



Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da *Poética* de Aristóteles

Jussara Gomes da Silva de Freitas¹

Resumo: Na história das artes e do pensamento sobre a estética, as obras dos pensadores da Grécia antiga oferecem o fundamento para teorias dramáticas que vieram a se desenvolver séculos depois; estas, modificando as propostas dos antigos, procuravam atender à imposição de seu tempo de uma reconstrução dos antigos modelos, tal como ocorreu no teatro francês do século XVIII. Deste modo, o objetivo deste trabalho consiste em fazer uma breve análise da teoria dos gêneros dramáticos, segundo Denis Diderot, além de apontar as influências do teatro grego e de seus gêneros dramáticos, descritos por Aristóteles, na construção do gênero intermediário proposto por Diderot. Para tanto, apresentaremos a descrição dos gêneros dramáticos feita por Aristóteles, em sua *Poética*, na qual a tragédia e a comédia são os gêneros dramáticos por ele reconhecidos no teatro grego. Em seguida aduziremos a teoria dos gêneros dramáticos revista por Diderot, na qual ele propõe o gênero intermediário aos gêneros gregos: o gênero sério, desenvolvido na comédia séria e na tragédia doméstica. Por fim aproximaremos o modelo de teatro proposto por Diderot em face da teoria dos gêneros dramáticos de Aristóteles a fim de evidenciar a influência e o papel basilar da poética grega na história do teatro ocidental.

Palavras-chave: Diderot. Gêneros dramáticos. Teoria dramática. Aristóteles.

Abstract: In the history of the arts and of the thought about aesthetics, the works of Greeks' ancient thinkers offered the basis for dramatic theories which were developed on the following centuries; these theories, modifying the proposals of the ancients, sought to answer the imposition of his time, a reconstruction of the old models, such as occurred at XVIII century in French theater. Thus, the objective of this work is to make a brief analysis of the theory of dramatic genres, according to Denis Diderot. Besides pointing out the influences of Greek theater and its dramatic genres, described by Aristotle, in the construction of a genre intermediary proposed by Diderot. For this, we will present a description of the dramatic genres made by Aristotle, in his *Poetics*, where tragedy and comedy are dramatic genres recognized by him at the Greek drama. Then, we adduce the theory of dramatic genres revised by Diderot, in which he proposes an intermediary genre to the Greek style: the serious genre, developed at serious comedy and at domestic tragedy. Finally, we will approach the model of theater proposed by Diderot in the face of theory of Aristotle's dramatic genres, in order to highlight the influence and basilar role of the Greek poetics in the history of occidental drama.

Keywords: Diderot. Dramatic genres. Dramatic theory. Aristotle.

Introdução

O drama, apontado como um dos três gêneros literários é, em geral, caracterizado pela pura ação dos personagens. Aristóteles é um dos filósofos que nos oferece esta acepção. Em sua *Poética*, ele descreve, sobretudo, o teatro grego e em especial o gênero dramático da tragédia e a sua constituição. Aponta os gêneros do

¹ Graduanda em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Portich. Email: jugsf@marilia.unesp.br



drama pertencentes ao teatro de sua época, a saber, a tragédia e a comédia. O que distinguia estes gêneros era o caráter da ação praticada pelos homens: os indivíduos de caráter elevado eram retratados nas tragédias, e os de caráter inferior eram retratados na comédia. Deste modo, a aristocracia grega era retratada na tragédia, enquanto os personagens de caráter torpe da sociedade eram vistos na comédia.

Nos séculos seguintes esta divisão dos gêneros dramáticos concebida por Aristóteles perdurou e foi motivo da busca de um ideal dramático. Todavia, no século XVIII, Denis Diderot apresentou sua proposta de um teatro sério, que representasse a burguesia. Era a proposta de um gênero localizado entre a tragédia e a comédia clássicas, que não era apenas a justaposição de gêneros opostos, mas o meio pelo qual se pretendia mostrar ao espectador uma gama de emoções verdadeiras que ele viria a conhecer, seja por meio da “comédia séria” ou da “tragédia doméstica”. Diderot pinta o homem moderno em sua sociedade de modo a que a representação se aproxime da realidade representada, para que assim, o sentimento de identificação com as situações e a virtude retratadas, seja capaz de melhorar o homem e prepará-lo para a convivência.

