

## ARTE E VIRTUDE EM MONTAIGNE E DIDEROT

**Bruno de Figueiredo Alonso<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

 <https://orcid.org/0000-0003-0534-2950>

E-mail: [brunoalonso@id.uff.br](mailto:brunoalonso@id.uff.br)

### RESUMO:

Montaigne e Diderot foram filósofos, humanistas e defensores de um ceticismo crítico. Seus escritos se caracterizam por um estilo de escrita fluído, privado e cômico. Em Diderot vemos um filósofo dramaturgo, autor e crítico de peças teatrais. Em Montaigne um filósofo não acadêmico, um magistrado avesso ao perfeccionismo da filosofia escolástica, que instaurou um novo estilo de escrita. Há um traço em comum na forma como ambos compreendem a filosofia. Para Montaigne e Diderot, ética e estética são dois domínios da filosofia que possuem uma estreita relação. A obra de arte é um elemento essencial que possui o poder de despertar o espírito humano e conduzi-lo à vivência da verdadeira virtude.

**PALAVRAS-CHAVE:** Montaigne; Diderot; Ética; Estética; Filosofia.

## ART AND VIRTUE IN MONTAIGNE AND DIDEROT

### ABSTRACT:

Montaigne and Diderot were philosophers, humanists, and defenders of critical skepticism. His writings are characterized by a fluid, private, and comic writing style. In Diderot we see a philosopher playwright, author and critical theatrical. In Montaigne a non-academic philosopher, a magistrate averse to the perfectionism of scholastic philosophy, which instituted a new style of writing. There is a common trait in how they both understand philosophy. For Montaigne and Diderot, ethics and aesthetics are two domains of philosophy that have a close relationship. The work of art is an essential element that has the power to awaken the human spirit and lead it to the experience of true virtue.

**KEYWORDS:** Montaigne; Diderot; Ethics; Aesthetics; Philosophy.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro – RJ, Brasil.

Uma das principais características, que estão no cerne da tragédia tradicional, é o que Peter Szondi denomina *coup de théâtre*. O objetivo do golpe teatral é causar uma reviravolta na condição das personagens e dessa forma surpreender o espectador. Esse efeito é o que Aristóteles denomina, na *Poética*, de *katharsis*: uma combinação de medo e terror, que provém de um acontecimento inesperado e drástico.<sup>2</sup> No drama burguês de Diderot observamos uma forma diferente. O *tableau*, ao contrário do golpe de teatro, é uma condição estável, que dá às personagens uma disposição natural, que perdura durante toda a peça.<sup>3</sup> Essa nova forma surge da conduta racionalista e diligente da burguesia, avessa ao acaso e à indecência do gênero trágico.

O drama burguês surge como uma consequência da revolta da burguesia contra a nobreza e tinha um propósito moral de disseminar a ética protestante. É de suma importância enfatizar o aspecto histórico que indica a mudança da tragédia clássica para o drama burguês moderno.

Ao programar a supressão do “golpe de teatro” e sua substituição pelo “quadro” [...], Diderot põe fim, ao menos na teoria, ao modelo neorristotélico. Os dramaturgos franceses do século XVII jamais souberam com precisão [...], o que era a *katharsis* trágica. Mas o que é certo é que, sem golpe de teatro (*peripeteia*) – associado ou não a um reconhecimento (*anagnorisis*) – não poderia haver para Aristóteles, a catarse e, assim, tampouco tragédia. No drama projetado por Diderot, a fábula (*mythos*) não é mais, como em Aristóteles, a “alma” da peça – pelo menos não como “sistema de fatos” fundamentado na concatenação das ações e na progressão dramática. O curso da ação se interrompe, a história se fragmenta segundo o princípio de uma sucessão de quadros. O quadro suspende o tempo da ação, a corrida em direção à catástrofe: em um único “instante prenhe”, ele concentra o passado, o presente e o futuro. Colocado diante do quadro, o espectador sem dúvida sente emoção, mas uma emoção a tal ponto permeada de reflexão que não poderia causar essa descarga afetiva coletiva, provocada pelo terror ou pela piedade, que pressupõe a catarse trágica (SARRAZAC, 2013, p. 3).

<sup>2</sup> Na *Poética*, Aristóteles define a condição do trágico por excelência: “não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade – pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância –, nem homens maus que passam da desventura à prosperidade – isso é o que há de menos trágico, pois nada possui que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor –, nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade – pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana mas não suscita nem compaixão nem pavor, pois aquela diz respeito ao que vive a adversidade sem a merecer, enquanto este a adversidade que afeta um semelhante, ou seja, a compaixão ocorre ao que não merece; o pavor, em relação ao semelhante, e assim tal ação não suscitará nem compaixão nem pavor. Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro” (ARISTÓTELES, 2015, pp. 111-113). A noção aristotélica de *hamartía* (erro, falha...) é um princípio fundamental para entendermos não apenas o gênero trágico, mas também a comédia.

