido merecedores do gênero humano (Diderot, 2011, p. 123).

Nessa definição no verbete *Enciclopédia*, Diderot já demonstra sua preocupação em possibilitar que a Educação seja a fórmula da formação e evolução humana quando enfatiza o objetivo do seu trabalho para a posteridade, empenhando-se engenhosamente para superar os revezes dos tempos quando disse: “Que a *Enciclopédia* se torne um santuário onde os conhecimentos estejam protegidos dos tempos e das revoluções” (Diderot *apud* Wilson, 2012 p. 160). E isso ficou bem claro aos que a liam: “Nitidamente, o autor do prospecto ambicionava dar ao povo, como o fazem atuais proponentes de educação em geral, o prazer e a excitação que decorrem da percepção dos saberes como algo interligado e encadeado” (Wilson, 2012, p. 24).

A sentença “tornando-se mais instruídos”, pois, instruídos é a condição para que “venham a ser mais virtuosos e felizes” (Diderot, 2011, p. 123) seria o mesmo que se tornar emancipado segundo o aspecto educacional dos *Ilustrados*, ou seja, ser mais esclarecido é ter senso crítico, sentir-se incluído e operante em meio à sociedade que se encontra; ter autonomia em ser capaz de analisar e atuar de acordo com as necessidades e exigências dessa mesma sociedade de maneira que possa contribuir para o bem-estar social. Essa instrução, a que Diderot sugere que o ser humano precisa a mais, é o saber que esclarece acerca das ciências e da sensibilidade que prepara para a convivência harmoniosa. O esclarecimento que permite ao ser humano não somente ler e escrever, mas compreender, refletir e agir sobre tudo a que está envolvido. Isto é, esclarecer-se (tornar-se sábio) para atuar e contribuir (tornar-se bom), mesmo que seu papel exija sacrifício à felicidade coletiva e, ainda assim, ser feliz. Em

suma, o que se deve ensinar aos seres humanos são os conhecimentos necessários ao alcance do esclarecimento e os valores morais necessários para que, além de esclarecidos, sejam virtuosos e, assim, possam contribuir para a felicidade individual, sobretudo, coletiva, com o intuito de uma unidade nas sociedades em que as práticas sociais se inclinem à cultura para sua evolução porque, ao ser humano, segundo Reboul (2000), é inerente aprender. Nesse sentido, se não se ensina o que o torna melhor, ele se tornará o pior à sociedade. Por isso, nem tudo que se aprende resulta em uma boa formação e uma boa formação é aquela que promove a evolução da espécie, a qual somente é possível, sem receio de repetição, se o ser humano se tornar esclarecido e virtuoso. Isto é, Educação, para Diderot, é aprender a tornar-se melhor. Tornar-se melhor é aprender a ser humano e fazer valer sua espécie.

Nas sociedades, a Educação surge por necessidade de preservação e evolução do grupo. Pois, não aprendendo a ser humano (entender-se humano e absorver sua cultura), não há possibilidade de evoluir. Em razão disso, a Educação toma uma importância imprescindível à evolução da espécie e perpetuação dos conhecimentos, pois os seres humanos evoluem somente se forem educados. Além disso, o sentido de perpetuidade se evidencia na continuidade dos papéis, potencializando e/ou aprimorando os esforços acerca dos conhecimentos daqueles que se debruçaram para que essa evolução se concretizasse. A *Enciclopédia* é esse exemplo de entrega e trabalho árduo para que os esforços dos “precedentes não tenham sido trabalhos inúteis para os séculos posteriores” (Diderot, 2011, p. 123). Além de que, como se pode confirmar no *Plano de uma Universidade*,

[...] cumpre todo o seu gênio para impedir que aquilo que foi uma vez bem instituído não seja destruído ou estragado. Quando se tem grande alma e espantosa penetração, estende-se a sabedoria para além da existência e reina-se muito tempo depois que se deixou de ser (Diderot, 2000a, p. 368).

Não foi uma tarefa fácil, mas uma contribuição social que se alimentou por mais de vinte anos do tempo e dedicação de Diderot e que promoveu o esclarecimento até os dias de hoje como intencionava seu idealizador. Evidencia-se já nessa obra, sua filosofia geral da Educação “se forma pelos exemplos, a reflexão e os modelos”.

Ao estabelecer os objetivos da *Enciclopédia*, Diderot não disfarça sua preocupação com o rumo dos seres humanos ao declarar que “não morramos sem termos sido merecedores do gênero humano” (2011, p. 123). Seria o mesmo que dizer que a espécie humana, ao menos, faça valer sua natureza (única dentre todas as espécies viventes): a de aprender. Se esse é o destino dos seres humanos - serem aprendizes por natureza - então, que se permitam aprender a melhor das instruções, serem virtuosos, pois só assim serão emancipados, portanto felizes.

Conclui-se assim, que a *Enciclopédia* é uma obra pedagógica, pois é uma obra feita com a intenção de instruir e promover a transformação social.

A ânsia e a paixão por melhoramentos também a inspiravam. A última coisa que se poderia dizer a respeito da *Enciclopédia* era que ela se contentava com as coisas tais como estavam. Em sentido amplo, sua atitude era revolucionária. [...] Esse senso de imersão nas circunstâncias da vida real naturalmente constituía para os leitores da *Enciclopédia* um dos principais focos de interesse (Wilson, 2012, p. 170-171, grifo do autor).

O conceito diderotiano sobre Educação não para na *Enciclopédia* e se dissemina, efetivamente, de forma mais aparente, com a obra *Plano de uma Universidade*¹⁴, pois trata de um empreendimento voltado exclusivamente não somente à formação do ser humano no sentido do que se alcançar com ela, como também, do como se alcançar essa formação.

As revoluções que se seguiram depois do falecimento de Diderot, movida pelo espírito das *Luzes*, são resultado de um pensar de homens de letras em que o próprio Diderot fazia parte. Ele sabia o quão importante e necessária se fazia uma reforma na maneira de educar e o que se almejar com a Educação, então, introduz em seu *Plano* a Arte como via para formar seres humanos. Por isso, com a proposta de Catarina II,

[...] Diderot encontra um momento oportuno para declarar seu pensamento acerca da educação: ela deve ser necessariamente uma política pública, laica, gratuita, universal e, por esta razão, sem nenhum tipo de intervenções dogmáticas. No desenvolvimento do *Plano*, Diderot não somente lança sua ideia como também a justifica, estrutura o texto de forma que não deixe dúvida e ele mesmo elenca perguntas e respostas - assim como nos outros textos - supondo as possíveis questões que suas ideias poderiam gerar, frisando, com isso, inclusive, o diálogo como premissa ao alcance do conhecimento das relações humanas. Nessa obra, Diderot tentou abranger o que fosse de mais útil para a formação do ser humano e incluiu nela o ensino das ciências básicas como forma de promover a instrução dos seres para que eles se tornem sábios; e o da Arte, concomitante ao primeiro ensino, como imprescindível para formar o ser virtuoso (Santana; Dias, 2020, p. 131-132, grifo das autoras).

O *Plano*, como já citado, é uma obra que tem o objetivo claro de instruir o ser humano. Diderot imprime o exemplo da preocupação e empreendimento para a moralização do ser humano, a civilização de uma nação e de comprometimento social. Esta é a primeira impressão que Diderot causa ao leitor nas primeiras explanações da sua obra pedagógica *Plano de uma Universidade ou de uma Educação Pública em Todas as Ciências*.

O termo *Pública* já sugere a abrangência que sua obra pretende alcançar e atender a

¹⁴ “[...] obra encomendada pela Imperatriz da Rússia, Catarina II, com a intenção de promover a educação superior em seu país. Catarina recebe o texto em maio de 1775, mesmo ano em que fora confeccionado” (Santana, 2013, p. 17).

necessidade de Educação formal que a sociedade francesa do Século XVIII estava sujeita¹⁵. Diante de uma proposta como a da Imperatriz Catarina II, essa é a oportunidade de compartilhar conhecimentos do pensar filosófico acerca da formação humana que, possivelmente, pudessem ser colocados em prática de forma gratuita, laica e para todos. A sentença *Todas as Ciências* condiz com especificidades que somente ela, a ciência, pode promover, justamente porque seus conteúdos tendem a um devir utilitário. Por isso, Diderot parte do princípio de que sem o conhecimento geral das ciências se torna impossível alcançar o esclarecimento, nem tampouco a virtude uma vez que ela depende “da ciência dos costumes, como a folha depende da árvore que ela embeleza” (2000a, p. 264).

Como se desejasse alertar o leitor sobre o conteúdo, o teor da proposta contida no *Plano* e, principalmente, qual seu ponto de vista sobre esse conteúdo, o qual justifica tudo que vem depois, Diderot vai direto ao assunto e já inicia com o subtítulo *Da Instrução*, conceituando-o sem termos etimológicos, mas, com exemplos que explicita o sentido que a palavra instrução carrega e a importância dela na formação do ser humano:

Instruir uma nação é civilizá-la. Extinguir nela os conhecimentos é reduzi-la ao estado primitivo de barbárie. [...] A instrução dá ao homem dignidade; e o escravo não tarda a sentir que ele não nasceu para a servidão. O selvagem perde essa ferocidade das florestas que não reconhece nenhum senhor, e assume em lugar dela uma docilidade refletida que o submete e o prende a leis feitas para sua felicidade (2000a, p. 263-264).

Compreender que a instrução é um despertar para o bom gosto e bom costume, revela que o esclarecimento e a virtude pressupõem aproximarem os seres humanos e conviverem harmoniosamente em sociedade, já que, entre a espécie humana, as necessidades básicas estão em comum para todos. Portanto, não basta o ser humano ser esclarecido, tem que ser virtuoso, pois a “docilidade refletida que o submete e o prende a leis feitas para sua felicidade” provém da ação coletiva que deve atender o que é comum e inevitável a todos.

¹⁵Apesar da encomenda surgir da Rússia, é baseado em sua própria sociedade que Diderot conceitua a Educação e traça suas finalidades, pois é uma tarefa a que ele se dedica desde sua primeira obra pedagógica, a *Enciclopédia*. Santana (2013, p. 101-105) explana acerca da situação política, social e econômica da França do Século XVIII a fim de contextualizar o cenário que inspirava os *Ilustrados* em pensar sobre o bem-estar social que a nação carecia: “O ano de 1789 [...] eclodiu a Revolução Francesa [...] Tal acontecimento possibilitou diversas mudanças nos regimes político, econômico e social. Dentre todas as mudanças alcançadas, [...] a esfera educacional não poderia permanecer indiferente. [...] No que respeita às propostas relativas às alterações que deveriam ser feitas na educação do Estado francês, estas foram sendo desenvolvidas e apresentadas no decorrer da Ilustração [...] ou seja, antes de 1789. [...] a educação, na França, estava subordinada às mãos da Igreja. Porém, o período da Ilustração opera uma mudança importante: a Igreja, poder político e econômico aliado à Coroa Real, que solidificava as ideias e os costumes coercitivamente, começava a ter sua autoridade questionada. Os avanços econômicos [...] contribuíram com a luta pela Emancipação e liberdade do pensamento; [...] diversos autores, ao pensarem a educação desse século, contribuíram para as mudanças que foram operadas e que possibilitaram a instauração da instrução pública, gratuita e laica no estado francês. Assim, ‘Uma revolução se opera nos espíritos, em matéria de pedagogia, e Diderot, que vivia em uníssono com seu tempo, [...] contribuiu ao colocar, em causa, o sistema educativo’”.

Pois, para necessidades comuns, realizações comuns e todos se beneficiam; além de que, tendo conhecimento e virtude, os deveres são reconhecidos e cumpridos.

Depois das necessidades do corpo que reuniram os homens para lutar contra a natureza, [...] nada os aproxima mais e não os estreita mais apertadamente do que as necessidades da alma. **A instrução adoça os caracteres, aclara sobre os deveres, sutiliza os vícios, os sufoca, ou os vela, inspira o amor à ordem, à justiça e às virtudes, e acelera o nascimento do bom gosto em todas as coisas da vida. [...] A ciência desperta o desejo da consideração.** [...] Desse desejo nascem ideias de honra e de glória; e estes dois sentimentos, que elevam a alma e que a engrandecem, espalham ao mesmo tempo uma ponta de delicadeza sobre os costumes, os procedimentos e os discursos (Diderot, 2000a, p. 264, grifo nosso).