1. Aristóteles e os gêneros dramáticos da *Poética*

Dentre as obras dos gregos antigos, as mais importantes em meio às que abordam os temas da arte são *A República* de Platão e a *Poética* de Aristóteles. No que concerne à teoria dos gêneros literários, ambas as obras nos deram grandes contribuições para o esclarecimento da constituição e da importância da poesia na Grécia Antiga, que veio a fundamentar toda a história ocidental da literatura. Ambos os filósofos reconhecem três tipos de poesia, a saber, a lírica, a épica e a dramática. Estes gêneros são identificados por diferenças quanto ao tipo de imitação que se faz pela palavra. No terceiro livro da *República*, Sócrates define os gêneros literários a partir das seguintes considerações:

Há uma primeira espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa, que abrange, [...] a tragédia e a comédia; uma segunda, em que os fatos são relacionados pelo próprio poeta, e há de encontrá-la sobretudo nos ditirambos, e enfim uma terceira, formada pela combinação das duas precedentes, em uso na epopéia e em muitos outros gêneros. (PLATÃO, 394a – d).



O gênero dramático, para o qual voltaremos nossa atenção no presente artigo, é identificado por Platão a partir de seu traço estilístico diferenciado dos outros gêneros dramáticos – como citado acima: o filósofo o reconhece como sendo o gênero que é inteiramente imitação. A definição oferecida por Aristóteles assevera que este gênero literário é a imitação dos personagens agindo por eles próprios, diferentemente da epopéia, na qual há a intervenção da fala e da vontade do narrador que, inclusive, assume outras personalidades, e igualmente diferente do gênero lírico, que apresenta apenas a subjetividade de um discurso de uma única pessoa. Quanto a isso, na *Poética* lemos:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesia] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (ARISTÓTELES, 1448a 19).

No entanto, o pensador que se aprofunda na discussão do gênero dramático é Aristóteles, e, por conta disto, nosso trabalho volta-se agora à sua teoria dos gêneros do drama.

Muitos séculos após sua redescoberta, a *Poética* de Aristóteles era ainda um cânone para as artes dramáticas. Nesta obra, sobre a qual nos atentaremos, o filósofo desenvolve uma teoria na qual propõe que o gênero literário dramático subdivide-se em outros dois gêneros: o trágico e o cômico. Aristóteles aborda o gênero trágico em especial, apontando suas diferenças para com a poesia épica e o gênero dramático da comédia.

Para Aristóteles, a poética era uma dentre as formas de imitação das quais o homem se utiliza. Nela a arte é definida como mimese e, segundo Aristóteles, o imitar é congênito ao homem, o que o diferencia dos outros seres vivos; o filósofo nota que os homens utilizam a imitação para iniciar o aprendizado das primeiras noções, além de se comprazerem no imitado, pois a imitação suscita o diálogo e o aprendizado. O drama é uma forma de arte que imita a ação por meio da palavra e, por isso, segundo ele, “tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem agentes [*dróntas*]” (ARISTÓTELES, 1448a 29). Todavia, os personagens agem naturalmente, com



vícios ou virtudes, a partir de sua baixa ou elevada índole; e também assim será a imitação de suas ações. Assim sendo:

[...] Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós. (ARISTÓTELES, 1448a 1)

Assim, Aristóteles distingue os gêneros dramáticos: no drama, a ação realizada por homens de caráter elevado é denominada tragédia, e a ação realizada por homens ignóbeis, de caráter inferior, é designada comédia.

