

# SENSIBILIDADE E DISCERNIMENTO EM DIDEROT<sup>1</sup>

David Ferreira Camargo<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos – São Carlos – SP

## Resumo

Destaca-se neste artigo a função do discernimento no *Paradoxo sobre o Comediante* de Diderot. Com ajuda do comentário de Yvon Belaval, buscamos interpretar o discernimento em funcionamento nos estudos de Mlle. Clairon, uma atriz de destaque da *Comédie Française* no século XVIII. O Discernimento faz oposição à sensibilidade, qualidade esta que seria o maior entrave para o bom desempenho do ator.

## Palavras-chave

Diderot; Estética; Juízo; Teatro.

## Abstract

This paper emphasize the function of judgement in Diderot's *Paradoxe sur le Comedien*. We use the Belaval's commentary to interpret the functioning of judgement in Miss Clairon's practice, a well-known actress from *Comédie Française* in XVIII century. The Judgement does opposition sensibility, a quality which would be the biggest obstacle to good performance of the actors and actresses.

## Keywords

Diderot; Aesthetic; Judgement; Theater.

A questão da *sensibilidade* do ator é bastante acentuada no *Paradoxo do Comediante* de Diderot. A sensibilidade é apresentada como negativa para o bom desempenho [*jeu*] do grande comediante, o ator por excelência. Ao mesmo tempo em que o filósofo rechaça a "sensibilidade" é exaltado o "discernimento" [*jugement*]. Visamos aqui apresentar esses dois conceitos como contrapostos; a sensibilidade, no âmbito psicológico, e o discernimento como faculdade intelectual; o primeiro como prejudicial ao desempenho do ator, o segundo como necessário à boa atuação.

Mas o ponto importante, sobre o qual temos opiniões inteiramente opostas, vosso autor e eu, é a questão das qualidades principais de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha muito discernimento (*jugement*); acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranqüilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no *IV Encontro de Pesquisa da Graduação em Filosofia da UFSCar: Estética*, em setembro de 2012, no campus de São Carlos.

<sup>2</sup> E-mail: cabodvd@gmail.com

sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.<sup>3</sup>

Essa célebre passagem extraída do *Paradoxo sobre o Comediante* nos mostra as qualidades principais, ou fundamentais, que um grande comediante deva ter segundo a opinião do personagem denominado Primeiro. Nosso interesse antes de tudo é apresentar as razões pelas quais é preferível o discernimento, ou o julgamento, em detrimento à sensibilidade para a arte do ator. Entretanto, é importante notar de início, que essas duas qualidades estão ligadas intimamente. É que o discernimento mesmo depende da sensibilidade, por assim dizer, “não-desenvolvida”. Se o discernimento a primeira vista é a comparação de duas ideias<sup>4</sup>, ou mesmo sua relação, essas ideias têm origem na sensibilidade. De acordo com Belaval:

Porque esta qualidade [a sensibilidade], que a natureza nos dá o germe, se sufoca ou se vivifica “pela idade, a experiência, a reflexão”. A sensibilidade que se debate aqui consiste na percepção de relações – na condição que esta percepção não seja “um tecido de pequenas reminiscências”, mas nos torna natural como uma segunda natureza.<sup>5</sup>

Podem-se interpretar dois modos de sensibilidade. De um lado, a sensibilidade de primeira natureza que nos é “dada em germe”, não cultivada. De outro lado, a “sensibilidade” de segunda natureza, desenvolvida, quer pela idade e experiência, quer pela reflexão, sendo essas as condições para o “muito discernimento”. “Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro perfeioar o dom da natureza”.<sup>6</sup> Dessa maneira, tem-se a distinção que iremos explorar a seguir, o ator por natureza e o ator imitador, este último sendo o mais preferível à representação teatral. Essa distinção

---

<sup>3</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o Comediante*. Franklin de Matos (Trad) in: *Obras II*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 32 (Doravante apenas “*Paradoxo*”).

<sup>4</sup> BELAVAL, I. *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*. Gallimard: Paris, 1950. p. 245.

<sup>5</sup> BELAVAL, I. *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 149. « Car cette qualité, dont la nature nous donne le germe, s’étouffe ou se vivifie, par l’âge, l’expérience, la réflexion”. La sensibilité dont il s’agit ici consiste en la perception des rapports – à condition que cette perception ne soit pas un tissu de petites réminiscences”, mais nous devienne naturelle comme une seconde nature (tradução nossa).

<sup>6</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 30.

permite ainda nomear também esses dois tipos de atores como o *grande comediante*<sup>7</sup> e o *ator medíocre*.