Depois de enfatizar a importância da instrução e o que se deve alcançar com ela, Diderot, então, passa a tratar de como executar o plano da instrução pública superior. Expõe que instruir não é tarefa fácil, nem para uma pessoa apenas, muito menos o que a execução dessa tarefa exige. Pois: “Trata-se de [formar] cidadãos úteis; à sociedade, indivíduos instruídos, honestos e mesmo amáveis; à família, bons maridos e bons pais; à república das letras, alguns homens de grande gosto [...]” (2000a, p. 265-266). A relação entre o professor e o aluno no processo de ensino/aprendizagem se torna estreito pelas suas complexidades tanto para um quanto para o outro, as quais Diderot sugere se atentar ao método, além do constante empenho em lembrar ao aluno que nenhum ser humano deseja ser ignorante por toda vida: que essa centelha do não desejar ser tolo, seja acesa desde a infância; que a obstinação da entrega ao ofício não tenha a ilusão do benefício próprio com o progresso; que o caminho demanda uma entrega em vista da recompensa futura: o professor tendo como glória ao ser útil no resultado do serviço prestado e o aluno de se tornar útil à sociedade, sentindo-se assim, honrados, pois os frutos vindouros serão usufruídos por todos; e que todas essas verdades não sejam camufladas para facilitar o processo, ela (a verdade) será o sopro do desejo de continuar.

Não é uma tarefa fácil nem para os professores nem para os alunos. Pode-se aliviá-la sem dúvida; [...] Não atormentemos o homem inutilmente; mas não procuremos arrancar todos os espinhos do caminho que conduz à ciência, à virtude e à glória. [...] **O caminho que leva à virtude e à felicidade é estreito e penoso. O trabalho se abrevia e se abranda pelo bom método. Procuremos aí.** Não dissimulemos em absoluto a nós próprios nem aos nossos alunos que os seus progressos só podem ser fruto da obstinação. Que os mestres se consolem pela importância do serviço que prestam à pátria, e que os alunos sejam encorajados pela esperança da recompensa que os aguarda, a consideração pública. [...] Que eles vejam [e] estejam realmente persuadidos quer do desejo, quer dos meios que se possuem para socorrê-los; e depois lhes perguntar a todo momento: “Quereis ser um ignorante, um tolo? – Vós respondeis que não – Pois bem!, sede diligentes e dóceis”

(Diderot, 2000a, p. 266-267, grifo nosso).

Conceituar a universidade, então, faz-se necessário para determinar a dimensão social e política que ela deve englobar visto que sua nação carecia de uma Educação que abrangesse, especialmente, as pessoas menos favorecidas, as quais se encontravam em maior número nas sociedades monárquicas à época:

Universidade é uma escola cuja porta está aberta *indistintamente* a todos os filhos de uma nação e onde mestres estipendiados pelo Estado os iniciam no conhecimento elementar de todas as ciências. Eu digo *indistintamente*, porque seria tão cruel quanto absurdo condenar à ignorância as condições subalternas da sociedade. [...] – A virtude! – Sim, a virtude; porque é preciso mais razão, mais luzes e força do que se supõe comumente para ser verdadeiramente homem de bem. É possível ser homem de bem sem justiça? E tem-se justiça sem luzes? (Diderot, 2000a, p. 267, grifo do autor).

No Século XVIII havia apenas quatro faculdades de ensino superior na França e com muitas limitações. Diderot, em crítica sobre o ensino público, usa o termo *Faculdade das Artes* para os conhecimentos advindos dos sentidos e necessidades do ser humano e a utilidade que esses conhecimentos lhe habilitam. Configura-se, acerca da crítica sobre essa faculdade, então, as *belas-letras* como sendo a Arte do bem falar e escrever posto que se agregue a ela o ensino da Arte de pensar e de se ter ideias, pressupondo o ensino/aprendizagem sobre moral e virtude.

Que, sob o nome de retórica, ensinam a arte de falar antes da arte de pensar, e a do bem dizer antes que a de ter ideias; que, sob o nome de lógica, enche-se a cabeça com sutilezas de Aristóteles [...] Que, sob o nome de moral, não sei o que se diz; mas sei que não se diz uma palavra nem das qualidades do espírito, nem das do coração, nem das paixões, nem dos vícios, nem das virtudes, nem dos deveres, nem das leis, nem dos contratos [...] (Diderot, 2000a, p. 271-272).

A partir dessas críticas, Diderot conclui qual o objetivo da Educação, a qualquer tempo, para que se tenha uma nação moralizada: instruir seus cidadãos dos conhecimentos que assegurem a ordem de seus deveres e a ligação que a necessidade dessa instrução se faz em suas ações, proporcionando seres humanos bons e sábios.

No que concerne à educação pública, não há nada de variável, nada que dependa no essencial das circunstâncias. **A sua meta será sempre a mesma em todos os séculos: fazer homens virtuosos e esclarecidos.** A ordem dos deveres e das instruções é tão inalterável quanto o laço dos conhecimentos entre si. Proceder [...] do que é mais útil para o que é o menos; do que é necessário a todos ao que é apenas para alguns; poupar o tempo e a fadiga; ou proporcionar o ensino na idade e as lições na capacidade média dos espíritos (Diderot, 2000a, p. 276, grifo nosso).

Em defesa de que a Educação pública deve abranger necessidades sociais, portanto,

coletivas, Diderot ainda frisa que há uma razão que possa impedir o progresso de uma nação: agir em benefício próprio é o principal entrave da evolução.

É que nada luta com tanta obstinação contra o interesse público quanto o interesse particular; é que nada resiste mais fortemente à razão do que os abusos inveterados; é que a porta das companhias ou comunidades está fechada à luz geral que envida há muito tempo esforços inúteis contra uma barreira levantada durante séculos; é que o espírito das corporações permanece o mesmo, enquanto tudo muda ao seu redor; é que, de maus alunos de maus professores, que preparam em seus alunos somente professores que lhes assemelham, estabelece-se uma perpetuidade de ignorância tradicional e consagrada por velhas instituições; enquanto os conhecimentos brilham em toda parte, as sombras espessas da ignorância continuam a cobrir esses asilos da disputa ruidosa e da inutilidade (Diderot, 2000a, p. 277).

Dessa forma, o objeto de uma escola pública é formar seres humanos em benefício do desenvolvimento e civilização da nação em busca da felicidade coletiva de seu povo, pois o método que se faz necessário para o ensino/aprendizagem não deve considerar o ser humano em suas particularidades apenas, mas principalmente, sua relação consigo mesmo, com seus semelhantes e com tudo que está em seu entorno para que a habilidade desenvolvida tenha utilidade universal.

O que se deve obter de uma escola pública? Bons elementos. [...] É dispô-los todos a se tornarem com o tempo homens profundos. [...] Há ainda dois pontos de vista sob os quais se pode abarcar a ciência universal; pontos de vista muito gerais, o homem e a natureza; o homem só e o homem em sociedade. [...] O que concluir daí? Que [...] a coisa que vai bem na especulação vai mal na prática, e que a ordem do ensino prescrito pela idade, e pela utilidade mais ou menos geral dos alunos, a única que é praticável em uma educação pública é também a única que se harmoniza com o interesse geral e particular. [...] É o único caso em que nos é permitido nos afastar de nosso princípio geral, a razão de utilidade (Diderot, 2000a, p. 282-284).

Dentre a estrutura curricular e especificidades dos cursos de estudos do *Plano*, há um parâmetro, acerca dos conhecimentos, que não se pode ignorar a explanação que Diderot faz sobre o estudo da *Sexta Classe (A lógica. A crítica e a gramática geral racional)* e da *Oitava Classe (O grego e o latim. A eloquência e a poesia ou o estudo das belas-letras)* das quais recaem na importância das artes mecânicas à formação humana. É o estudo dessas duas classes que vai dar peso aos estudos das classes anteriores, assim como estes auxiliarão na reflexão sobre as coisas da vida a partir dos conhecimentos adquiridos nelas, possibilitando a relação que há em ponderar decisões sobre o que se é útil e necessário e que, por isso, esses estudos devem acontecer em concomitância. Pois, observar e refletir sobre os costumes (moral), transpor a *lógica* à razão exige a experiência da relação entre o ser humano, o outro e

a natureza, a qual proporcionará, a quem a observar ou experienciar, a medida das coisas da vida a partir da imersão no sentido que convém à utilidade versus necessidade. Dessa forma, o indivíduo compreende o que é moral e se porta à sociedade com sentimento de que faz parte dela e de que ele sozinho não é o todo.

A lógica é a arte de pensar corretamente, ou de fazer um uso legítimo dos sentidos e da razão; de certificar-se da verdade dos conhecimentos recebidos; de bem conduzir o espírito na busca da verdade; e de desemaranhar os erros da ignorância, e os sofismas do interesse e das paixões, arte sem a qual todos os conhecimentos são talvez mais prejudiciais do que úteis ao homem que por eles se torna ridículo, tolo e malvado. [...] A crítica é a arte de apreciar as diferentes autoridades, com bastante frequência contraditórias, nas quais nossos conhecimentos são apoiados (Diderot, 2000a, p. 304).

O encadeamento dos pensamentos sobre quaisquer circunstâncias da vida se dá pela *crítica* que se lança sobre elas, filtrando cada sentido que vai se clareando acerca das situações e o que elas inspiram de relevante em busca do que, repetindo, se é útil à necessidade. A partir disso, é a vez do bem escrever e falar, compreender e se fazer compreendido, inclusive todos os conhecimentos anteriores são os responsáveis para estabelecer a verdade nas línguas diversas devido a necessidade da comunicação entre as sociedades de línguas diferentes. Por isso, é importante que se aprenda outras línguas das quais exigem de *lógica* e *raciocínio* para serem apreendidas e garantir a verdade sobre as informações/conhecimentos, porém, antes, nutrir-se da língua materna é mais importante ainda. Inicia-se, então, uma interdependência entre os conhecimentos adquiridos ou construídos a partir de tudo que a natureza proporciona, o ser humano diante dela e o que ele pode registrar de útil por meio das *belas-letras*.

Os elementos da lógica e da crítica conduzem ao estudo da história e das belas-letras; e a gramática geral racional é a introdução ao estudo de todas as línguas particulares. [...] Eu coloco este estudo após a lógica que se ocupa das palavras, de suas acepções, de sua ordem na proposição e da ordem da proposição no raciocínio; porque a gramática geral racional não é senão uma aplicação muito sutil da lógica ou da arte de pensar, à gramática ou à arte de falar. [...] Ao estudo da gramática geral racional, faço suceder a de seu país; pois se é preciso escrever e falar corretamente uma língua, é a sua (Diderot, 2000a, p. 305; 308).

Diderot discorre sobre a *Oitava Classe* expondo a alta responsabilidade de perpetuidade de todos os conhecimentos que já se construiu cientificamente e que suscita a língua bem escrita, a qual depende do conhecimento sobre a língua, sua lógica e razão de ser; portanto, do trabalho do ser de gênio, de espírito elevado. Essa *classe* está nutrida do comprometimento do trabalho do filósofo, pois Diderot atribui o progresso de uma nação à

Arte de escrever bem e à posteridade.

Eu observaria somente que, em todas as nações, a língua deveu o seu progresso aos primeiros gênios; era o resultado dos esforços que eles envidavam para expressar forte e claramente seus pensamentos (Diderot, 2000a, p. 308-309).

Nesse sentido, a escrita embelezada da verdade (as palavras e seus sentidos provêm da moral, carregam-na entre os tempos e, assim, faz justiça) engloba o nível estético na formação do ser humano esclarecido e virtuoso, pois, não dispõem apenas do trabalho do poeta de espírito elevado, mas, também, do sentido, da sensibilidade que o poeta carrega enquanto ser humano para tocar os espíritos com sua bela Arte (Literatura munida de conhecimentos; virtude), a qual, por consequência, vai instruir quem as ler (torna esclarecido) ao mesmo tempo que sensibiliza (torna virtuoso).