A tragédia é, portanto, a forma mais elevada do drama para Aristóteles. O objetivo deste gênero dramático era provocar a catarse do terror e da piedade, ou seja, a purificação destes sentimentos. Para construir um drama que conseguisse alcançar este objetivo, no mito eram retratados os homens melhores que os comumente observados, e que, por ação da fortuna ou do acaso, incorriam em algum desafortunado erro. E, segundo Aristóteles, “esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.” (ARISTÓTELES, 1453a 7), ou seja, ser um nobre, alguém com inserção na vida pública e, desta maneira, a tragédia traz assuntos referentes ao interesse público.

Por imitar homens piores do que realmente são – portanto homens caracterizados por vícios, por falhas morais –, a comédia não era um gênero elevado como a tragédia. A comédia, apesar de imitar homens inferiores, não imitava todos os seus vícios, mas apenas o ridículo, que era entendido por Aristóteles como “certo defeito, torpeza anódina e inocente” e exemplifica o filósofo: o “que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.” (ARISTÓTELES, 1449a 32). Considerava a comédia anódina pois esta não pretendia provocar dor ou ferir o espectador, não sendo, portanto, como a sátira que tinha por objeto alguma personalidade especificamente, algum cidadão da *polis*, como os satirizados por Aristófanes em suas comédias *As nuvens* – sátira sobre Sócrates - e *Os cavaleiros* – sátira sobre o demagogo Cléon - e, desta maneira, construía-se o mito a partir da sátira e do escárnio deste sujeito.

A tragédia, por sua vez, causava dor no espectador. Era por meio do sofrimento que se alcançava a purificação dos sentimentos; mediante o terror e a piedade se



chegava à catarse, como já fora dito. Assim, a comédia promove finais felizes que proporcionam prazer ao público, ao passo que as personagens trágicas têm um triste fim, que conseqüentemente entristecem o público.

Para lograr sua finalidade de despertar o terror e a piedade, a tragédia deveria, para Aristóteles, seguir a alguns preceitos que foram por ele descritos a partir da observação empírica da tradição do teatro grego. Dentre estes preceitos, os mais importantes na *Poética* são a boa constituição do mito; o respeito à unidade de ação, mas também de unidade histórica e a unidade poética; a atenção à ordem de fatos e elocuições; a verossimilhança por meio da conveniência, da semelhança e da coerência; dentre outros.

Na tragédia grega, mito é como o encadeamento perfeito das ações dos personagens, no qual só as ações bastam para o desenvolvimento do drama. “O mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres.” (ARISTÓTELES, 1450a 34). O mito toma uma posição de exímia importância nas partes da tragédia, pois dele depende todo o ordenamento, a ausência de contradições e a verossimilhança da tragédia. Vinda do pensamento de Aristóteles sobre o mundo físico, a sua concepção orgânica e também determinista da unidade das partes que deve haver no mito é evidente, e, nas palavras do teórico teatral Anatol Rosenfeld (1985, p. 33):

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica entre as partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia.

No mito a unidade da ação é imperativa. O encadeamento da ação dos caracteres em uma relação causal é que dará ao drama o caráter verossímil necessário às artes. Na tragédia “[...] impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando.” (ROSENFELD, 1985, p. 30). A unidade não deve ser somente das ações dos caracteres, ou seja, da constituição do mito, mas também devem ser historicamente unos os caracteres.



A irracionalidade não deve reger nenhuma ação no mito. O poeta ao escrever, imagina-se como se fora um espectador, para assim evitar a incorrência em contradição, o que, pelo insulto à inteligência do público, destruiria a intenção de alcançar a verossimilhança. Portanto, não é descartada a hipótese da representação de fatos não existentes, pois estes, se possíveis e bem encadeados racionalmente, parecem reais. Assim sendo, “[...] na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade.” (ARISTÓTELES, 1461b 9); no entanto, o que não é real deve ser evitado.

Estas observações sobre o mito convergem para a intenção de atingir a verossimilhança na tragédia, de realizar a mais bela mimese, que para Aristóteles era alcançada pela semelhança, pela conveniência dos personagens com suas características no mito e por meio da coerência da personagem, que mesmo agindo de maneira incoerente no mito, “é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente.” (ARISTÓTELES, 1454a 26), e que deste modo, obedeça à coerência necessária no mito para a sua compreensão pelo espectador.