<sup>3</sup> Diderot discorre sobre o *coup de théâtre* e o *tableau* nas *Conversações*, num trecho em que o alter ego de Dorval o acusa de ter efetuado um golpe de teatro na segunda cena do segundo ato da peça *O filho natural*:

“Eu – Mas por que anunciaram Clairville, enquanto o senhor estava conversando com Rosali? Ninguém se faz anunciar em sua própria casa e isso cheira a um golpe teatral dos mais rematados.

Dorval – Não; é o fato tal como aconteceu e como devia acontecer. Se o senhor vê nisso um golpe de teatro, melhor; mas ele apareceu lá por conta própria.

Clairville sabe que estou com a noiva dele; não é natural que entre e interrompa uma conversa que ele próprio queria que acontecesse. No entanto, ele não consegue resistir à impaciência de saber o resultado. Manda me chamar. O senhor teria agido de outro modo? Aqui Dorval parou um momento; em seguida disse: ‘A mim agradaria bem mais ter quadros [*tableaux*] em cena, onde eles são tão raros, e onde produziriam um efeito tão agradável e tão garantido do que ter esses golpes teatrais introduzidos de modo tão forçado e baseados em tantas suposições estranhas que, para cada combinação de acontecimentos bem-sucedida e natural, há mil outras que desagradam um homem de bom gosto’.

Eu – Mas que diferença o senhor vê entre um golpe teatral e um quadro?

Dorval – Seria melhor dar-lhe exemplos que definições. O segundo ato da peça se abre por um quadro e termina com um golpe teatral.

Eu – Compreendo. Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a 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” (DIDEROT, 2008, pp. 106-107).

A ascensão da burguesia trouxe consigo uma nova tendência estética. Ao invés de transmitir ao espectador o terror e o medo do gênero trágico, o drama burguês leva uma sentimentalidade mais amena, em que prevalece a confiança e a benevolência. Jean-Pierre Sarrazac aprofunda ainda mais a discussão em torno da mudança do *coup de théâtre* para o *tableau*. Ao abrir mão de dispor desse recurso dramatúrgico (golpe de teatro), o drama burguês perde o recurso cênico de provocar a catarse na plateia, o que, como veremos mais adiante, não será encarado como um imbróglio pelo Diderot. No drama burguês não há um encadeamento rigoroso entre as cenas e os atos como na tragédia clássica. Porque o quadro cênico viabiliza ao autor sustar o curso da peça e concentrar passado e futuro em um único momento, autônomo frente à peça como um todo e concentra em si mesmo o enredo da obra.

Em *O filho natural*, de Diderot, observa-se alguns vestígios de tragédia. O amor entre Rosali e Dorval é um grande exemplo disso. Rosali é noiva do seu amigo Clairville, o que torna a expectativa desse amor ignominiosa para Dorval. No entanto, o componente trágico não reside nesse ponto. Há algo que Dorval e Rosali não sabem, que só será descoberto no final da peça com a chegada do pai de Rosali. O teor trágico surge com a vinda de Lysimond, que para a surpresa de todos, não era somente pai de Rosali mas também de Dorval. Nada como a interdição do incesto para dar uma pincelada de tragédia à peça. Mas ao contrário da tragédia *Édipo Tirano*, de Sófocles, em que a união incestuosa se consuma, em *O filho natural* há um outro desfecho. Ao descobrirem que eram irmãos, ambos se conformam espontaneamente com a impossibilidade desse amor. Rosali depois de passar a peça inteira desprezando o seu companheiro, acaba por aceitar a sua união com Clairville. Encontramos também algum traço de comédia nessa peça.<sup>4</sup> Na cena nove do ato II, Constance, irmã de Clairville, encontra uma carta que Dorval havia escrito para Rosali, que dizia o seguinte: “Eu a amo, e fujo... pobre de mim! Tarde demais... demais! Sou amigo de Clairville... Os deveres da amizade, as leis sagradas da hospitalidade?...” (DIDEROT, 2008, p. 52). Constance lê a carta por engano pensando que Dorval estivesse se declarando pra ela. É um momento cômico, quando Dorval não consegue desmentir sobre a verdadeira destinatária e fica extremamente constrangido com a situação.<sup>5</sup> Dessa cena e do seu desenvolvimento será proposto que examinemos dois aspectos da teoria do drama burguês de Diderot.