A glória literária é o fundamento de todas as outras. As grandes ações caem no esquecimento, ou degeneram em fábulas extravagantes, sem um historiador fiel que as relate, um grande orador que as preconize, um poeta sagrado que as cante, ou artes plásticas que as representem aos nossos olhos. [...] são as letras e os monumentos que marcam os intervalos dos séculos que se projetariam uns sobre os outros, [...]. O passado só existe por eles. [...] É mister haver oradores, poetas, filósofos, grandes artistas; mas filhos do gênio, bem mais do que do ensino, seu número deve e não pode deixar de ser muito pequeno. Importa sobretudo que sejam excelentes moralistas, condição sem a qual se tornarão corruptores perigosos (Diderot, 2000a, p. 309-310).

Deve-se esse feito de moralizar via Arte das *belas-letras*, segundo Diderot, à *eloquência* e a *poesia*, que apoiada na *verossimilhança*, compartilha a verdade da natureza. Diderot eleva, consideravelmente, a necessidade de se aprender as línguas Grego e Latim, porém depois de atingir alguma maturidade intelectual, pois são indispensáveis tanto para acessar seus conteúdos de forma íntegra (*Lógica*) quanto para acessar a beleza (*eloquência e poesia*) intrínseca às obras. Por isso, Diderot dispensa elogios aos homens de gênio que as produziram e à criação da Literatura guarnecida de poesia e eloquência, a qual carrega em sua fecundação o sentido que embeleza esses escritos: a utilidade, tornando esses filósofos exemplares do esclarecimento e bom costume.

Eu o disse, e repito, não se pode quase pretender o título de literato sem o conhecimento destas línguas [Grego e Latim]. [...] Considero, portanto, que o estudo das duas línguas deve marchar simultaneamente. [...] Essas duas línguas encerram tão grandes modelos em todo gênero, que é difícil atingir a excelência do gosto sem conhecê-las. [...] O idioma de todos esses autores é muito difícil; e eu pergunto se as coisas de que eles trataram estão realmente ao alcance da juventude. [...] E as obras de Platão, sumas da ciência universal, são demasiado profundas, mesmo para os mestres; [...]. Homero, sempre Homero, elevará o gênio, familiarizará o leitor com todos os dialetos,

oferecerá modelos de eloquência em todos os gêneros. [...] Aristófanes é tudo o que ele queria ser, ele tem todos os tons e todas as espécies de espíritos; [...] não se domina a língua grega sem tê-lo lido e relido. [...] Eu me pergunto se este estudo não supõe cabeças mais maduras e conhecimentos preliminares (Diderot, 2000a, p. 318; 326; 327; 328; 338).

Imbricadas de utilidade à necessidade, a eloquência abre o caminho do entendimento com a argumentação e persuasão dos conhecimentos para o sentido deles, ou seja, a utilidade que eles têm, tornando-se imprescindíveis à formação humana; a poesia une a utilidade à necessidade para o sentido do compartilhamento, rasgando os tempos com a empatia constante. A qualquer tempo, em qualquer sociedade a relação humano/natureza/humano terá a mesma necessidade e a evolução da espécie se dá na perpetuação dos conhecimentos que atendem necessidades via a Arte do bem escrever. Pois, essa Arte imita o ser humano em meio à natureza, no qual não se pode velar a verdade contida em seus processos, senão os conhecimentos advindos dessa relação não servirão aos tempos que se seguem e os conhecimentos exigem o bom gosto para serem elevados aos que convêm às circunstâncias. Por isso, compreender os costumes pelos conhecimentos advindos abrirá caminho para agir refletidamente sobre a moral vigente na sociedade, tornar-se-á virtuoso.

Nesse sentido, as *belas-letras* se tornam, também, imprescindíveis à formação humana já que, para despertar o sentido de se aprender com as experiências dos séculos passados por meio da empatia, os conhecimentos devem provir de *poesia* e *eloquência*, as quais somente as *belas-artes* dispõem. A empatia se revela ao tocar os sentidos dos indivíduos com exemplos reais das *situações/condições* comuns a todos e que os tempos carregam. Assim, a poesia cabe à Arte. Abre-se, portanto, a porta da Arte que forma os seres humanos esclarecidos e virtuosos e que é imprescindível à dramaturgia: a Literatura.

As belas-artes não são mais que imitações da bela natureza. Mas o que é a bela natureza? É aquela que convém à circunstância. [...] A árvore que é bela na avenida de um castelo não é bela à entrada de uma choupana; e reciprocamente. [...] O gosto não é nada ou abrange tudo. [...]. Sucede com o gosto nas belas-artes o mesmo que se dá com o imposto e a propriedade nas questões econômicas. Tudo aqui se reduz em última análise ao imposto e à propriedade; lá, à utilidade, à conveniência, à moral ou à comparação dos costumes públicos e privados. A arte imita as ações do homem, seus discursos e os fenômenos da natureza. A história se conforma rigorosamente à verdade. A eloquência a embeleza e a colore. A poesia, mais preocupada com a verossimilhança do que com a verdade, a engrandece exagerando-a (Diderot, 2000a, p. 340-341).

Entre a necessidade da instrução e da moralização dos povos para uma sociedade harmoniosa e feliz, os *Cursos de Estudos no Plano* com foco na formação e a compreensão da moral ocorrem paralelamente aos das artes mecânicas, sugerindo assim, que a formação do

esclarecido e virtuoso se concretiza por vias estéticas, já que a compreensão da moral pressupõe o conhecimento das *belas-letras*. É nesses estudos que o aluno pratica a compreensão da moral e deveria, pelo menos, sair dele bem aprofundado a ponto de se tornar mestre. Enquanto o *Primeiro Curso* forma o aluno nas ciências (esclarecido/sábio), os *Segundo* e *Terceiro Cursos* o tornam apto à socialização presumido à prática dos bons costumes (virtuoso/bom).

O objeto do primeiro curso é o de preparar gente de saber. Deste, é o de fazer gente de bem. Duas tarefas que não se deve de modo algum separar. [...] O primeiro curso é elementar; este não o é. Das classes de um, a pessoa sai escolar; das classes do outro, seria de desejar que saísse mestre. [...] As lições sobre a moral, os deveres e as virtudes, as leis, a boa fé, a jurisprudência usual, são de uma natureza inteiramente diversa. [...] Sem a história, é difícil compreender os autores antigos; sem a moral universal, é impossível fixar as regras do gosto; e destes dois pontos de vista, o ensino desse segundo curso reflete ainda sobre o ensino do primeiro (Diderot, 2000a, p. 345-346).

Para o *Terceiro Curso de Estudos de uma Universidade*, Diderot frisa o papel das Artes Visuais como se desejasse manifestar que instruir e moralizar as pessoas não fosse exitoso sem o estudo das Artes Plásticas também, visto que, em matéria de utilidade, elas são imprescindíveis ao bem-estar das pessoas, as quais apresentam condições necessárias que somente a Pintura e a Escultura podem atender. Assim, essas Artes criam um elo indissociável entre Educação e Arte, bem como já fora destacado com a Literatura no estudo da *Oitava Classe do Primeiro Estudo* e, ainda se faz importante, que elas (Desenho/Pintura, Escultura e Literatura) andem juntas nos processos de ensino/aprendizagem. Uma vez que o *Primeiro Estudo* tem o objetivo de formar seres humanos sábios e o *Segundo* e *Terceiro*, seres humanos bons, então, a Educação desses estudos tem por finalidade formar esclarecidos e virtuosos, via Educação Estética.

O desenho é de uma utilidade tão geral, ele provoca tão naturalmente o nascimento da pintura e da escultura e ele é tão necessário para julgar com gosto as produções destas duas artes, [...] Mas de modo algum o desenho sem perspectiva. [...] e há tão poucos homens, mesmo entre os mais esclarecidos, que saibam ler bem, talento sempre tão agradável, amiúde tão necessário, que estimo que um mestre de leitura e de escritura não se associaria inutilmente ao professor de desenho. [...] Não há pois um cidadão a quem os elementos, não digo da arquitetura, mas da arte de construir, não sejam de alguma utilidade. [...] Quanto mais duráveis os edifícios públicos, mais tempo atestam o bom ou o mal gosto de uma nação, e tanto mais convém que aqueles que presidem essa parte da administração tenham o gosto seguro e elevado (Diderot, 2000a, p. 353-355).

Nesse sentido, se é o bom gosto nas Artes Visuais e na Literatura que encaminhará o

sentido do bom costume nos monumentos que representarão a história do seu tempo, ainda que em uma Pintura ou em uma Escultura, então, que elas se façam presentes na Educação pública. Enfim, para ser esclarecido, o ser humano deve passar pelo crivo da instrução, da qual exige instituição formal com professores conhecedores das ciências e remunerados por uma política pública. Porém não basta ser esclarecido (sábio) apenas, como também, virtuoso (bom), o ser humano deve passar pelo crivo da Educação Estética, tendo em vista a Arte como sensibilizadora das necessidades comuns aos humanos e a partir dessa unidade organizacional *intelectual, físico e intuitivo*¹⁶, desenvolver funções utilitárias à sociedade, configurando pessoas esclarecidas, virtuosas e, por consequência, felizes.

¹⁶Segundo Spolin (2019, p. 31), “A experiência nasce do contato direto com o ambiente, por meio de envolvimento orgânico com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. [...] O intuitivo só pode ser sentido no momento da espontaneidade, no momento em que somos libertos para nos relacionarmos e agirmos, envolvendo-nos com o mundo em constante movimento e transformação a nossa volta”. SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. Trad. de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2019. Segundo Diderot (2000a, p. 283), “Há ainda dois pontos de vista sob os quais se pode abarcar a ciência universal; pontos de vista muito gerais, o homem e a natureza; o homem só e o homem em sociedade”. DIDEROT, Denis. **POLÍTICA**: Plano de uma Universidade. In: **Obras I**: filosofia e política. Org. J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a, Cap. 2. p. 263-392. A tríade *intelectual, físico e intuitivo* resume o que Diderot expõe em relação à experiência que dar sentido às artes mecânicas a partir da lógica, da eloquência e da poesia (*belas letras às belas-artes*), as quais serão bem desenvolvidas se o ser humano estiver imerso em todo seu conjunto orgânico somado ao meio. Esse conjunto se relaciona com os Jogos Teatrais de Viola Spolin, consagrando mais uma Metodologia do Teatro para a sala de aula nos anos de 1970 à formação humana.

3 POÉTICAS QUE REVOLUCIONARAM O TEATRO

O *Plano* traz a introdução acerca da Educação Estética ao expor as *belas-letras* às *belas-artes*, incidindo na formação moral. Para imprimir modelos formadores, então, Diderot (2008) sugere um método específico e esboça o caminho preciso à formação do ser humano esclarecido e virtuoso: o Teatro. Dessa forma, o sistema dramático deve ocorrer sob os preceitos do *Gênero Sério*: o poeta dramaturgo deve honrar o espírito elevado do ser de gênio, imprimindo, no texto dramático, as circunstâncias dos fatos; e imbricando a moral (costumes) nas *situações/condições* das cenas em vez de *máximas morais*. Pois assim, o leitor/espectador terá sua alma invadida *furtivamente*, isto é, aprende e se esclarece acerca da moral despercebido de que fora ensinado, instruído. Nesse sentido, seguem os exemplos diderotianos no processo de ensino/aprendizagem, no qual, pincela o modelo furtivo de ensinar, concebendo a Educação Estética como a possibilidade de formar o ser humano moralmente e, por isso, ético.