As observações feitas sobre a *Poética* de Aristóteles foram tomadas com rigor por algumas tendências dramáticas que buscavam a construção de um mito perfeito, de uma tragédia perfeita, a partir daquilo que fora descrito pelo filósofo grego na supracitada obra.

2. Diderot e o gênero sério

Mediante o seu papel de paradigma a ser seguido como um ideal do drama perfeito, a *Poética* aristotélica ainda possuía força em seu papel orientador mesmo séculos após ser escrita. Na França do século XVII, o teatro clássico francês observava ainda as regras descritas na obra de Aristóteles e buscava um drama estável, baseado na boa articulação do discurso, que lhe conferia clareza e um caráter racional, e aproximava seu estilo dos ideais renascentistas. No século seguinte, Diderot aspirava por uma reconstrução do teatro francês, desejava um novo teatro que causasse comoção e que retratasse a nova classe social ascendente: a burguesia. Propunha, portanto, o drama sério ou drama burguês, que não vinha a romper completamente com os preceitos dramáticos clássicos, com os “fundamentos da regra”, pois era a partir deles que desenharia as novas linhas do teatro, considerando o que historicamente já fora feito e aceito pela experiência. Em suas palavras:



[...] Sobre essas convenções teatrais, penso o seguinte: aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não poderá nem abandoná-la, nem segui-la adequadamente. Terá por ela ou respeito ou desprezo em demasia, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados e reconduz a arte à sua infância; o outro a paralisa simplesmente onde ela está e impede-a de avançar. (DIDEROT, 2008, p. 101).

O drama idealizado por Diderot era um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia antigas. Considerados por ele extremos, estes gêneros não eram verossimilhantes à realidade que se lhe apresentava, não sendo, portanto, capazes de persuadir e alcançar a sua finalidade de purificação dos sentimentos. Isto ocorria pois, para Diderot, a vida não trata de extremos, de apenas momentos de alegria ou tristeza como os que eram retratados na comédia e tragédia antigas e na tragédia clássica francesa. Afirma nas *Conversas* que:

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 na dor ou na alegria. Há, portanto, um gênero intermediário entre o gênero cômico e o gênero trágico. (DIDEROT, 2008, p. 150).

Este gênero intermediário proposto por Diderot é protagonizado por personagens de condição menos elevada do que as personagens trágicas, mas não é comédia, e não desperta piedade nem terror, como deveria ocorrer em uma tragédia. O tom deste gênero é sério: procura emocionar o público ao mesmo tempo em que o leva a refletir sobre os problemas da família, em primeiro lugar, e, subsidiariamente, da sociedade, tendo o papel de moralizar. O homem representado é virtuoso, de caráter elevado, tal como na tragédia antiga, mas no âmbito particular, como era próprio da comédia. Neste gênero, chamado por Diderot de gênero sério, a comédia perde seu papel de provocar o riso leve e espontâneo para assumir um papel moralizante, ensinando aos homens suas virtudes, em lugar da exibição de seus vícios, convertendo-se na *comédia séria*, na qual o desenlace da trama era dado pelo triunfo da virtude; e a tragédia se mostra com a intenção de causar comoção ao expor as tragédias que ocorriam nas famílias, abandonando os flagelos públicos, na *tragédia doméstica*, na qual o desenlace revelava a punição da virtude. Diderot estabelece, assim, os contornos do novo gênero em relação aos gêneros clássicos:



Eis, portanto, o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes personagens. (DIDEROT, 2005, p. 39-40).

A ação privilegiada neste gênero é a vida familiar, razão pela qual Diderot denomina “tragédia doméstica e burguesa” (DIDEROT, 2008, p. 179) esse novo tipo de drama trágico, ou seja, diferentemente da tragédia clássica que tratava de temas de interesse público a partir de personagens pertencentes à aristocracia, a tragédia doméstica está centrada no âmbito privado, tendo portanto como protagonistas não personagens nobres, mas burgueses ou plebeus num âmbito particular:

Então, o senhor gostaria que se representasse o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o homem da cidade, o magistrado, o financista, o grande proprietário, o intendente. - Acrescente a isso todas as relações: o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos. O pai de família!”. (DIDEROT, 2008, p. 167).