Nessa confusão com a carta de Dorval poderíamos ver um exemplo de quadro cênico; nela encontramos o passado e o porvir da peça; além de ser uma cena decisiva para o enlace da obra. Devo destacar que essa interpretação sobre a nona cena do ato II é contradita por uma fala de Dorval, nas *Conversações*, citada na terceira nota desta apresentação, que trata da distinção entre *coup de théâtre* e *tableau*. Nessa passagem ele afirma que o segundo ato da peça começa a partir de um quadro e termina com um golpe de teatro. De tal forma que a confusão

<sup>4</sup> Ao discutir a comédia, Aristóteles expõe sua noção de cômico do seguinte modo: “o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor” (ARISTÓTELES, 2015, p. 67).

<sup>5</sup> Ao final da primeira conversa das *Conversações*, Diderot esclarece a motivação que levou Dorval a manter a farsa e não revelar a verdadeira destinatária da carta:

“Eu – Mas quando o senhor soube do equívoco de Constance, por que não avisou a Rosali? O expediente era simples e resolvia tudo.

Dorval – Oh! Mas aí o senhor está bem longe do teatro; e examina a minha obra com uma severidade tal que peça alguma, das que eu conheço, resistiria. O senhor me faça o obséquio de citar ao menos uma que chegasse até o terceiro ato, se cada um fizesse ali rigorosamente o que deveria fazer. Mas essa resposta, que seria boa para um artista, não é boa para mim. Trata-se aqui de um fato e não de uma ficção. Não é a um autor que o senhor pede explicações a respeito de um episódio; é a Dorval que o senhor pede contas de sua conduta. Eu não revelei a Rosali nem o erro de Constance nem o seu próprio erro porque isso convinha aos meus objetivos. Decidido a tudo sacrificar à honestidade, via esse contratempo que me separava de Rosali como um acontecimento que me afastava do perigo. Eu não queria de modo algum que Rosali formasse uma opinião falsa acerca do meu caráter; mas ainda mais importante era não faltar ao que prometera a mim próprio e a meu amigo. Sofria ao enganá-lo, ao enganar Constance, mas era necessário fazê-lo” (DIDEROT, 2008, p. 111).

em torno da carta de Dorval – ao contrário do que foi aqui defendido – consistiu, na realidade, em um golpe de teatro. O que porventura dificultaria essa possível interpretação.

O outro aspecto a ser ressaltado, sobre a teoria do drama burguês, é a inclinação de Diderot pela comédia séria em detrimento da jocosa.

Conhecidos os motivos que fizeram Diderot preferir o drama burguês à tragédia de príncipes e à ação política tradicionais, torna-se patente a motivação que o leva a optar pela “comédia séria”, à custa da comédia jocosa tradicional. “O honesto [...]” – afirma no Discurso sobre a poesia dramática – “nos comove de forma mais íntima e doce do que aquilo que estimula nosso desprezo e nosso riso” (CE. E., p. 195; a partir da trad. De Szondi). O exemplo da virtude cativa mais que o exemplo do vício, diz-se em *O filho natural* (SZONDI, 2004, p. 136).

A comédia séria seria, então, segundo o próprio Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*, mais adequada às pretensões do drama burguês. Voltando ao exemplo de *O filho natural*, observamos no desenrolar da confusão com a carta que o lado cômico do acontecido se torna tênue, já que a consequência é severa para o desfecho da peça. Após o mal-entendido com a carta, Constance e Dorval se aproximam e passam a dialogar mais intimamente. Rosali, por outro lado, dá demonstrações de ressentimento quanto à suposta afeição de Dorval por Constance e muda drasticamente a maneira carinhosa e apaixonada de lidar com seu afeto. É significativo que o aspecto jocoso que aparecia em um primeiro momento, logo desaparece, sobrevivendo uma expressão mais séria da comédia. O ápice é o final da peça, no qual Dorval acaba cedendo à Constance e inesperadamente se casando com ela. Outro aspecto imprescindível, que caracteriza o caráter sério da comédia em Diderot, é o propósito de prover a plateia com um exemplo de virtude e bom caráter. Um bom exemplo é a recusa de Dorval, que não se entrega à Rosali, mesmo com ela dando plenas condições pra isso. Ao abrir mão da própria felicidade, por respeito e consideração ao seu amigo e pelo bem geral das pessoas envolvidas na trama, Dorval traz um extraordinário exemplo de dignidade e bondade.