3.1 DA PEÇA O FILHO NATURAL¹⁷

Diderot já entrega, ao leitor, do que se trata a peça, qual seu tema, quando acrescenta

¹⁷Resumo da estrutura textual: Diderot inicia o texto sem o chamar de Prólogo, apresentando um diálogo com *Dorval* (personagem da peça); nesse prólogo/diálogo, diz informações particulares de sua vida, das quais o público do Século XVIII conhece (mistura ficção e realidade); conversa diretamente, em prosa, com o leitor/espectador antes da peça; dá início à peça e ao final dela, encontra-se novamente, como prometera no prólogo/diálogo, com o leitor/espectador. Depois disso, escreve, em forma de diálogo, a poética sobre essa peça, e a conversa é, novamente, com *Dorval*, como se este fosse o autor de toda obra e Diderot apenas o interlocutor/comunicador. Nesse interim, o leitor começa e finda a leitura com a dúvida entre o que é ficção ou realidade, porém, transformado pela empatia diante de toda trama: experimenta dos vieses na formação da virtude através do personagem *Dorval*. Acerca do resumo da peça, Santana e Dias (2020, p.132-133) assim explanam: “A peça retrata o amor que dois amigos [*Dorval* e *Clairville*] sentem pela mesma mulher [*Rosali*], a qual foi criada na família, orientada pela [irmã de *Clairville*, *Constance*], ensinando-a a ser uma mulher de bem e sábia conforme os costumes da época. *Dorval* renuncia ao amor por *Rosali* em nome da amizade por *Clairville* e em respeito à família de seu amigo, a qual ele considerava como sua. Ao abnegar-se do amor por *Rosali*, *Dorval* entende que, assim, preserva não somente a amizade dessa família como, também, a consciência leve de que não interromperia o sentimento do amigo do qual ele mesmo compreendia o peso de não ser correspondido. O drama se dá, então, pelo esforço de *Dorval* em manter a felicidade de todos os envolvidos na história. Devido ao amor [*inconveniente*] entre os personagens [*Dorval* e *Rosali*] não serem declarados no acontecer dos fatos, sugere-se que, uma vez sendo declarados, não representaria, para Diderot, um contexto exemplar, pois, as relações se desequilibrariam, causando uma desordem na família, afastando qualquer possibilidade de entendimento entre os personagens e a infelicidade os perseguiriam até o fim de suas vidas. Com a abnegação de um amor em detrimento da boa relação familiar e a gratidão e respeito à família, os personagens sugerem o bom exemplo e o agir de acordo com a virtude em sociedade. Ou seja, para ser virtuoso, o ser humano deve passar pelo crivo do exemplo dos bons costumes, o qual o Teatro desempenha, primorosamente, através da representação de situações e condições da vida social, as quais correspondem à criação de Diderot do *Drama Burguês* ou *Gênero Sério*. Seria o gênero que estabelece um meio termo entre os gêneros cômico e trágico, designado por ele como o gênero ideal à moralidade, vez que trata das ‘virtudes e dos deveres do ser humano’ [...]”. SANTANA, Christine Arndt de; DIAS, Nívea. Teatro, Filosofia e Educação: o discurso sobre a poesia dramática. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura/Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS/CNPQ**, São Cristóvão, SE, ano 12, n. 13, p. 130-139, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/issue/view/1072>. Acesso em: 08 set. 2024.

ao título *O Filho Natural* a sentença *Ou as Provações da Virtude*. Ele sintetiza em uma espécie de prólogo e antecipa ao leitor, já no primeiro parágrafo, que é a virtude do personagem *Dorval* que será provada no decorrer da peça: “Só se falava do homem incomum que, num mesmo dia, tinha tido a felicidade de arriscar a vida por um amigo e a coragem de sacrificar-lhe também, paixão, fortuna e liberdade [...] *Dorval* era assim” (Diderot, 2008, p. 27-28). O sacrifício de si mesmo em prol do outro ou do coletivo consagra a virtude no ser humano, segundo Diderot. Ele submete o alcance da felicidade como o sacrifício de si mesmo por um bem maior, o qual está sempre correlacionado à atitude de suprir, conciliar, prestar serviço, comiserar-se, dar exemplo, salvar, dispor, proteger, ou seja, sensibilizar-se com a situação do outro, ter empatia.

Antes do prólogo, já no subtítulo da peça há uma primeira informação que remete à realidade a narrativa do autor e a história da peça: “*Comédia em cinco atos e em prosa com a história verdadeira da peça*” (p. 23, grifo nosso). No prólogo, o leitor é, literalmente, levado a se confundir entre ficção e realidade, pois o autor fala na primeira pessoa, compartilhando particularidades pessoais que condiz com a realidade. Enquanto o leitor inicia, achando que começou a ler a peça, ele se depara com fatos a partir do primeiro parágrafo. Diderot já inicia sua obra entrando *furtivamente* na alma do leitor, praticando seu modelo mistificador de ensinar.

O sexto volume da *Enciclopédia* tinha acabado de ser publicado e eu tinha ido buscar no campo repouso e saúde, quando um acontecimento, tão interessante pelas circunstâncias quanto pelas pessoas envolvidas, tornou-se o assombro e o tema de todas as conversas do lugar. [...] Quis conhecer aquele homem (p. 27, grifo nosso).

Outra passagem do prólogo que remete a uma peça que conta um acontecimento real é quando *Dorval*, interagindo com o autor/personagem, diz que seu pai (*Lysimond*) lhe informou que pretende ser, ele mesmo, o personagem da **história verdadeira** caso *Dorval* aceite seu pedido de realizar a peça: ““Escute, eu pretendo fazer o meu papel na peça ao menos uma vez antes de morrer [...]”” (p. 30). E, ao terminar o prólogo, o autor/personagem ainda acrescenta antes da lista dos nomes dos personagens da peça a palavra “reais” como se frisasse se tratar, realmente, de uma história verdadeira, citando nomes de pessoas que eram atores e atrizes da época. “Estes são os nomes dos personagens **reais** da peça, seguido dos nomes dos atores que poderiam substituí-los” (p. 31, grifo nosso).

No epílogo, o autor/personagem indica a *comiseração*, ao assistir uma peça, como um sentimento que move o leitor/espectador a refletir sobre o tema da peça e se usa como exemplo, demonstrando-se muito comovido com tudo que acabara de assistir e como a

empatia age na alma do leitor/espectador e o impressiona:

Quando todo mundo se retirou, eu saí do meu canto e fui embora como tinha vindo [sem ninguém o ver]. No caminho, eu secava os olhos e dizia a mim mesmo para me consolar, porque minha alma estava triste: Eu sou mesmo bem bobo de sofrer assim. Isso não passa de uma peça de teatro (p. 94).

Mas, antes desse diálogo entre ele e o leitor, o leitor acabara de ler a última cena. Então, indaga como o autor/personagem a teria escrito se não a assistiu. Essa indagação leva a pensar que o autor/personagem está tentando *pregar uma peça*, assim como se diz na cultura ocidental quando se deseja ludibriar alguém, deixando o leitor confuso acerca do que é real ou ficcional. Porém, o próprio autor/personagem, logo em seguida, traz, mais uma vez, a possibilidade de ser uma *história verdadeira* quando diz que Dorval o entregara a peça escrita para ler e depois debater sobre ela. Assim se justifica como o autor/personagem escreveu a última cena e, nesse sentido, as *Conversas* são o diálogo entre ele e Dorval, conversas que se seguiram por três dias consecutivos sobre como se deve fazer uma obra dramática fundamentada no *Gênero Sério*: ou seja, a peça *O Filho Natural*.

Inclusive, o próprio autor/personagem se põe em dúvida sobre a veracidade da história como se se colocasse no lugar do leitor e desejasse afastar qualquer incredulidade sobre essa veracidade. Essa postura do autor/personagem direciona o leitor a acreditar, ainda mais, na possibilidade de a peça ser uma *história verdadeira*:

Dorval tirou o tema da cabeça dele. Criou os diálogos como bem entendeu e hoje as pessoas estavam representando por passatempo. No entanto, algumas circunstâncias me intrigavam. A história de Dorval era conhecida na região. A representação tinha sido tão verdadeira que, esquecendo em várias passagens que eu era espectador e espectador ignorado, estive ao ponto de sair do meu lugar e acrescentar uma personagem real à cena. [...] Se a peça era uma peça como outra qualquer, por que eles não conseguiram representar a última cena (p. 94-95)?

Outra questão estrutural da narrativa requer uma visão mais psicológica. Pois, supõe-se que, não sendo verdadeira a história da peça e se tratar apenas de ficção, Dorval passa a ser o *alter ego* do autor/personagem, o qual desenvolve um diálogo consigo mesmo para fazer uma peça com o intuito de remeter o leitor aos mesmos papéis que ele (autor/personagem) desempenha: o papel de filósofo, autor, espectador, personagem e cidadão. Assim sendo, seria mais um o reforço de convencer o leitor/espectador de se tratar de uma *história real*, tornando Dorval em uma personagem real:

Dorval era assim. Seja porque alguém tivesse falado em meu favor, seja porque, como se diz, há pessoas feitas para gostar uma da outra logo que se encontram, ele me recebeu de uma forma aberta que causou surpresa a todo mundo, menos a mim; e, desde a segunda vez que nos vimos, achei que

podia, sem ser indiscreto, falar da família dele e de tudo o que tinha acabado de acontecer. Ele [*Dorval*] respondeu as minhas perguntas (p. 28).

É quase que auto se certificar de que ele (autor/personagem) é um ser virtuoso, o que lhe dá propriedade de reconhecer a virtude em qualquer outro ser e, principalmente, de se tornar exemplo e encontrar um caminho para que a formação moral de um filho seja forjado do exemplo do pai, podendo passá-lo de geração a geração. E, esse caminho será sempre eficaz, uma vez que se reviva as experiências de vida via a sensibilidade humana, a qual só é possível construir esteticamente. Nesse caso, o Teatro é a alternativa que o autor/personagem tem como via sensibilizadora. Assim, o pai de *Dorval* propõe uma apresentação de Teatro da história da família que evidencia a formação da virtude pelo exemplo, deixando explícito que dar exemplo ensina e que, em especial, o Teatro é o caminho ideal, pois é a Arte possível de representar com *verossimilhança* qualquer circunstância da vida prática social. Representar sua própria história entre seus familiares seria um ato de virtude, considerando o desfecho de *O Filho Natural* e levaria à memória da família um exemplo do bom costume. *Dorval* diz ao autor/personagem:

Algum tempo depois da chegada [de meu pai *Lysimond* ...], ele me disse: ‘Dorval, [...] Todas as vezes que me lembro da sua história, eu penso nisso e me consolo do pouco tempo de vida que me resta, e, se você quisesse, essa seria a moral de uma peça cujo tema seria a parte da nossa vida e que representaríamos entre nós. [...] ‘Uma peça meu pai!’ ... Sim, meu filho. Não se trata de montar um palco, mas de conservar a memória de um acontecimento que nos toca e de mostrá-lo como ele passou... Nós o reviveríamos, sim, nós mesmos, todos os anos, nesta casa, neste salão. Diríamos novamente as coisas que dissemos. Seus filhos fariam o mesmo, e os filhos de seus filhos e os filhos deles. E eu sobreviveria a mim mesmo e conversaria assim de geração em geração, com todos os meus descendentes... Você não acha, Dorval, que uma peça que transmitisse a eles nossas próprias ideias, nossos sentimentos verdadeiros, as palavras que dissemos em uma das circunstâncias mais importantes de nossa vida valeriam mais que retratos de família que só mostram de nós um momento de nosso semblante (p. 28-29)?

Nesse sentido, sendo a peça e as *Conversas* uma história verdadeira, elas são o modelo que Diderot usa para transmitir valores que colaboram à formação estética via Teatro, estabelecendo preceitos que tornam possível moralizar o ser humano com um tema que define muito bem o bom senso e que conduz o ser humano à melhor das atitudes na vida social. Isto é, o exemplo de uma Educação adequada e como se é possível passá-la, de geração a geração, tanto às pessoas que leem e às que não leem, visto que a alfabetização não estava para todos no Século XVIII e que valores sociais são transmitidos pelo exemplo, tornando o Teatro a via precisa à formação humana. Sendo a peça e as *Conversas* apenas a criatividade de um escritor

genial, o objetivo não é diferente, também, pois, ele pinta na peça e poética a maneira de como chegar às mentes e corações humanos e acessar a razão e a sensibilidade via Literatura, pregando uma peça no leitor/espectador ao mesclar ficção e realidade (mistura fatos da vida particular com os da história da ficção). Ou seja, o autor/personagem pretende sinalizar o papel do poeta de gênio (dramaturgo) e a contribuição social que seu papel deve ter em sociedade com uma dramaturgia elaborada a partir de genialidade filosófica.