Dito isso, é possível propor um questão inicial: por que o grande comediante é mais apropriado à arte teatral e o que o qualifica ser melhor imitador da natureza? Em primeiro lugar, a exigência de responder esta questão advém da própria definição da arte enquanto imitação da natureza, ou ainda, a distinção entre arte e realidade. Seria preciso ainda que nosso critério de escolha fosse um critério de verossimilhança. Uma vez que a arte dramática representa uma ação, e a arte do ator tem como função principal vivificar o personagem e seu caráter, concebido primeiramente pelo poeta: por que não seria suficiente a apelação para a experiência comum com as pessoas para poder compreender as conseqüências e completude de uma ação? Dessa maneira, seria suficiente em nossa busca apelar para observação direta da natureza, excluindo assim a necessidade ou a importância da representação artística. Se a arte apenas embeleza e busca os casos maravilhosos, seria mais preferível observar um fato maravilhoso na natureza que ir buscar no teatro, onde as representações são apenas verossímeis. Assim, para tentar esclarecer a importância da representação teatral é preciso ver de que maneira a arte ajuda a compreender melhor a natureza. Vejamos mais um trecho do *Paradoxo*:

É verdade. Mas poderia esse espetáculo comparar-se ao que resultaria de uma combinação bem concebida, dessa harmonia que o artista lhe infundiria quando o transportasse da praça à cena ou à tela? Se pretendeis que sim, qual é, pois, replicarei eu, essa tão gabada magia da arte, se se reduz a estragar o que a natureza bruta e um arranjo fortuito realizaram melhor do que ela? Negais que se embeleza a natureza? Nunca elogiastes uma mulher dizendo que era bela como uma Virgem de Rafael? Á vista de uma bela paisagem, não exclamaste que era romanesca? Além disso, vós me falais de um instante fugaz da natureza, e eu vos falo de uma obra de arte, projetada, interligada, que tem seus progressos e sua duração.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> O grande comediante é identificado com ator imitador. A grandeza é um atributo bastante explorado por Diderot e aqui expressa amplitude do espírito do ator e sua capacidade e expressar qualquer natureza de caráter. A distinção entre ator e comediante é comentada por Beval. Segundo o comentador Diderot faz do comediante o ideal de ator, por ser mais raro e ser a comédia mais difícil de representar do que os outros gêneros, embora as teses do *Paradoxo* ganham alcance a todos os gêneros dramáticos. Beval, I. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 243, 244.

<sup>8</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 41.

A natureza bruta é caracterizada por Diderot como um “espetáculo” que se realiza em *arranjo fortuito*, ao passo que a arte lhe acrescenta uma combinação bem concebida, uma *harmonia*. A infusão do artista passa pela experiência, que lhe proporciona uma coleção de modelos, a natureza mesma dá o espetáculo que se compara a representação artística. O espectador passa a enxergar a natureza em relação a suas impressões, sejam elas por experiência comum ou harmonizada pela representação do artista. Grosso modo, aquilo que se passa na natureza deve estar em conformidade com as nossas experiências para que possamos julgar verdadeira ou verossímil. Na arte exige-se uma conformação de um arranjo harmônico. A arte dramática não busca a verdade na experiência, mas uma verdade hipotética em que seus elementos estão em relação, ligados em uma unidade e harmonia.

Se a arte é imitação, se a arte do ator deve imitar caracteres e papéis, os critérios de arte são aplicados a ele e a toda arte. O que é, pois, um caráter? São traços que marcam e distinguem uma determinada coisa. Ter características significa ter aqueles traços que irão determinar o que uma coisa é. Mas nossa definição cai naquele mesmo problema da verdade mencionado acima, caímos num problema de significação. E também devemos verificar se tais características ou são de fato propriedade da coisa, ou apenas signos superficiais que podem nos levar ao erro do que a coisa é, isto é, um falso julgamento. Ao especular acerca do caráter de uma pessoa que julgamos conhecer, revelam-se as características mais marcantes para indicá-la. Quem é Clairon, ou quem é Napoleão, ou quem é Agripina? Não se pode determinar o que tais nomes nos indicam sem que possamos supor a existência e como eles existem na nossa mente, pois, quem não os conhece, quem não tiver certa experiência com eles, nem ao menos ouviu falar em tais personagens, não pode julgar o modo como eles existem. É pelo caráter das ações que se acredita ser aquilo que uma pessoa ou uma personagem é. Mas como determinar *quem é* Agripina, se não podemos ter junto dela o convívio em sociedade, ou naquilo que podemos chamar de natureza ou experiência? O que se exige do fantasma imaginado por Clairon de Agripina é o mesmo que se exige de uma pessoa de nossa convivência social atual e comum? Mas, tanto

uma pessoa que conhecemos em nossa vida, tanto uma personagem da história ou da literatura têm caracteres. Cito Diderot:

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é, pois, o verdadeiro do palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Esse modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são dois personagens tão diferentes, que mal se consegue reconhecê-los.<sup>9</sup>

Assim, um modelo inventado pelo poeta pode ser denominado Agripina. Pode ocorrer que uma atriz chamada Clairon desempenhe o papel de Agripina. Ocorrem-se dois caminhos: (1) Ou Clairon continua sendo Clairon, e adeus Agripina, perdendo-se na harmonia e unidade da cena teatral, pois o caráter da atriz não está conforme ao da personagem. (2) Ou Clairon é Agripina, passando assim a uma transformação, mantendo uma conformidade. A primeira alternativa seria de uma coerência real com o caráter de Clairon, mas o que o poeta exige é que ela seja Agripina, por isso não está em conformidade harmônica com a peça. A segunda alternativa é preferível em prol da arte. Desse segundo caminho segue-se um problema: Como é possível uma transformação de Clairon em Agripina? Se há essa transformação, ou como decorre, uma imitação que Clairon faz de Agripina, a atriz se classifica como grande comediante, se não há imitação conforme a Agripina, ou ela é apenas Clairon, não é nem sequer atriz, ou ela é um meio termo, ora Clairon, ora Agripina, isto é, uma atriz medíocre. Vejamos o seguinte trecho:

O que me confirma em minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum

---

<sup>9</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 40-41.

modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há nem monotonia, nem dissonância.<sup>10</sup>

A primeira distinção que podemos observar é que enquanto o grande comediante tem uma regularidade em seu desempenho, os atores que representam com *alma* (atores por natureza) têm seus desempenhos desiguais, não mantêm uma constância em seus desempenhos, seja em momentos diferentes na peça, seja interpretando personagens diversos em peças diversas. O grande comediante é caracterizado como aquele que representa com reflexão. Extraímos também o critério: aquele que representa com ordem, *unidade* e sem dissonância (*harmonia*) revela-se como o grande comediante, o imitador constante, ao passo que a desordem, a multiplicidade e a dissonância são características do ator medíocre.

Curiosamente, Diderot distingue o grande comediante e o ator medíocre. Ao criar fantasmas imaginários com caráter determinado, é preciso que o ator seja capaz de tornar esse fantasma, isto é, ele deve estar em conformidade com ele. Se for a sensibilidade que possibilita essa transformação, isto é, a ação partida da emoção, ou sentimento vivo intrínseco ao ator, naturalmente este se revestirá da alma do personagem e seus sinais exteriores aparecerão para o espectador. Diderot dá vários argumentos que impedem essa tese. Se o comediante assim fosse, seria o mais infeliz de todos os humanos, experimentaria sentimentos fortes em sua alma semelhantes a do personagem. E se for exigido do personagem que seu sentimento de desespero o levasse a perfurar os próprios olhos? Por essa razão, Diderot desconfia da teoria sob a qual defende um controle das entranhas de modo a experimentar os sentimentos mesmos do personagem. Nesse caso estaria presente o julgamento: o ator seria forçado a se iludir, metamorfosear-se, enganar-se. Além do mais, uma sensibilidade artificial poderia perder a harmonia se acaso se confrontasse à sensibilidade natural própria do ator. Mas porque razão ele recusa a sensibilidade? Vejamos uma definição já em um estágio avançado na leitura do *Paradoxo*:

---

<sup>10</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 33.

Seria singular abuso da palavra chamar sensibilidade a esta facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas ferozes. A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer-se, a fremir, a admirar, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis e multiplicareis na mesma proporção as boas e as más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exageradas.<sup>11</sup>

A sensibilidade acompanha a fraqueza dos órgãos, a vivacidade da imaginação, a delicadeza dos nervos. Belaval observa que essa fraqueza dos órgãos, por sua mobilidade, é a mesma que W. James defende. Tanto Diderot quanto James defendem que a fragilidade da emoção é causa de desordem<sup>12</sup>. As emoções partem de órgãos periféricos e atingem o centro. A emoção é a causa das ações tanto boas e más. Tais ações, portanto, são causas da formação dos caracteres. Mas uma vez que nós distinguimos natureza de arte, e que é exigida da arte a harmonia dessas ações, eis a razão pela qual essa sensibilidade pode prejudicar a ação ordenada. A imitação, nesse sentido, é assemelhar-se aos efeitos das emoções, dos discursos, das ações. A harmonia que o comediante infunde pode mesmo ser “desarmônica”, isto é, o ator deve ser harmônico e uno ao imitar uma desarmonia, por exemplo, um discurso de alguém chorando. Se a sensibilidade encarada como uma faculdade inerente à alma não somente do ator, mas do homem em geral, cabe agora explicar como se dá a anulação dessa sensibilidade.