A água, a terra, o fogo, tudo é bom na natureza; o furacão que se ergue no fim do outono sacode as florestas, lançando as árvores umas contra as outras, quebrando e separando os galhos mortos; a tempestade que castiga as águas do mar, purificando-as; o vulcão, que derrama de seu flanco entreaberto ondas de matérias incandescentes, elevando aos ares o vapor que os depura. Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. Com efeito, o que nos comove tanto quanto a narrativa de uma ação generosa? E que desgraçado ouviria friamente as lamúrias de um homem de bem? (DIDEROT, 1986, p. 43).

A discussão sobre a bondade do homem no estado de natureza teve excepcional relevância para a França do século XVIII, sobretudo para Rousseau, que defendia algo semelhante àquilo que seu contemporâneo Diderot argumenta nessa passagem.<sup>6</sup> Segundo a perspectiva desses dois filósofos, o homem possui uma predisposição natural para o bem viver e a sua decadência resulta dos artifícios e ardis das convenções sociais que corrompem a verdadeira essência da natureza humana. Em *O filho natural* a confiança na bondade humana beira à inocência. Além de abrir mão de ficar com a sua amada, Dorval articula uma maneira de mandar dinheiro para o pai de Rosali, que havia perdido sua fortuna ao ser raptado pelos

---

<sup>6</sup> “[...] os homens nesse estado [de natureza], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral, nem deveres conhecidos, não poderiam ser bons nem maus, e não tinham vícios nem virtudes [...]. Não vamos, sobretudo, concluir com Hobbes que, por não ter a menor ideia da bondade, o homem seja naturalmente mau; [...] de sorte que se poderia dizer que os selvagens não são maus justamente por não saberem o que é serem bons, pois não é nem o desenvolvimento das luzes, nem o freio da lei, mas sim a calma das paixões e a ignorância dos vícios que os impedem de proceder mal” (ROSSEAU, 1993, pp. 168-169).

ingleses. Mesmo com o sacrifício de Dorval e todo sofrimento que envolve a trama, a peça tem um desfecho venturoso. Uma expressão característica ao drama burguês de Diderot; os males não tendem a durar muito e o bem tão logo acaba por prevalecer.

O drama burguês de Diderot sofreu influência tanto da tragédia quanto da comédia. Nas *Conversações* ele nos dá detalhes sobre como cada um desses gêneros serviram de inspiração.

O gênero sério comporta monólogos; donde concluo que ele tende mais para a tragédia que para a comédia; gênero no qual eles são raros e curtos. No gênero sério, os personagens são, com frequência, tão gerais quanto no gênero cômico; mas serão sempre menos individuais que no gênero trágico (DIDEROT, 2008, pp. 154-155).

Na composição das tragédias é recorrente a presença de monólogos. Um traço em comum com o drama sério, gênero em que esse tipo de cena é frequente. Por esse ângulo, Diderot considera o drama burguês mais identificado à tragédia, uma vez que na comédia os monólogos são raros. Em contrapartida, a característica das personagens do drama burguês é mais semelhante ao gênero cômico. As personagens da tragédia, de um modo geral, se referem a uma figura histórica e conhecida. Era na comédia que apareciam as personagens comuns, de cunho genérico, que não faziam referência a nenhuma personalidade em particular. Isso ocorria em razão da cláusula dos estados, que vedava personagens burgueses na tragédia e excluía os nobres da comédia. Peter Szondi trata dessa questão, no início do segundo capítulo da *Teoria do drama burguês*. “A tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não às circunstâncias de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem. *Tableau* e *verité* são duas palavras-chave da estética de Diderot” (SZONDI, 2004, p. 100). Mais do que a condição social, a ação da personagem e o lado humano por trás dela, seriam então aquilo que, na tragédia clássica, produziria a identificação no espectador. Isso, é claro, do ponto de vista de um dramaturgo do século XVIII. O próprio Aristóteles não teria se ocupado dessa questão. Segundo Szondi, Corneille aponta um suposto equívoco, em uma reinterpretação da *Poética* de Aristóteles, que culminou na cláusula dos estados. Houve uma mudança de perspectiva, onde foi dada demasiada relevância ao status da personagem, em detrimento da dinâmica e do conteúdo representado. O que contraria o próprio Aristóteles, que vê no recurso ao peso histórico da personagem um adorno que não é determinante para a beleza da obra. *Tableau* enquanto termo formal que rege a composição das peças, *verité* enquanto exigência de um conteúdo realista, simples e puramente humano. Não obstante, Diderot parece não querer adotar uma posição definitiva e mantém tal problemática histórica em aberto para outras possíveis interpretações.