3.2 DA POÉTICA *CONVERSAS*¹⁸

No título da poética, o autor/personagem define dois personagens: *DORVAL* e *EU* (p. 97). Ele continua, então, com sua façanha de confundir o leitor sobre o que é ficção e o que é realidade no enredo das conversas entre o personagem da peça (*Dorval*) e o autor/personagem Diderot (*Eu*). Ainda que a história da peça não seja verdadeira, o autor/personagem pretende que o leitor acredite ser, afinal Diderot deseja exemplificar como trazer o realismo¹⁹ para a cena e usa, de expertise, a *mistificação*²⁰. Ou seja, nas *Conversas*, ao contrário do prólogo e epílogo da peça, apesar de deixar evidente que está compartilhando/narrando uma história vivida, o autor/personagem agora (nas *Conversas*) escolhe se nomear por *Eu* como se faz a um personagem. No prólogo e no epílogo, não se tinha chance de nomear o autor/personagem, mesmo deixando a entender ser um personagem. Essa escolha do autor/personagem, incide, mais uma vez, na mesma sensação sobre ficção e realidade. Outra importância quanto à realidade nas *Conversas* está no fato de que se trata de uma poética sobre a peça e Diderot ser um filósofo conhecido. A partir daqui, serão usados os nomes *Eu* e *Dorval* para discorrer sobre o diálogo contido na poética.

Eu inicia a *Primeira Conversa*, tecendo uma crítica ao Teatro da época: “[...] observei que muitas passagens adquiriram um caráter ficcional que só se admite no teatro, onde, diríamos, há uma ilusão e aplausos de convenção” (p. 99). Pode-se entender que *Eu* já esteja adiantando quais suas intenções com a poética, afinal as *Conversas* vão discutir sobre o fazer teatral. Essas convenções estão relacionadas às circunstâncias que regem uma sociedade, mas que não trazem benefício moral algum como não respeitar as unidades aristotélicas espaço/tempo/ação no Teatro; não corresponder aos cenários reais; o preconceito quanto à

¹⁸Depois do epílogo, Diderot lança o título *DORVAL E EU* - sendo *Eu* o próprio Diderot -, dando sequência com as *Conversas*, as quais se encontram em estilo romanesco e em prosa. Três dias consecutivos de conversas entre o autor/personagem (Diderot) e seu suposto *alter ego* (*Dorval*). O enredo é sobre o fazer teatral e sua função social, tendo como tema a virtude abordada na peça *O Filho Natural*. Ou seja, é uma poética sobre a peça em forma de diálogo.

¹⁹O sentido de realismo aqui usado evoca a verdade das circunstâncias a serem postos em cena baseado na vida real. *Verossimilhança*, por sua vez, trata da coerência na imitação das circunstâncias reais.

²⁰Cf Nota 12.

personagens como a mulher que declara seu amor ao homem e de funcionários que trabalham na casa não serem colocados em cena etc. Porém, em sociedade, esses personagens existem e fazem parte da vida prática social, portanto que sejam postos em cena para despertar, no público, a reflexão sobre os costumes da época.

Dorval entende que essas convenções no Teatro servem apenas para ignorar os conhecimentos já vividos (experiências), reduzindo a Arte à imaturidade, estagnando-a e a impedindo de evoluir. Ou seja, a Arte nos esclarece e nos torna mais experientes e que, a partir dessa experiência, é-se possível ver as unidades implícitas nas ligações dos acontecimentos sem que as exponha necessariamente na cena. A experiência trará à imaginação espaço, tempo e ação reais.

De resto, sobre essas convenções teatrais, penso o seguinte: aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não poderá abandoná-la nem segui-la adequadamente. [...] Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados e reconduz a arte à infância; o outro a paralisa simplesmente onde ela está e impede-a de avançar. Foi nos aposentos de Rosali que conversei com ela, quando destruí em seu coração a inclinação condenável que eu lhe tinha inspirado e fiz renascer seu afeto por Clairville. Eu passeava com Constance nesta grande aleia, sob os velhos castanheiros que o senhor está vendo, quando me convenci de que ela era a única mulher que havia para mim neste mundo; [...] Se concentrei toda a ação em um único local foi porque o podia fazer sem prejudicar o desenvolvimento da peça e sem retirar verossimilhança aos acontecimentos (p.101-102).

Ainda abordando as unidades aristotélicas, *Eu*, depois de explanar as convenções sociais inconvenientes ao Teatro compartilha mais uma de suas observações: *golpe teatral* e *quadro*. Por exemplo: o incidente de não ter sido exposto em cena o momento que *Rosali* ficou sabendo da partida de *Dorval* - e por isso sua tristeza e prantos - *Eu* o chama de *golpe teatral* o qual *Dorval*, apesar de concordar com ele, diz que assim o foi na realidade e que não poderia fugir à semelhança dos fatos; que, às vezes, é impossível de fugir desses *golpes teatrais* devido à veracidade dos acontecimentos e que, por isso, é a favor de *quadros* cênicos. Por conseguinte, diz a *Eu* que “Seria melhor dar-lhe exemplos que definições” (p. 106), indicando o Ato II²¹ da peça se iniciar com um *quadro* e finalizar com um *golpe teatral*. Assim, *Eu* chega à conclusão do que são as duas circunstâncias:

Compreendo. Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a

²¹(Diderot, 2008). A *Cena 1* (p. 43-45) é composta por *Justine* falando muito, pedindo explicações para tantas lágrimas de *Rosali*, enquanto esta não expressa quase nenhuma palavra, mas muita tristeza e prantos enquanto borda uma tapeçaria. O ato começa com muita pantomima (*quadros*) e termina com os incidentes de *Dorval* saindo, às pressas, para salvar *Clairville* de assassinato (*Cena 8*, p. 52) e *Constance* lendo uma carta que não foi escrita para ela (*Cena 9*, p. 52), causando mudanças repentinas nas circunstâncias (*golpe teatral*) e complicando ainda mais a situação/condição de *Dorval*.

situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro (p. 107).

Isto é, um *golpe teatral* se define por acontecimentos que surgem inesperadamente e são imprevistos à situação (*Rosali* ficou sabendo da partida de *Dorval* sem ninguém a contar devido, provavelmente, aos comentários na casa), mas que são reais na vida prática social e provocam alterações nas circunstâncias dos eventos. Nem sempre se consegue evitar os *golpes teatrais*, porém, pode-se substituí-los por *quadro* cênico. O *quadro*, por sua vez, é uma cena da qual, se pintada em uma tela com toda verossimilhança dos fatos, transmitiria as mesmas sensações reais como deve acontecer na apresentação teatral. Os *quadros* cênicos substituiriam os *golpes teatrais*, estabelecendo uma coesão e coerência ao desenrolar dos fatos.

Para o segundo dia de conversa, *Dorval* adianta a *Eu*, no final da *Primeira Conversa*, qual assunto irá tratar e que fundamenta a importância dos *quadros* cênicos, sendo seu maior recurso: a *pantomima*. Convém acrescentar que, é como se o autor/personagem convidasse o leitor, novamente, a continuar a leitura, mas soa mesmo como uma convocatória, afinal, suas ideias não se completam, despertando no leitor a curiosidade do que está por vir como o fizera no prólogo e epílogo da peça.

Na *Segunda Conversa*, em defesa da formação humana, a primeira teoria de *Dorval* tendo o Teatro como via “é que não se deve fazer personagens espirituosos, mas colocá-los em circunstâncias que os tornem espirituosos” (p. 117), ou seja, que a moral não seja posta claramente em cena (em máximas), mas em circunstâncias que permitem a reflexão que busca a atitude adequada àquela circunstância, evidenciando assim, o que é útil e necessário a ela, a moral que lhe cabe. Para prosseguir com explicações a *Eu*, *Dorval* se utiliza de sua principal expertise “melhor dar-lhe exemplos que definições” e conta uma história que presenciou da emoção de uma mulher sobre a morte do marido e que, independentemente da situação social, qualquer mulher, na mesma circunstância, agiria com igual entonação. Considerando essa cena como um *quadro*, *Dorval* alerta para a intensidade da *inflexão* (entonação) depositada nessa situação, a qual favorece o *quadro* cênico e o poeta conseguirá descrevê-la se se atentar para as situações/condições alheias, atribuindo a si mesmo a mesma experiência. Ou seja, tomar de empréstimo o espírito que mensura a dor como se fosse ele mesmo (o poeta) a mensurar a perda que causa essa dor.

O senhor acredita que uma mulher de outra posição social teria sido mais patética? Não. A mesma situação lhe teria inspirado as mesmas palavras. Sua alma teria sido a daquele momento; e o que é preciso que o artista encontre é

o que todo mundo diria num caso como esse; o que ninguém poderá ouvir sem imediatamente reconhecer em si mesmo (p. 117).

Nesse contexto de *inflexão*, *Dorval* frisa que a intensidade do tom para as emoções está nas paixões que se dedicam aos variados aspectos da vida, em especial, em vias de morte ou privações e que, muitas vezes se exprime dor relacionada ao luto ou perda irreparável quase sempre com apenas gestos. Dessa forma, a *pantomima* tem sua contribuição na verdade da cena, se bem elaborada pelas mãos guiadas pelo coração, cérebro e espírito do poeta.

Os grandes interesses, as grandes paixões. Eis a fonte dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros. Quase todos os homens falam bem ao morrer. [...] Falamos demais em nossos dramas, e, conseqüentemente, nossos atores não atuam o suficiente. Perdemos uma arte, cujos recursos os Antigos conheciam bem. 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 mais tocante (p. 118).

O poeta de gênio saberá transmitir na escrita as *inflexões* que as paixões suscitam assim como são na natureza; o ator/atriz deve conhecer das paixões para transmitir na representação o tom que lhe é devido. As paixões devem se fazer presentes na declamação pela mesma força que os gestos.

[DORVAL –] Cabe ao ator sentir esta unidade de tom. Esse é o trabalho de toda a sua vida. Procura-se a expressão? Não se consegue encontrar. [...] o pior quadro pintaria melhor que o melhor dos discursos.

EU – É uma razão a mais para escrever a pantomima.

DORVAL – Sem dúvida, a entonação e o gesto se determinam reciprocamente.

EU – Mas a entonação não pode ser decodificada, e é fácil escrever o gesto.

DORVAL – No teatro, só a mediocridade desgosta; e, seja em que profissão for, só os maus costumes desonram (p. 121-122).

Apesar de enfatizar a *Eu* que sua peça deve ser analisada para o *salão*, *Dorval*, no meio da *Segunda Conversa* entrega seu real desejo ao criticar como funcionam os Teatros da época: levar para o palco tudo que se analisou a respeito das *unidades aristotélicas*, *convenções sociais*, *golpes teatrais*, *quadros cênicos*, *inflexão*, *declamação* e *pantomima*. Porém, para isso, é necessário mudanças na forma física e estética do Teatro francês do Século XVIII. A partir do momento que *Dorval* entra no assunto sobre cenário, surpreende *Eu* com esse desejo. Evidencia-se nessa passagem a força que fundamenta o uso da *verossimilhança* nos Teatros para que a moral seja posta, imbrincada em circunstâncias, nas cenas e o drama realista se configure formador da boa conduta, do bom costume, já que “só os maus costumes desonram”. Essa força carrega o sentido dos conhecimentos e da racionalidade moral para a construção do drama: tirar da vida real, tal e qual, as *situações/condições* do

cotidiano e levar para os palcos.

EU – O que o senhor quer dizer com mudar a cena?

DORVAL – Eliminar tudo o que atravanca um lugar já por demais acanhado; ter cenários; poder executar quadros diferentes daqueles que vemos se repetirem há cem anos; em resumo: transportar para o teatro o salão de Clairville, tal e qual.

EU – Então é muito importante ter um teatro?

DORVAL – Sem dúvida alguma. [...] porque o mundo encantado pode divertir as crianças, mas só o mundo real agrada à razão... [...] Eu não pediria nada além de um monumento [...] que faria eclodir uma infinidade de poemas e talvez produzisse alguns **gêneros novos**. [...] É tudo o que eu quero (p. 128-129, grifo nosso).

Portanto, para inferir mudanças no Teatro, tratar a obra com *verossimilhança* e fugir de *ilusão e aplausos de convenção*, é necessária a criação de *gêneros novos*. Eis a introdução de *Dorval* para o novo conteúdo no terceiro e último dia de diálogo: um novo gênero dramático para ser tratado na *Terceira Conversa*.