Algumas das características que podemos facilmente observar nas *Conversas sobre o Filho Natural* são as que evidenciam a possibilidade oferecida pelo teatro de persuasão através da verossimilhança apontada por Diderot e que já fora descrita por Aristóteles. Dentre estas características que para o filósofo levam à semelhança à realidade e à naturalidade da cena estão a utilização da pantomima, a exploração do caráter gestual e da voz do ator, a naturalidade na expressão das emoções e o consequente abandono do decoro, a maior ênfase às condições em face ao desapego dos caracteres, o uso da prosa em detrimento do uso da poesia e a substituição dos golpes teatrais, frequentes nas encenações de então dominadas pelo teatro clássico francês, pela utilização de quadros. As unidades de ação - particularmente observada por Aristóteles, de espaço e de tempo são também por ele preservadas, evidenciando a importância do encadeamento dos fatos e da ação livre dos personagens para a trama.

Como fora dito acima, a pantomima, ou a expressão de sentimentos e intenções das personagens por meio da expressão corporal e palavras ou murmúrios desconexos, era muito apreciada por Diderot, pois esta, segundo ele, proporcionava ao teatro maior naturalidade e, em decorrência, maior poder de persuasão. A pantomima deveria estar presente não só no trabalho do ator, mas também na constituição do texto dramático, sob a forma de didascálias e por meio de indicações do dramaturgo. Ao poeta que se



pretendesse compor obras no gênero sério, Diderot alertava para a necessidade e a importância da pantomima no texto dramático, que deveria ser muitas vezes privilegiada na obra teatral, em detrimento do diálogo:

Afirmar que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso. Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens movam-se do que falem: e vou prová-lo. (DIDEROT, 2005, p. 116).

Diderot pretende provar a possibilidade da concepção de cenas sem a necessidade do diálogo ao narrar cenas nas quais apenas a pantomima é suficiente para dar energia e clareza às intenções dos personagens, tal como em uma cena de dois homens que estão a espera de um terceiro e, mesmo sem apelarem ao discurso, da cena nada se perde. Aliada ao discurso, a pantomima oferece mais força, energia e colorido à cena dramática. Diderot cita outros exemplos de pantomima a ser aplicada à literatura dramática do teatro clássico francês, como a cena do sacrifício de *Ifigênia*, da obra homônima de Racine, na qual a rainha Clitemnestra desespera-se perante a morte da filha, esquecendo-se de sua condição de nobreza. Ao narrar a pantomima a ser aplicada à cena, Diderot revela a maneira de tornar a poesia natural e repleta de paixões. Franklin de Mattos, a partir destes exemplos dados por Diderot, observa que

A lição a extrair desses exemplos foi bem resumida por Jean Starobinski: “em nome da verdade de expressão”, Diderot privilegia os elementos “pré-verbais” e “extraverbais” do espetáculo teatral,² relegando a palavra um plano secundário. Imagina e pratica um teatro das *inflexões* (*accents*) e da *pantomima*, em que estas aparecem como marcas da natureza da linguagem, os testemunhos de uma energia primitiva. (MATTOS, 2005, p. 21).

O gesto e a voz são os meios para a construção de uma boa pantomima. Sendo o gesto mais universal que a palavra, é a partir dele que o teatro toma uma dimensão maior do que se estivesse preso ao diálogo puro.