Ainda que em *O filho natural* não haja personagens burgueses, nos seus escritos teóricos Diderot defende a tese de que a condição burguesa das personagens torna a plateia burguesa mais suscetível, íntima e influenciável pelas personagens.<sup>7</sup> Se, por um lado, podemos dizer que o drama de Diderot se situa entre a tragédia e a comédia, por outro, devemos considerar a sua diferença para o drama burguês de sua época. Como afirma Szondi, “uma reação ao derramar de burguesas e civilizadas lágrimas” (SZONDI, 2004, pp. 108-109). A manifestação explícita do

<sup>7</sup> Na quinta cena do ato IV, em um dos diálogos entre Dorval e Clairville, vemos um indício da origem nobre de Clairville, que faz uma defesa ao estilo de vida burguês:

“Clairville – Vou me dedicar ao comércio.

Dorval – Com o nome que voce carrega, voce teria coragem?

Clairville – Por que coragem? Ela não é necessária. Com uma alma altiva, um caráter inflexível, é muito pouco provável que eu consiga do favor [do rei] a fortuna de que necessito. A que se obtém pela intriga é rápida mas indigna; pelas armas, gloriosa, mas demorada; pelo talento, sempre difícil e limitada. Há outras profissões que levam rapidamente à riqueza; mas o comércio é praticamente a única em que as grandes fortunas são proporcionais ao trabalho, à habilidade, aos perigos que as dignificam. Vou me tornar comerciante, repito; só me faltam a competência e o traquejo, mas sei que isso você tem de sobra” (DIDEROT, 2008, p. 80).

sentimento humano, que o drama clássico falseia, em Diderot aparece como um fundamento temático e cênico: “é o tremor na voz com o qual aquelas palavras foram pronunciadas; as lágrimas, os olhares que a acompanharam” (DIDEROT, 2008, p. 120). A pantomima é extremamente valorizada por Diderot, que acredita que os gestos assim como toda forma de expressão não verbal, devem ser implementadas com uma maior liberdade pelo ator.<sup>8</sup>

Montaigne, ao contrário de Diderot, não se dedicou a escrever peças teatrais. Mas foi um apreciador da poesia e do teatro, de tal modo que o seu gosto pela arte influenciou profundamente a elaboração dos *Ensaio*s, o que se nota pelas diversas referências literárias que permeiam a sua obra, dando ao texto um estilo muito peculiar. Peter Burke compara o estilo montaigniano à linguagem dos dramaturgos da antiguidade.

Em certa ocasião descreveu seu estilo dizendo que era “cômico e privado” (*un stile comique et privé*). Por cômico não significava que queria provocar o riso do leitor; a palavra tinha um significado técnico. Os dramaturgos clássicos empregavam um estilo “elevado” ou artificial para escrever suas tragédias dedicada à vida pública dos grandes, mas usavam um estilo “vulgar” ou ordinário (*sermo humilis*) em suas comédias que tratavam da vida privada de pessoas comuns. Montaigne seguia os padrões clássicos do que era adequado (*decorum*) ao escrever em tom de conversação acerca de “uma vida comum, sem distinção”, como dizia que era a sua (BURKE, 2006, p. 85).

Montaigne é um filósofo que possui um estilo de escrita que lhe distingue de toda a herança da tradição filosófica que lhe antecede. Seus escritos são essencialmente assistemáticos e possuem um caráter muito mais literário do que propriamente filosófico. O estilo simplório dos *Ensaio*s contrasta com o gênero trágico que emprega uma forma de linguagem pretensiosa e dissimulada. A comédia é um gênero no qual prevalece a expressão espontânea e descontraída, muito próxima ao estilo de Montaigne. É o dizer natural e com franqueza que conferem beleza e legitimam a poesia. Essa sabedoria Montaigne busca nos autores antigos, poetas gregos e latinos, mestres com os quais a relação de aprendizado possuía uma dimensão esotérica. No ensaio *Dos Livros*, tendo como referência o dramaturgo romano Terêncio, Montaigne exalta o talento dos bons poetas da antiguidade:<sup>9</sup>

[A] Os antigos poetas, os que brilham pela imaginação, logram o efeito visado sem se agitar exageradamente nem se picar para se excitarem; têm com que provocar o riso sem necessidade de cócegas; os outros precisam de ajuda estranha; quanto menos espírito têm, mais precisam de corpo [B] e montam a cavalo porque não podem sustentar-se sobre as pernas (MONTAIGNE, 1972, p. 198).