Dorval aponta o cenário, nos Teatros franceses, para que estes fiquem à altura do seu objetivo quanto às peças: instruir moralmente os espectadores com “uma bela tragédia, que **ensine** os homens a temerem as paixões; e uma boa comédia, que os **instrua** acerca de seus deveres e que lhe **inspire** o gosto por eles” (p. 123, grifo nosso). No início da *Primeira Conversa*, ele já havia insinuado acerca do cenário para justificar sua inclinação à unidade espaço: “Sem essa unidade, o desenvolvimento de uma peça é quase sempre confuso e tortuoso. Ah! se tivéssemos teatros em que o cenário mudasse todas as vezes que o lugar de cena deve mudar!” (p. 100-101). *Dorval* então, retoma essa discussão com mais profundidade para frisar a importância da verossimilhança em cena.

Só então tremeríamos ao ir ao espetáculo e não poderíamos deixar de ir; só então, [...] o espetáculo perturbaria os espíritos, levando às almas a confusão e o terror; e veríamos esses fenômenos da tragédia antiga, tão possíveis e tão pouco críveis, renovarem-se entre nós. Eles esperam, para mostrar-se, um homem de gênio que saiba combinar a pantomima com o discurso, mesclar uma cena falada com uma cena muda, tirar partido da reunião das duas cenas e, sobretudo, da abordagem terrível ou cômica dessa reunião que sempre se fará. [...] Uma cena muda é um quadro; é um cenário animado (p. 131).

Os exemplos estão sempre correlacionados as experiências da vida prática social e que *Dorval* chama de “um exemplo doméstico e comum” (p. 131). São cenas que se repetem na vida em sociedade devido a convenções inapropriadas como direito de duelar, da supremacia do homem sobre a mulher, mas que não são postas no Teatro (da época) para despertar o espectador à reflexão sobre esses costumes de mau gosto que se configura uma tragédia comum às famílias. Porém, *Dorval* vê a possibilidade de caracterizar um gênero

dramático relacionado a esses tipos de tragédias, em vista de suas críticas ao Teatro francês e quando não se produz mais tragédias como as de *Racine*, *Corneille*, *Molière* etc. (p. 122-123). A mola motriz dessas tragédias é a prosa, ou seja, o diálogo deve se fazer presente, ainda que em *quadros*, sendo o poeta de gênio o responsável por transportar, na escrita, a possibilidade desse gênero novo.

[DORVAL –] Para bem julgar no campo das belas artes, é preciso reunir várias qualidades raras... Um grande gosto pressupõe um grande senso, uma longa experiência, uma alma honesta e sensível, um espírito elevado, um temperamento um pouco melancólico e um organismo delicado... [...] Não são razões o que nos falta, mas produção.

EU – E como o senhor denominará esse gênero?

DORVAL – A tragédia doméstica e burguesa. [...] O primeiro poeta que nos fez rir com a prosa, introduziu a prosa na comédia. O primeiro poeta que nos fez chorar com a prosa, introduzirá a prosa na tragédia (p. 130; 134-135).

Nesse contexto e citando mais exemplos que ocorrem na peça, finaliza-se a *Segunda Conversa* entre *Dorval* e *Eu*. Mas, como de costume, antes de encerrar, *Dorval* adianta o assunto da conversa do dia seguinte, estimulado pelo questionamento feito por *Eu* acerca do gênero da peça *O Filho Natural*. Com a prerrogativa de *Dorval*, *Eu* se despede levando como resposta que descobrirão juntos, pois assim como iniciou a *Segunda Conversa*, ela se encerra já que *Dorval* tem o compromisso marcado de mais uma conciliação familiar o aguardando depois dali, prendendo o leitor à próxima *Conversa*.

A *Terceira Conversa* foi iniciada acerca do gênero dramático. *Dorval*, sem preâmbulos, começa a dialogar com *Eu*, delineando uma introdução geral do que será discutido nessa última conversa, traçando uma indissociabilidade entre Teatro e formação humana e, principalmente, quais reformas são necessárias para que o Teatro exerça, na prática, a função social de educar. Por isso, termos como “moral” e “objeto dramático” são o eixo das ideias em discussão, tendo em vista a formação de seres humanos concentrada em seus costumes, bons costumes, para ser mais direto. Dessa forma, há de haver um gênero específico para se representar as circunstâncias da vida cotidiana, a qual todo ser humano está envolvido e atuando considerando a vida em coletividade. Trata-se do *gênero sério*, o qual vem intermediar os gêneros já consagrados, a comédia e a tragédia, sendo *O Filho Natural* um exemplo de peça nesse gênero novo.

Em todo objeto moral distinguem-se um meio e dois extremos. Decorre daí que, sendo a ação dramática um objeto moral, deveria haver um gênero médio e dois gêneros extremos. Temos os extremos, que são a comédia e a tragédia: mas o homem não está sempre ou na dor ou na alegria. Há, portanto, um ponto intermediário entre o gênero cômico e o gênero trágico. [...] Eu chamarei esse gênero de *gênero sério* (p. 150, grifo do autor).

Dessa forma, não há circunstância que não se possa representar no Teatro. Ou seja, a representatividade alcança, especialmente no Teatro, a inclusão social, pois os preconceitos e conceitos que derivam *ilusão* e *convenção* passam a ser tratados, debatidos e refletidos a partir de peças, esclarecendo as pessoas acerca do que seria um bom costume (moral), como já dito: aquele costume que aproxima os seres humanos e não o que os afasta e os exclui à margem da sociedade.

Estabelecido esse gênero, não haverá condição alguma na sociedade, nem ação importante na vida, que não se possa enquadrar em alguma parte do sistema dramático. [...] É no gênero sério que deve se exercitar primeiramente qualquer homem de letras que acredite ter talento para a cena. [...] Se o gênero sério é mais fácil de todos, em compensação, é o menos sujeito às vicissitudes dos tempos e dos lugares. [...] Se o senhor se destaca no gênero sério, agradará em todos os tempos e a todos os povos (p. 151-152).

Em continuidade ao contexto dramático, *Dorval* estende o discurso enumerando algumas ideias acerca do *gênero sério* e configurando um sistema que reformule os métodos teatrais do Século XVIII para que o Teatro se torne uma via humanizadora e os poetas façam valer os trabalhos dos homens de gênio da Antiguidade, vez que os Teatros contemporâneos estavam cerceados a conquistar apenas *ilusão e aplausos de convenção*. Portanto, enxergar as possibilidades que essa Arte dispõe para qualquer tempo, como trazer realismo à cena, por exemplo, é imprescindível para desenvolver habilidades sensíveis ao bom convívio entre os seres humanos. Assim sendo, apenas o *gênero sério* seria digno de atribuir, à cena, a *verossimilhança* da vida cotidiana e comum para que essas habilidades possam ser desenvolvidas.

Visto que esse gênero não tem o vigor do colorido dos gêneros extremos entre os quais está situado, não se deve negligenciar nada do que lhe pode atribuir força. O tema deve ser importante e a trama simples, doméstica e próxima da vida real. [...] Que sua moral seja geral e forte. Nada de personagens episódicos; ou, se a intriga exige algum assim, que ele tenha um caráter singular que o distinga. É preciso ocupar-se intensamente da pantomima; deixar de lado golpes teatrais cujo efeito é momentâneo, e encontrar quadros. Quanto mais se olha um belo quadro, mais ele agrada (p. 153-154).

No Teatro, segundo *Dorval*,

[...] não há princípio geral; não há nenhum [...] que um homem de gênio não possa infringir com sucesso [desde que ele se aproprie da *verossimilhança* dos fatos da vida em sociedade, a qual é comum a todos, sem recair, desnecessariamente, aos antepassados,] imitando servilmente nossos predecessores e voltando as costas à natureza e à verdade (p. 154; 161).

Portanto, para esse feito intelectual e de espírito elevado o poeta deve compreender,

antes de tudo, que “O que torna uma peça cômica, séria ou trágica é menos o tema e mais o tom, as paixões, os personagens e o interesse. Os efeitos do amor, do ciúme, do jogo, da vida desregrada, da ambição, do ódio, da inveja podem fazer rir, refletir ou tremer” (p. 156).

Contudo, a dramaturgia requer que trate de assuntos domésticos, promovendo *tragédias domésticas* e *comédia em gênero sério*. Pois, é comum se identificar ou reconhecer o que se é rotineiro da vida cotidiana e o leitor/espectador experimenta da empatia com o *gênero sério*, inclinado ou não à comédia ou tragédia; não se colocando no lugar do ator ou imaginando o que não se pode observar na verdade da natureza e está apenas no mundo das ideias, mas sim, sentindo o que o personagem sente por meio da *comiseração* e *impressão* que as *situações/condições* provocam e permitem. É nesse linear de ideias revolucionárias acerca do Teatro que *Dorval* se repete nas enumerações sobre como produzir peças que sensibilizem as pessoas à moralização e propaguem exemplos de virtude.

Faça comédias no gênero sério; faça tragédias domésticas e tenha certeza de que lhe estão reservados aplausos e imortalidade. Sobretudo, deixe de lado golpes teatrais. Procure quadros; aproxime-se da vida real e tenha, antes de mais nada, um espaço que permita o exercício da pantomima em toda sua amplitude... [...] Acho que não se deve nem recitar nem mostrar ao espectador um fato desprovido de **verossimilhança**; e que entre as ações verossímeis é fácil distinguir aquelas que devem ser mostradas e aquelas que devem passar-se fora de cena. [...] A **comiseração** que sempre faz com que nos coloquemos no lugar do infeliz, e jamais no do perverso, agitará minha alma. [...] Mas se a ação se complica, se os incidentes se multiplicam, haverá sempre alguns que me farão recordar que estou na plateia; que todos os personagens são atores e que não é um fato verídico o que se passa (p. 161-163, grifo nosso).

Por conseguinte, *Dorval* permite *Eu* racionalizar, a partir de toda sua explanação acerca das mudanças necessárias no Teatro, a conclusão sobre a imprescindibilidade de tratar a moral como objeto dramático e como as *situações/condições* verossímeis são o recurso fundamental para causar *comiseração* e *impressão* no leitor/espectador. O tema de um objeto dramático, portanto, é de muita relevância para reunir cenas que comportem *situações/condições* para serem usadas como exemplos verossímeis na dramaturgia e substituir os *caracteres*, muito usados e sem funcionalidade educativa. Assim, as *Conversas* vão se configurando em preceito essenciais para a reforma teatral que torna o ser humano esclarecido e virtuoso.

DORVAL – Há alguma circunstância que não se possa imitar no palco?

EU – Nenhuma. [...] Quem sabe se iríamos buscar no teatro **impressão** assim tão fortes? Queremos nos enternecer, comover-nos; sentir medo [...].

DORVAL – [...] **Qual é o objeto de uma composição dramática?**

EU – **Acho que é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício** [...] As pequenas diferenças observadas entre os caracteres dos homens

não podem ser manejadas com tanta propriedade quanto os caracteres bem definidos.

DORVAL – Concorde. Mas o senhor sabe o que decorre daí?... Que não são mais, na verdade, os **caracteres** que é preciso pôr em cena, mas as **condições**. Até hoje, na comédia, o caráter tem sido o objeto principal e a condição não passou de acessório; é preciso que a partir de agora, a condição se torne o objeto principal e o caráter seja apenas o acessório. [...] **A condição, seus deveres, suas vantagens, suas complicações** é que devem servir de base à obra. Parece-me que esse manancial é mais fecundo, mais amplo e mais útil que o dos caracteres. Por menos que o caráter fosse exagerado, um espectador podia dizer a si próprio: “não sou eu”. Mas ele não tem como ignorar que a situação que está sendo apresentada diante dele seja a sua; ele não pode desconhecer seus deveres. É absolutamente indispensável que ele aplique a si mesmo o que ouve (p. 165-166, grifo nosso).

Antes de finalizar a *Terceira Conversa* e tecer o resumo das *Conversas*, Dorval expõe suas críticas acerca não somente do Teatro, mas também sobre a Dança e a Música, as quais ele considera como Arte de imitação e divide com *Eu* suas impressões acerca delas, oferecendo um exemplo de peça musicada e ritmada (Dança) com dois atos (p. 176-179) e a composição do tom instrumental (Música) sobre alguns versos trágicos (p. 180-184) como exemplo em vez de definições. Segundo *Dorval*, as danças e músicas da sua época não estão tendo o mesmo vigor poético que outrora assim como o Teatro, mas que, os mesmos preceitos que ele estabeleceu ao Teatro, servem para a Dança e a Música.