A evidência dada por Diderot à naturalidade na expressão das paixões, realizada por meio da pantomima, vinha a se chocar com as convenções teatrais que prezavam as conveniências e não permitiam a exibição de cenas de desespero e de livre expressão

² Jean Starobinski, “L’Accent de la vérité” in Jacques Chouillet (org.), *Diderot*, Paris, Comédie Française, 1984, p.11.



dos arrebatamentos, em especial no caso de os personagens pertencerem a uma condição elevada; ou seja, o decoro não permitia a encenação de situações consideradas intensas, marcadas por emoções desmedidas e pela naturalidade na expressão das emoções. Diderot, no entanto ignora o decoro e, portanto, em seu drama “[...] os protagonistas expressam livremente suas paixões, sem observar as conveniências e o discurso ordenado” (MATTOS, 2005, p. 21), traços importantes do teatro clássico francês, pois este buscava a perfeição no discurso teatral a partir das regras aristotélicas, e prezava pela estabilidade, pela medida, pela clareza e simplicidade do belo artístico.

No exemplo supracitado da referência que Diderot faz à cena de *Ifigênia* de Racine, está revelada a quebra do decoro: a rainha desesperada chora e grita. Este comportamento não era adequado a uma rainha segundo as convenções, pois se tinha a ideia de uma nobreza que não se entregava publicamente às paixões. Franklin de Mattos nota que “a ousadia de Diderot é patente: busca o máximo de ‘veemência’ na ação e não hesita em fazer Clitemnestra correr e gritar, com as vestes em desalinho. Não chega a desgrenhar a rainha, mas o leitor fatalmente enxerga o que ele não diz.” (MATTOS, 2005, p. 20).

Por oferecer energia às cenas, a pantomima favorece a construção de quadros. Diderot cria a noção do quadro cênico em oposição ao golpe teatral. O quadro é a formação cênica de imagens naturais que poderiam ser retratadas por um pintor, enquanto que o golpe teatral é um artifício que sugere uma abrupta ruptura da ordem das ações:

Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição destes personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro. (DIDEROT, 2008, p. 107).

Outro ponto ao qual Diderot se atém é a necessidade da substituição da ênfase ao retrato de caracteres, visando à exposição das condições nas quais eles se encontravam e que os levava à ação, pois estas são capazes de causar maior identificação. Ao atentar-se às condições, especialmente nas relações de família, Diderot busca também a potência moralizante do teatro, pois ao ser apresentado um caráter,

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. (DIDEROT, 2008, p. 166).

A versificação que sempre pareceu mais apropriada às artes poéticas, inclusive ao drama, foi substituída por Diderot pela prosa, a fim de atribuir maior naturalidade à representação cênica, pois a prosa oferece mais liberdade aos atores e causa maior empatia para com o público. A prosa já havia sido adotada por William Shakespeare que, com objetivo comparável ao de Diderot, não abandonou completamente o verso, se utilizando de ambos em suas composições dramáticas.

No início das *Conversas*, Diderot reconhece a importância das unidades dramáticas, quais sejam, a unidade de tempo, espaço e ação, que rememoram as unidades discutidas por Aristóteles, já supracitadas. Estas unidades devem servir, no entanto, para a “regra da verossimilhança dramática”, ou seja, elas devem ser utilizadas para que o drama, livre de problemas em sua unidade, faça com que o espectador esqueça-se de que se encontra num teatro e sinta-se como alguém que observa a privacidade de uma família.

O gênero sério concebido por Diderot (2008, p. 165) possuía, contudo, o objetivo moral de “inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício”. A inspiração a estes sentimentos ocorria sobretudo, pela persuasão da verossimilhança, como já fora dito acima, pois para que o público encontrasse identificação nas atitudes virtuosas do personagem, toda a montagem teatral e o texto dramático deveriam ser verossímeis. Diderot entendia que o teatro é capaz de apresentar modelos de comportamento, além de proporcionar a experiência de diferentes realidades. A moralidade da peça consiste no exemplo dado ao público pela representação das ações dos personagens sob certas condições, não pelo caráter do personagem.

Todavia este gênero sério concebido por Diderot acaba por não ser completamente aplicado por ele mesmo em suas composições teatrais. O motivo para isto é que, segundo ele, não havia ainda em sua sociedade condições necessárias para este gênero. O filósofo chega até a afirmar que é necessário “para este gênero, autores, atores, um teatro e talvez um povo.” (DIDEROT, 2008, p. 133), dando a noção da necessidade da reforma dos elementos teatrais e da sociedade para a plenitude do gênero por ele idealizado. Deste modo, Diderot idealiza uma república onde nos “dias solenes, será representada uma bela tragédia, que ensine os homens a temerem as paixões; e uma



boa comédia, que os instrua acerca de seus deveres e que lhes inspire o gosto por eles” (DIDEROT, 2008, p. 123).