Esse trecho não pode ser encarado como uma crítica à inspiração poética. Sem dúvida nenhuma Montaigne acredita nesse lado espiritual e até mesmo místico da poesia. Sua crítica é ao excesso de afetação e ao caráter artificial, pensado no âmbito de uma produção consciente e friamente pensada pelo autor. Seu gosto pela poesia não é algo afastado da filosofia. Montaigne não busca estabelecer distinções entre o poético e o filosófico, e parece considerar a arte da escrita como um complexo envolvido pelas diversas referências artísticas e filosóficas. No mesmo ensaio, Montaigne enaltece o estilo de Sêneca e de Plutarco, os dois filósofos com quem possuía uma maior afinidade. Há um ideal de beleza semelhante tanto nas comédias de Terêncio como na

<sup>8</sup> “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” (DIDEROT, 2008, p. 154).

<sup>9</sup> Terêncio foi um comediógrafo e poeta romano, que viveu em torno do século II antes de Cristo. Montaigne elogia o seu estilo: “tão fluído e semelhante a uma água límpida”. A beleza e a sutileza do estilo de Terêncio distraem a atenção do assunto, pela elegância das suas composições suas comédias são atraentes e agradáveis ao público.

performance dos discursos filosóficos de Sêneca e Plutarco.<sup>10</sup> No ensaio *Dos livros*, Montaigne está em busca de um espectro do passado, movido pelo desejo de beber na fonte desses autores clássicos e enobrecer a sua obra através dos seus ensinamentos. Plutarco é um dos filósofos mais enaltecidos. Para Montaigne, a narrativa histórica é capaz de analisar mais claramente o homem em sua completude e por isso considera os historiadores como as melhores referências. O estilo pouco sistemático e realista de Plutarco exerceu forte influência na composição do ensaio enquanto estilo de escrita, sobretudo, pelo uso descompromissado e improvisado de narrativas com uma generosa tolerância com as digressões, onde variam mitos e anedotas. Além da semelhança entre os temas filosóficos, a centralidade da ética, o gosto pelas intrigas políticas e discussões de natureza moral. Montaigne foi inspirado pelo exemplo de Plutarco e isso se faz presente na essência da sua forma de pensar a filosofia.

Montaigne é um leitor assíduo da poesia clássica latina e isso se nota pelas referências à diversos poetas, como Horácio e Virgílio, ao longo dos *Ensaaios*. Um dos fatores que caracterizam o Renascimento enquanto movimento histórico e intelectual, é o desejo de romper com os paradigmas da tradição cristã medieval. Durante a Renascimento foram descobertos inúmeros textos, alguns da Antiguidade tardia, como Diógenes Laércio e Sexto Empírico, que trouxeram uma nova compreensão sobre a história da filosofia ocidental. Montaigne se enquadra nesse contexto, de ruptura com o aristotelismo dos teólogos escolásticos. Surgiram novas tendências em um ambiente onde prevalecia uma tendência de retorno ao helenismo, principalmente pelas influências do ceticismo e do estoicismo. Tudo isso em Montaigne se converte na criação de um novo estilo, mais literário e poético.<sup>11</sup> Os tratados de Aristóteles contribuíram significativamente na formação do estilo dos filósofos cristãos, como Tomás de Aquino, o mais notório dos escolásticos. Ao contrário do ensaio, o tratado é um gênero sistemático e argumentativo. Nesse ponto cabe ressaltar que a fronteira entre o poético e o filosófico é quase que imperceptível em Montaigne. O ensaio nasce como um estilo livre do cientificismo aristotélico, muito mais próximo de um texto literário. Para Montaigne, a escrita deve ser produzida com a mesma autenticidade de uma conversa factual, e isso se reflete em uma espécie de transposição da espontaneidade e da liberdade do mundo oral, que penetram e residem no âmago do texto dos *Ensaaios*.

Em Montaigne não há uma linha clara que separe a estética do âmbito da ética. Como afirma o crítico literário francês Alan Thibaudet.<sup>12</sup> O fluxo espontâneo e natural da linguagem montaigniana, que reconhece as incertezas e as limitações da natureza humana, de alguma maneira expressam sua concepção sobre a virtude, como algo volúvel que não se pode ter a posse permanente, algo que se faz tangível no próprio estilo dos *Ensaaios*. O grande tema de Montaigne é a complexidade da natureza humana. Em razão da variedade dos costumes e da arbitrariedade das convenções, não é possível estabelecer um ideal de virtude que ultrapasse o próprio contexto histórico no qual se está inserido. No ensaio *Da virtude* podemos observar a perspectiva montaigniana, que vê na virtude um bem variável e incerto que não podemos ter plena posse.