Cada uma dessas artes em particular tem como objetivo a imitação da natureza; e, para utilizar a magia de todas elas juntas, escolhe-se uma fábula! [...] Aí está mais uma lacuna a preencher. Que se apresente o homem de gênio que deve levar ao teatro lírico a verdadeira tragédia, a verdadeira comédia. Que ele grite [...] “tragam-me o músico”, e ele o fará nascer. [...] A dança? A dança ainda está à espera de um homem de gênio. Ela é ruim em toda parte, porque ainda não se compreendeu totalmente que também ela é um gênero de imitação. A dança está para pantomima como a poesia está para a prosa, ou antes, como a declamação natural está para o canto. É uma pantomima ritmada. [...] Introduzir a tragédia real no teatro lírico. Reduzir a dança à forma de um verdadeiro poema, que deve ser escrito e separado de qualquer outra arte de imitação (p. 173-175; 179).

O resumo das *Conversas* se concretizam, finalmente. Deduz-se, pois, que *Eu* desempenha nessa obra o papel de aprendiz sem se perceber como tal e *Dorval* o papel de mestre sem se deixar ser percebido como tal. Não se pode negar que o leitor de toda a obra (peça e poética), tenha desempenhado o mesmo papel que *Eu* e admirado o papel do mestre filósofo, inspirando-se nele em suas reflexões sobre o Teatro e sua função relacionada ao estreitamento entre moral e virtude; e, nem tão pouco, que *Eu* e *Dorval* podem ser a mesma pessoa. Essa admiração, por sua vez, carrega a bagagem sobre a formação do ser humano esclarecido e virtuoso via Teatro.

O autor/personagem, então, pretende conquistar o leitor/espectador para suas próximas obras, prosseguindo com a façanha de o confundir entre ficção e realidade, dando informações reais acerca da publicação do sétimo volume da *Enciclopédia* de sua autoria; e ter conhecido os personagens *reais* de *O Filho Natural*.

Volte para Paris... Publique o sétimo volume da *Enciclopédia*... Venha descansar aqui... e pode ter certeza de que ou *O Pai de Família*²² não será feito, ou estará pronto antes do fim de suas férias... [...] mas o senhor não pode deixar de vir conhecer Constance, Clairville e Rosali... (p. 186).

Nas *Conversas*, é possível vislumbrar porque Diderot soma ao título da peça *O Filho Natural*, a sentença *Ou as Provações da Virtude*. Ele justifica o enredo/trama da peça, de maneira dialógica, às questões da vida social da época e o que convém ao Teatro para que possa exercer uma função social que possibilite a formação do sensível: uma reforma no Teatro, criando o *Gênero Sério*. Assim, segundo Diderot, o poeta (dramaturgo) deve compor peças que tratem dos costumes da vida prática social, tendo como premissa a *verossimilhança* em cena, pois a moral vem imbricada nesses costumes. Dessa forma, o Teatro instrui o leitor/espectador quanto à moral em sociedade, de maneira furtiva, promovendo a virtude e o esclarecimento das suas questões políticas e sociais, resultando na *consciência* sobre si, sobre o outro, sobre sua relação consigo mesmo, com o outro e com a natureza que o cerca. A virtude se evidencia, nesse sentido, pela prática da função social de cada indivíduo a partir da sensibilidade.

O *gênero sério* consiste na configuração de uma peça teatral que coloca em cena o realismo da vida em sociedade. Mas, precisamente, as *situações/condições* das quais toda sociedade é conduzida nas suas relações diversas (social, política, econômica, cultural). Pois, somente assim, o leitor/espectador, reconhecendo essas situações/condições, *comisera-se* pela *impressão* que a *verossimilhança* lhe causa e passa a *refletir* sobre os costumes imbricados na cena. Diderot entende que esse gênero representa a realidade social em todos seus aspectos, portanto tem como objeto de cena “a virtude e os deveres” do ser humano. Por isso e devido ao ser humano não está nem sempre na alegria ou na tristeza, esse gênero deve intermediar o *Gênero Cômico* que tem como objeto para representação “o ridículo e o vício” dos seres humanos e o *Gênero Trágico* que tem por objeto “as desgraças domésticas”, “as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes personagens” (Diderot, 2005, p. 39-40).

3.3 DAS POÉTICAS DISCURSO E ELOGIO

²²*O Pai de Família* (1762) é uma peça diderotiana e o *Discurso Sobre a Poesia Dramática* sua poética.

O *Discurso* e o *Elogio* são poéticas que se complementam no conteúdo acerca do que se almejar com a escrita dramática: a primeira diz como o poeta escrever uma poesia dramática que moralize os seres humanos e a segunda, o poeta Richardson do romance *Clarisse* é, supostamente, o exemplo que alcançou esse feito, imprimindo no enredo/trama desse romance a moral em ação. Porém, como na estrutura escrita (prólogo e epílogo) da peça *O Filho Natural* e na das *Conversas* (diálogo), o *Discurso* e o *Elogio* também trazem a façanha mistificadora de Diderot.

No *Discurso* há uma simulação no diálogo como se Diderot estivesse escrevendo para seu amigo da vida real (Sr. Grimm):

[...], observa-se, via sua estrutura, a forma dialógica, marca da escrita diderotiana. A forma na qual o texto do *Discurso* é apresentada ao leitor “simula” uma carta enviada por Diderot a um amigo, Grimm, em resposta às críticas acerca da arte dramática. Ao escolher essa estratégia de escrita, Diderot pratica os vários personagens da vida real de forma verossímil: com ações genuinamente humanas que acabam por apresentar, a partir da perspectiva diderotiana, a ideia de teatro, sua função e seu envolvimento necessário com uma ideia de educação. O Teatro, portanto, exerce aqui uma função pedagógica no intuito de que a educação alcance seus fins, uma vez que ele imita, na representação, a natureza dos seres humanos, e serve como exemplo. Pensando na formação do ser humano, Diderot, então, permite presumir que o método eficaz a esta formação está nas vias do Teatro. É através da sensibilidade do se ver e do se sentir, da impressão que o fazer teatral provoca, que o ser humano poderá refletir sobre o que o entorna e pesar suas ações. Portanto, que se imite o que se vive e que se aprenda com o que se imita, ou seja, método e exemplo aliados à tentativa de garantia da formação humana, sempre tendo em tela a felicidade individual e coletiva (Santana; Dias, 2020, p. 133-134).

No *Elogio*, baseado nas críticas francesas tecidas na época por *Ilustrados* ao romancista Richardson²³, Diderot tece sua crítica aos seus pares elogiando o autor de *Clarisse* como uma contraposição aos homens de gênio não inspirar nada de útil criticando o romancista inglês e, por isso, essa poética aspira um lembrete de Diderot aos críticos *Ilustrados* de que a função de um ser de gênio, de espírito elevado está nos apontamentos da utilidade imbricada em suas obras; e de que, além disso, os preceitos para a escrita teatral estabelecidos no *Discurso* - e nas *Conversas* – aplica-se ao romance, também. Ou seja, os críticos do autor de *Clarisse*, com o comportamento de se colocarem em máximas, teria algo

²³“A partir de 1740, os romances de Samuel Richardson começaram a ser traduzidos na França, com grande êxito de público, mas nem sempre com aprovação dos homens de letras. [...] Contra esse tipo de juízo dos seus pares, Diderot escreveu, em 1761, por ocasião da morte do autor inglês, o *Elogio a Richardson*, [...] não se deve esquecer que *Elogio de Richardson* ‘é o primeiro ensaio de crítica literária de Diderot e o único que consagrou ao romance (Sgard, 1978)’. [...] o entusiasmo de Diderot saúda na obra de Richardson o advento de um compromisso entre romance e moralidade” (Mattos, 2018, p. 73-74). MATTOS, Franklin de. **A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

mais útil a fazer se expusessem em suas críticas a “moral em exercício”, bem como ele (Diderot) o fez com a poética *Elogio*. Isto é, ensina a como compor um romance sem se deixar percebido como mestre. Pois, com as palavras de elogios, vela a postura de mestre e não deixa o leitor/espectador se perceber ensinado de como fazer um romance.

Ao discorrer, no *Elogio*, sob o preceito estabelecido nas *Conversas* “Para bem julgar no campo das belas artes, é preciso reunir várias qualidades raras...” (2008, p. 130), Diderot não apenas tem a intenção de elogiar o romancista inglês Richardson. Mas, especialmente, de produzir mais uma obra pedagógica que evidencia o *gênero sério* e o espírito elevado do autor para compor este gênero com premissas imprescindíveis à formação humana: “Quanto mais se tiver a alma bela, quanto mais se tiver o gosto refinado e puro, quanto mais se conhecer a natureza, quanto mais se amar a verdade, mais a gente estimará as obras de Richardson” (Diderot, 2000b, p. 19). É na sua própria poética que Diderot evidencia os preceitos que possibilitam a formação racional e sensível dos seres humanos. Isto é, sua atitude de elogio é um exemplo de oportunismo da crítica construtiva e que, somente um “gosto refinado e puro” enxerga nas entrelinhas de um romance o germe que toca a alma e o coração humanos.

Richardson semeia nos corações germes de virtude que aí remanescem de início ociosos e tranquilos: permanecem aí secretamente, até que se apresente uma ocasião que os remexa e os faça eclodir. Então eles se desenvolvem; sentimo-nos levados ao bem com uma impetuosidade que não sabíamos ter dentro de nós. [...] graças a esse autor, eu amei mais meus semelhantes, amei mais meus deveres; [...] Ele me dirige às pessoas honradas, ele me afasta dos maus; ele me ensinou a reconhecê-los em signos velozes e delicados. Ele me guia às vezes, sem que eu me aperceba disso (Diderot, 2000b, p. 17-18; 22).

Assim, Diderot mistifica mais uma vez sua intenção em *ensinar* o leitor/espectador sem que ele se entenda aprendiz, assim como o fez com a estrutura da peça *O Filho Natural*, as *Conversas*, com o *Discurso* e exerce a pedagogia ao frisar como se aprende acerca de seus deveres sociais ao ler o romance de Richardson e ao declarar ter aprendido com ele.

Segundo Diderot, esse autor lhe causou a *impressão* que o *gênero sério* provoca: “Sem esta arte, minha alma dobrando-se com dificuldades a vieses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea e a impressão, fraca e passageira” (2000b, p. 17). Destaca ainda, a *impressão* porque é ela que invade o leitor/espectador e o leva à *comiseração* das *situações/condições* em cena. E isso só é possível se o leitor/espectador se sente representado nelas, ou seja, se elas forem retratadas com *verossimilhança* e ele experimentar dos mesmos sentimentos que a cena pode revelar diante de determinadas circunstâncias.

O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena; o fundo do seu drama é

verdadeiro; suas personagens têm toda realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas; as paixões que ele pinta são tais como eu as experimento em mim; são os mesmos objetos que as excitam, elas têm a energia que eu lhes reconheço; os contratempos e as aflições de suas personagens são da natureza daquelas que me ameaçam incessantemente; ele me mostra o curso geral das coisas que me cercam (Diderot, 2000b, p. 17).

O *Discurso* reafirma o que Diderot já tinha estabelecido nas *Conversas*: “o objeto de uma composição dramática [...] é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício”, uma vez que ele define “a virtude como o gosto pela ordem nas coisas gerais” (2008, p. 165; 142). Assim, o poeta dramático para compor deve ter “O gosto pela ordem geral [...]. Ele age em nós sem que dele nos apercebamos. É ele o germe da honestidade e do bom gosto. Conduz-nos ao bem, enquanto não for perturbado pela paixão” (2008, p. 142); enquanto que, no *Elogio*, Richardson é declarado como o poeta que alcançou, em um romance, a genialidade de plantar o *germe* que forma seres de bem, ora estabelecida nas *Conversas*. Dessa forma, segundo Diderot, Richardson colocou em ação a moral (costumes) e praticou uma nova maneira de escrever um enredo romanesco.