O que devemos observar é que essas ações podem ser imitadas, ou seja, trata-se de copiar as ações do caráter não de uma maneira natural, como ocorre quando causadas pela sensibilidade, mas é por arte que o comediante deve agir. Uma vez que o poeta destinou a sua criação ao comediante, este deve discernir o caráter que tomou emprestado do seu próprio. Esse problema aparece quando se propõe que cada ator tenha apenas um caráter, ele é

---

<sup>11</sup> DIDEROT, D. Paradoxo, p. 57.

<sup>12</sup> BELAVAL, I. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 251.

apenas uma única pessoa. Supõe-se um caráter próprio do ator que é distinto do caráter do personagem. É o que podemos perceber a seguir:

Não duvido de modo algum que Mlle Clairon padeça o tormento de Quesnoy em suas primeiras tentativas; mas passada a luta, depois de elevar-se uma vez à altura de seu fantasma, ela se domina, ela se repete sem emoção. Como nos acontece às vezes no sonho, a cabeça toca-lhe nas nuvens, as mãos vão procurar os dois confins do horizonte; ela é a alma de um grande manequim que a envolve; seus ensaios o fixam sobre ela. Negligentemente estendida numa espreguiçadeira, com os braços cruzados, olhos fechados, imóvel, ela pode, seguindo seu sonho de memória, ouvir-se, ver-se, julgar-se e julgar as impressões que provocará. Nesse momento, é dupla: a pequena Clairon e a grande Agripina.<sup>13</sup>

Nas primeiras tentativas de Clairon, ela está durante a criação do fantasma de Agripina, ou como podemos chamar de entusiasmo, e que após ter passado tais tormentos ela o retoma por memória, mas sem emoção. Aquilo que é retomado por memória não se identifica com a própria alma de Clairon, mas remete àquele fantasma que esteve na imaginação dela, no momento de sua criação. Ao julgamento cumpre comparar e escolher a verdadeira característica segundo uma ordem que se apresenta à Clairon. Em seus ensaios Clairon é dupla. Na cena, para o espectador que se ilude, ela é Agripina. O estado de reflexão em que ela se encontra é totalmente diverso do que seria quando no estado de sensibilidade, onde sua ação não foi ensaiada e *pré*-parada. A imagem pintada de Clairon em sua espreguiçadeira é bem distinta de outra em que Diderot a mostra na seguinte passagem:

A primeira vez que vi Mlle. Clairon em casa dela, exclamei com toda a naturalidade: "Ah! Senhorita, eu vos julgava mais alta de uma cabeça inteira".

Uma mulher infeliz, e verdadeiramente infeliz, chora e não vos comove em nada: pior ainda, um traço ligeiro que a desfigura vos faz rir; é que um acento que lhe é próprio destoa ao vosso ouvido e vos fere; é que um movimento que lhe é habitual vos mostra essa dor ignóbil e enfadonha; é que as paixões exageradas são quase todas sujeitas a trejeitos que o artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista evita.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 34.

<sup>14</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo*, p. 40.

Clairon é observada em sua casa, nela não está presente a grandeza de Agripina, mas é simplesmente o caráter que lhe é próprio. O ridículo presente em seu modo de agir é atribuído à desarmonia de seus movimentos e de sua voz. A desarmonia das ações pode revelar na verdade uma re-ação desarticulada, sem discernimento. Ao contrário, a ação que se desenrola por meio da reflexão, do julgamento, está de acordo com a natureza; ela é adequada, compassada e harmônica.

Assim, a ação do grande comediante é preferível à arte dramática e à imitação da natureza humana, isto é, de diversos caracteres. Porque esse tipo de ator faz uso, dentre suas qualidades, de muito discernimento, resultando assim numa ação harmônica, una, compassada, que contém seus progressos cada vez mais que se acrescenta com estudo e com a observação dos modelos. Ao contrário, as ações que surgem da sensibilidade, aquela sensibilidade des-habituada, que parte da natureza cega, não faz parte da arte.

**Referência bibliográfica:**

*DIDEROT, D. Paradoxo sobre o Comediante.* J. Guinsburg (Trad) *in: Obras II.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BELAVAL, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot.* Gallimard: Paris, 1950.