[A] Na vida desses heróis do passado, observam-se às vezes ações prodigiosas, que parecem exceder de muito as nossas forças; mas trata-se em verdade de feitos

<sup>10</sup> “[A] Sêneca abunda em comentários e críticas, ao passo que em Plutarco predominam os fatos. O primeiro comove mais e entusiasma; o segundo dá mais satisfação e compensa melhor o tempo que lhe consagramos; [B] este nos guia, o outro nos empurra” (MONTAIGNE, 1972, p. 198).

<sup>11</sup> “Montaigne oscila com liberdade, indiferente à contradição, entre a polêmica intensa e a conversação distensa, entre o plano médio de um ‘estilo cômico e privado’ e o sublime da poesia e do próprio ‘ensaio’; sua ‘natureza’ livre manifesta-se no andamento livre, ‘natural’ e poético de sua escrita, em sintonia com o traço inspirado que reconhece nos poetas de sua eleição. Sua desconfiança perante as manias, os excessos, a embriaguez, não o faz insensível a uma espécie de intuição do sagrado que se revela no convívio com a literatura antiga” (CARNEIRO, 2009, p. 54).

<sup>12</sup> “La doctrina de la virtud es muy parecida a su estética” (THIBAUDET, 1963, p. 266).

passageiros, e não podemos conceber que suas almas tivessem impregnado de ideias tão elevadas a ponto de se lhes tornarem inerentes (MONTAIGNE, 1972, p. 326).

A virtude consiste, então, em algo alcançado após um esforço e sacrifício momentâneo, que não garantiria a sua fruição contínua e inabalável. Nesse ensaio, Montaigne apresenta um bom exemplo sobre essa condição da virtude, a partir de Pirro, o precursor do ceticismo. Mesmo um filósofo que segue uma doutrina tão rígida como Pirro, que duvida constantemente das sensações e da razão humana, suspendendo o juízo sobre qualquer acontecimento, no final das contas não consegue ser plenamente fiel a sua doutrina. Montaigne também trata das mulheres indianas que buscam cativar os seus maridos, com o propósito de ganhar o direito de acompanhá-los e serem sacrificadas para seguirem com eles além da morte. Assim como dos gimnosofistas, ascetas hindus que seguiam um incrível rito funerário, ao atingir certa idade e estarem com a saúde debilitada, ocorria uma grande festa, em que era erguida uma fogueira com um leito brilhantemente ornamentado. Após a alegre comemoração, com uma assombrosa determinação, o gimnosofista deitava-se no leito e era consumido pelo fogo, sem esboçar nenhuma reação. Os dois últimos exemplos, mais do que trazer à tona o lado efêmero e instável da virtude, nos chama atenção ao ponto de vista antropológico. A determinação das mulheres hindus e dos gimnosofistas aparecem como uma admirável lição de virtude, que para a mentalidade de um europeu cristão pode parecer estranha, mas que não pode ser descaracterizada nem desvencilhada do seu contexto cultural.

Tendo em vista esses dois aspectos fundamentais da noção montaigniana de virtude, seria plausível encontrar alguma afinidade, em como o tema da virtude aparece no drama burguês de Diderot, sobretudo na peça *O filho natural* e nas *Conversações*? “Posso ser o mais infeliz dos homens, mas, nem por isso, vou tornar-me vil... Virtude, ideia doce e cruel! Caros e bárbaros deveres! Amizade que me acorrenta e dilacera, a ti obedecerei. Ó virtude, o que és tu se não exiges sacrifício algum?” (DIDEROT, 2008, pp. 66-67). Nessa fala de Dorval vemos uma manifestação da dificuldade enfrentada por ele, de conseguir resistir à tentação e tomar a decisão correta. Chama atenção a ideia do sacrifício, as ações virtuosas de Dorval lhe trouxeram consequências árduas e dispendiosas durante boa parte da peça. Não há uma unidade de caráter na personagem de Diderot e as ações virtuosas de Dorval se efetivam em momentos pontuais e decisivos não sendo uma condição estável do seu caráter. Um ponto em comum, que podemos traçar com Montaigne, é a maneira singular e momentânea de encarar a virtude. A desconfiança de Montaigne em relação ao céptico Pirro, de que seria uma vã ilusão acreditar na viabilidade de viver ininterruptamente de acordo com a sua doutrina, se justifica especialmente em razão da condição instável e imperfeita da natureza humana. Montaigne, de fato, leva isso muito a sério. Por isso recusa até mesmo o ascetismo dos estoicos, filósofos que propunham um ideal de imperturbabilidade e perfeição da virtude, que desafia o homem a perseguir um horizonte inatingível.<sup>13</sup>

Na tragédia, como se observa na *Poética* de Aristóteles, pouco importa a questão da virtude da personagem. As personagens não são boas nem más e encontram o destino trágico simplesmente por um erro ou uma falha cometida. Montaigne parece compactuar