O *Discurso* e o *Elogio*, em especial, sugerem uma preocupação de Diderot quanto à estrutura textual de uma peça de Teatro para ela ser exemplar por meio de um *drama sério*, o qual dispõe, em seu enredo/trama, das circunstâncias sociais do cotidiano, colocando em evidência a *moral em exercício*, proporcionando ao espectador a reflexão sobre seus costumes e o pensar sobre sua conduta social. Segundo Santana (2014, p.92),

[...] é possível e pertinente inferir que Diderot estabeleceu um comércio entre as suas peças de teatro e os seus textos literários e que este comércio além de ter sido salutar foi imprescindível para que o *philosophe* conseguisse alcançar o seu objetivo com seus escritos artísticos: a formação moral de seus leitores/espectadores.

Assim sendo, o poeta, para compor poesias dramáticas no *gênero sério*, deve dispor de genialidade, ou seja, ser conhecedor das artes e dos conhecimentos gerais, entendedor do encadeamento dos fenômenos na natureza, um espírito elevado, um filósofo. Plantar, *furtivamente*, o germe da virtude no coração daqueles que tiverem contato com a obra de Diderot. Como se tivéssemos entrado pela janela, tomando lugar atrás de uma cortina... sem sermos notados, Diderot nos coloca na sala onde *O Filho Natural* foi representado... e, assim, suas obras pedagógicas nos enredam via o Teatro, a uma Educação Estética.

4 CONCLUSÃO

Definir, conceituar ou dar exemplos requer, para Diderot, partir do que se é inadequado e desagradável, ou seja, disfuncional. Por isso, ao discorrer sobre o que é uma universidade pública, o que ela deve ensinar e como, ele alia o útil ao necessário, baseia-se em suas críticas sobre as universidades de sua época e que não ofereceram a formação civilizatória de que toda e qualquer nação carece: seres esclarecidos e virtuosos. No entanto, o caminho a ser trilhado para o alcance dessas duas características requer métodos humanizadores/sensibilizadores, ou seja, a Arte é a trilha, sendo o Teatro, o caminho preciso. Justifica-se, assim, suas fundamentações acerca do que é, como e para que se deve instruir o ser humano.

Não obstante a discorrer sobre Educação e Teatro em suas obras, Diderot exerce, não apenas uma postura filosófica que entra em debate sobre esses temas, mas também, uma postura pedagógica. Pois, a pedagogia não está apenas no conteúdo de seus textos, está também na estrutura deles. As poéticas são constituídas em forma de diálogos, dos quais contemplam fatos da vida de Diderot, mesclando, assim, realidade e ficção. Demarca com essa atitude a realidade em cena e o diálogo como modelo infalível para prender a atenção e interesse do leitor/espectador; além, da insinuação de sua participação na obra ora enquanto autor, ora personagem e ora, espectador.

A estrutura em forma de poética promove uma sensação de ilusão em meio à mescla fatos/obra, caracterizando uma *pregação de peça*, por Diderot, no leitor/espectador, fazendo-o com que, além de não separar ficção de realidade, perceba-se, também, como ora leitor, ora personagem e, inclusive, ora como autor. Essa perspicácia diderotiana de “enganar” o leitor/espectador com esse misto de papéis revela o ensino/aprendizagem sendo realizado - sutilmente, disfarçadamente, mascarado em peças e poéticas, ou seja, mistificado - sem que o leitor/espectador se entenda aprendiz e sem entender o mestre como mestre. O leitor/espectador sai da leitura ou da apreciação de uma peça de Teatro no *gênero sério* sem perceber que aprendeu e, muito menos, sem perceber que passou por um ensinamento, mas com uma experiência que não o afasta jamais da sua realidade, atentando-se à conjuntura política, social e cultural que o cerca, isto é, aos costumes.

O Teatro como pedagogia evidencia o Teatro diderotiano como via precisa à formação humana, assegurando o próprio Diderot como um pedagogo ao discorrer sobre a estrutura e o conteúdo de suas peças com suas respectivas poéticas, bem como suas obras voltadas à formação humana, as quais seguem sua filosofia geral da Educação: “se forma

pelos exemplos, a reflexão e os modelos”, visto que a postura de Diderot é o *exemplo* do seu comprometimento social sobre a formação humana, a qual permite a *reflexão* acerca dos métodos nos processos de ensino/aprendizagem e as poéticas, os *modelos* que direcionam todo um pensar e agir sobre Educação e suas finalidades - um modelo versado sob a *mistificação* para entrar *furtivamente* na alma do leitor/espectador e moralizá-lo.

Para passar pela abordagem do Teatro como pedagogia no pensamento diderotiano, foi preciso entender o conceito de Educação para Denis Diderot. Ele conceitua, então, a Educação, traçando sua finalidade como sendo a formação de seres humanos moralmente civilizados, portanto éticos, pois, somente assim, serão úteis para o avanço social e político de uma nação, tendo construído duas características essenciais na formação: o ser esclarecido (sábio) e virtuoso (bom). Porém, a Educação alcança seus objetivos, necessariamente, por caminhos estéticos, em especial, via Teatro. Nesse sentido, Diderot elaborou poéticas que revolucionaram o Teatro, formulando sua destreza pedagógica e que fundamenta a indissociabilidade entre Teatro e Educação. Assim, o Teatro passa a ter uma função social, além de entretenimento: formar seres humanos esclarecidos e virtuosos. Pois, para desenvolver essas características, é preciso traçar caminhos humanizadores, sendo o Teatro propício para esse feito, vez que, em seu processo concretiza, o ensino/aprendizagem a partir do *sensorial*, *intelectual*, *físico e intuitivo*.

Acerca dos costumes, instruir o ser humano via Teatro é o moralizar, isto é, civilizá-lo. É nesse sentido que Diderot se atem a termos como *ensine*, *instrua*, *inspire* o bom gosto, pois, o bom gosto incide à moral, isto é, ao bom costume, o qual aproxima os seres humanos e o contrário disso os afasta. Portanto, esclarecê-los é moralizá-los para conviverem socialmente. Para Diderot, havendo verdade na produção da Arte dramática e a verdade consiste na representação dos fatos como acontecem realmente, a influência desses fatos é inevitável à consciência dos leitores/espectadores. Dessa forma, que se cultive o bom gosto na construção de uma peça, acarretando não somente o esclarecimento do público, como também, a virtude, pois, as duas andam lado a lado na mesma direção.

O efeito mistificador despertou a dimensão do comprometimento social não apenas como futura profissional do Teatro, mas, também, como cidadã em benefício do bem-estar e harmonia social, proporcionando, assim, a felicidade individual e coletiva na sociedade. Nesse sentido, forma-se um ciclo racional acerca da moral em sociedade, a qual se manifesta, segundo Diderot, se a formação do ser humano unir em um mesmo ser o esclarecido e o virtuoso, características das quais são possíveis somente por uma Educação Estética.

Assim, compreendendo Santana acerca da historicização e fundamentação da

Literatura como via para se efetivar uma Educação Estética - e não se pode esquecer que a Dramaturgia é Literatura; a análise pedagógica de Pujol sobre a *crise da escola*, mesmo esta se concebendo impulsora da emancipação suscitada pelo projeto das *Luzes*; a possibilidade de seres esclarecidos e virtuosos; e os passos pedagógicos alçados no empenho social de Diderot com a *Enciclopédia*, o *Plano*, a peça e poéticas; foi possível relacionar o Teatro e a Educação como indissociáveis à formação do ser humano, necessariamente, ético, compreendendo seres humanos éticos aqueles que, em suas ações, aproximam uns aos outros, portanto, configuram-se seres esclarecidos, virtuosos e felizes.

Nesse ínterim, evidenciou-se a relação entre Teatro e Educação, pois, com a análise das poéticas, uma sob a luz da outra, foi possível mensurar o pensamento diderotiano acerca dessa relação, visto que nelas se estabelecem os preceitos para formar seres humanos e o Teatro ser uma via precisa para essa formação. Fecha-se, assim, um elo entre Educação e Teatro, o qual explica os motivos que levaram Diderot a produzir poéticas que revolucionaram o Teatro: a moralização dos seres humanos. Portanto, pode-se estabelecer o Teatro como uma Pedagogia ao abordar a função social do Teatro nessas poéticas: instruir o ser humano, tornando-os esclarecidos e virtuosos.

Nas três poéticas, contempla-se que somente um ser de gênio seria digno de ser um poeta dramático, pois, somente esse ser possuiria a habilidade de abordar a moral (costumes) em uma poesia dramática, efetuando nela o *gênero sério*, esculpindo assim, a Educação estética via Teatro. A fundamentação dessa relação pedagógica entre Teatro e Educação se constituiu, então, ao vislumbrar os conceitos sobre Educação na *Enciclopédia* e no *Plano* e os preceitos instituídos nas *Conversas*, os quais estabelecem uma reforma no Teatro para que seja possível a formação do ser humano esclarecido e virtuoso, assim como *Discurso* estabelece as características que um poeta dramático deve possuir e esses mesmos preceitos e características se concretizando na estrutura velada do *Elogio*.

A reforma teatral consiste em mudanças tanto na estrutura física do Teatro quanto no objeto (trama/enredo das *situações/condições*) que será representado em cena, ou seja, no conteúdo formulado na poesia dramática, o qual Diderot ressalta que o autor deve dispor de genialidade poética para escrevê-la e pintar o *gênero sério*, trazendo na trama a *verossimilhança* que define o Teatro como pedagógico: a *moral em exercício* e mistificada. Ou seja, a sensibilidade é acessada quando se coloca o ser humano em circunstâncias que o tornem virtuoso: diante de *situações/condições* que lhe é comum na vida prática social e o impressione a ponto de refletir sobre ela, pois o afeta. Ao refletir, ato de pensar, já é um começo da sensibilização acerca daquela circunstância. Não se pode negar que o que ele

houve e/ou enxerga é indiferente a sua realidade; que é ou poderá se tornar sua necessidade em algum momento da vida. Por isso, afeta-o, gerando sentimentos, emoções, empatia. Nesse sentido, Diderot estabelece o Teatro como uma pedagogia humanizadora quando realizado nos preceitos do *gênero sério*.

Constata-se, então, que havendo Educação Estética, haverá mudanças de paradigmas sociais. A moral (costume) será reconhecida nas relações sociais, significando transformações das quais promovem esclarecimento, virtude e felicidade. Sendo assim, o dissabor da subserviência se dissipará e a nova ordem é o gosto pela virtude e o horror pelo vício. Especialmente, que o motivo dessas mudanças, em todas as suas circunstâncias, invada os palcos e se transforme em Ato.

REFERÊNCIAS

- DIDEROT, Denis. ENCICLOPÉDIA. In: **Obras VI: O Enciclopedista arte, filosofia e política**. Org. J. Guisnburg e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 123-220.
- DIDEROT, Denis. **Obras V: O Filho Natural**. Tradução e Notas Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a Poesia Dramática**. 2. ed. Org. e Notas Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDEROT, Denis. ESTÉTICA E POÉTICA: Elogio a Richardson. In: **Obras II: estética, poética e contos**. Org. J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 2000b. Cap. 1. p. 15-28.
- DIDEROT, Denis. POLÍTICA: Plano de uma Universidade. In: **Obras I: filosofia e política**. Organização J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a. Cap. 2. p. 263-392.
- MATTOS, Franklin de. **A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- PUJOL, Stéphane. Educação e Emancipação no Horizonte das Luzes. Tradução Christine Arndt de Santana e Vladimir de Oliva Mota. In: **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, n. 25, v. 2, p. 124-149, 2015. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/issue/view/6778>. Acesso em: 15 set. 2024.
- REBOUL, Olivier. **A Filosofia da Educação**. Tradução de António Rocha e Artur Morão. Lisboa-Portugal: Edições 70, 2000.
- SANTANA, Christine Arndt de. Seria melhor dar-lhe exemplos que definições: Diderot e o Elogio a Richardson. **Revista Trágica: estudos de filosofia da iminência**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 82-94, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/download/27023/14761>. Acesso em: 06 out. 2024.
- SANTANA, Christine Arndt de. **Educação e Literatura: a "moral em exercício" em Diderot**. 2013. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/4877>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- SANTANA, Christine Arndt de; DIAS, Nívea. Teatro, Filosofia e Educação: o discurso sobre a poesia dramática. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura/Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS/CNPQ**, São Cristóvão, SE, ano 12, n. 13, p. 130-139, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/issue/view/1072>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin. Jogos teatrais manual de instrução**. 3. ed. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo:

Perspectiva, 2000.

WILSON, Arthur M. **Diderot**. São Paulo: Perspectiva, 2012.