Por fim, é importante ressaltar que a obra de Diderot sobre a qual majoritariamente se debruçaram nossos estudos são as *Conversas sobre O Filho Natural*, compostas por três discussões nas quais Diderot dialoga com Dorval, que, além de ser o protagonista da obra *O Filho Natural*, é o alter ego do filósofo francês. Um ponto curioso das *Conversas* é que Dorval se apresenta como o autor de *O Filho Natural*, um relato dramático de uma série de acontecimentos ocorridos com ele próprio, sua esposa e seus amigos e familiares, no qual é discutido o tema da virtude por meio das ações e diálogos entre os personagens. Por meio destas discussões, Diderot aborda a nova forma dramática que pretende instituir e suas características e necessidades.

Considerações finais

Notamos que no drama antigo a distinção entre os gêneros dramáticos se dá a partir da abordagem de temas da vida pública ou da vida privada. Na tragédia temos personagens de caráter elevado, de condição superior ou nobre, melhores que os homens comuns; a vida pública é exposta e debatida. Em contraposição, na comédia são figurados homens inferiores, e nela é abordada a vida privada, pois esses homens não têm inserção na vida pública. Já no século XVIII, Diderot propôs um gênero intermediário, ou como vimos, o gênero sério. Este gênero reunia características tanto da tragédia, como da comédia, pois representava caracteres virtuosos como os da tragédia, porém num âmbito familiar, privado, característico da comédia.

Quanto à forma dramática, Diderot mantém a atenção dada por Aristóteles à verossimilhança e às unidades dramáticas. No entanto, o filósofo e dramaturgo francês procura atualizar o teatro de sua época, que observava os preceitos aristotélicos, modificando as antigas noções do tema a ser retratado, do tipo de caráter a ser dado aos personagens, da relação do drama para com o público; além de inserir noções, como a do quadro. Poderíamos sintetizar a principal reforma proposta por Diderot na seguinte citação de Franklin de Mattos (2005, p. 25):

Diderot afirma que se deve repensar o sistema clássico e inventar um gênero intermediário, capaz de imitar “as ações mais comuns” da vida, no qual melhor se exprime a *natureza humana* tal qual ela é, e não como a fizeram as convenções. A igual distância da comédia e da



tragédia clássicas, esse gênero de meio-termo divide-se em *comédia séria* e *tragédia doméstica*.

Muitos séculos separam a *Poética* de Aristóteles das *Conversas sobre o Filho Natural* de Denis Diderot, o que torna árdua a tarefa de aproximá-los. Nossa tentativa de realizar esta empreitada se fixou na influência que a obra de Aristóteles veio a exercer na história do teatro e na teoria dramática de Diderot, oferecendo a base para seu gênero sério, que se propunha a ser um novo gênero, intermediário aos gêneros trágico e cômico descritos pelo filósofo grego.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DIDEROT, D. *O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos: 12)
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GOUNARIDOU, K.; HELLWEG, J. Denis Diderot's Dramatic Suburbia. In DIDEROT, Denis. *Two Plays by Denis Diderot*. Disponível em: <http://www.peterlang.com/download/extract/58474/extract_311363.pdf>. Acesso em 4 jul. 2011.
- MATTOS, F. Enorme, bárbaro e selvagem. In> DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de J. Guinsburg. Vol. I. São Paulo: Editora Difusão Europeia do Livro, 1965.
- PONTES, N. C. A romancização do drama e suas implicações na escrita dramática moderna. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 10, Artigo (1), p. 1-18, 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie01.pdf>. Acesso em 26 jun 2011.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- VEXLER, A. M. F. *Studies in Diderot's esthetic naturalism*. New York: University of Columbia, 1922.