<sup>13</sup> “Si, instintivamente, Diderot se dirige a Montaigne como hacia un maestro y un preceptor del bien-vivir, ¿no será porque la sabiduría largamente humana de ‘Maître Michel’ tiene con qué satisfacer a la vez las exigencias de su razón, que quiere libre de todo prejuicio, soberanamente dueña de sí misma e investida de todo poder de examen y de crítica, y su idea de humanidad, enemiga tanto de la contención de los estoicos como de la blanda indulgencia de los epicúreos, feliz en la plenitud y en la armonía de la naturaleza, confiada ante el destino, enérgica y viril?” (GILLOT, 1937, p. 290). Gillot afirma que Diderot enxergava em Montaigne uma perspectiva mais realista e concreta da virtude, que buscava fugir ao clássico conflito entre o hedonismo dos epicuristas e o ascetismo dos estoicos. Para Montaigne, a vida virtuosa se constitui em uma prática constante de reconhecimento das próprias fraquezas e da ilusão de que preceitos e verdades absolutas poderão conduzi-lo à vivência da verdadeira virtude.

com essa visão trágica da realidade. Diderot caminha em uma outra direção e parece mais confiante na bondade humana. O que é um traço que distingue o drama burguês da tragédia clássica.

Dorval – Mas o senhor sabe qual foi a consequência da união da superstição nacional com a poesia? O poeta não pôde dar a seus heróis caracteres muito marcados. Ele teria tido que duplicar os seres; teria mostrado a mesma paixão sob a forma de um deus e sob a de um homem.

Essa é a razão pela qual os heróis de Homero são quase personagens históricos.

Mas quando a religião cristã escorraçou dos espíritos a crença nos deuses do paganismo, e obrigou o artista a buscar outras fontes de ilusão, o sistema poético mudou; os homens tomaram o lugar dos deuses e deram-lhes um caráter mais uniforme.

Eu – Mas a unidade de caráter tomada rigorosamente a sério não é uma quimera?

Dorval – Sem dúvida.

Eu – Abandonou-se então a verdade?

Dorval – De forma alguma. Lembre-se de que, em cena, trata-se de uma única ação, de uma circunstância da vida, de um período muito curto durante o qual é verossímil que um homem conserve seu caráter (DIDEROT, 2008, p. 172).

A quimera, da qual o alter ego de Dorval fala nas Conversações, é atribuir uma unidade de caráter à personagem. Com a expansão do cristianismo esse ideal se tornou mais expressivo dentro da poesia. No antigo paganismo os heróis homéricos eram apresentados com uma conduta contraditória e inconstante, e assim também eram os deuses, que possuem características nitidamente humanas. O drama burguês, talvez por uma influência direta do protestantismo, teve como um dos seus princípios a crença neste ideal, a atitude espiritual do protestantismo ascético em que prevalece a vocação e a predestinação, que Max Weber denomina ascese intramundana. Ninguém melhor que a personagem Dorval de *O filho natural* para adotar como exemplo. Dorval não representa exatamente esse ideal, mas nele podemos ver uma expressão do aspecto do drama familiar sentimental, a importância de um exemplo de virtude e retidão, longe da promiscuidade e da imprevisibilidade do trágico. Diderot recebeu uma educação religiosa e estudou no colégio jesuíta de Langres, sendo educado, portanto, em um ambiente católico. O que não elimina a influência da reforma protestante e do espírito do capitalismo sobre ele. A França do século XVIII era um país predominantemente católico, mas nas redondezas da Europa o protestantismo já havia se expandido consideravelmente e junto com ele uma nova forma, puritana e melancólica, de ver o mundo.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BIRCHAL, Telma. *O dilema de Diderot em Entretien d'un père avec ses enfants*. Analytica, Rio de Janeiro, vol. 17, p. 45-58, 2013.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Tradução Jaimir Conte. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- CARNEIRO, Alexandre. *Exercícios espirituais profanos: leitura, ensaio e inspiração poética em Montaigne*. Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, n. 3, p. 43-57, 2009.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- DIDEROT, Denis. *Obras V: O filho natural*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- GILLOT, Hubert. *Denis Diderot: l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*. G. Courville, Paris, 1937.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1972.
- OCHOTECO, Cristina Lasa. *Diderot como lugar del encuentro: estética, ética y retórica en el sobrino de rameau*. Universidad del País Vasco, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano*. Tradução de Lara Biasoli Moler. Pitágoras 500, vol. 4, 2013.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.
- THIBAUDET, Albert. *Montaigne*. Gallimard, Paris, 1963.

---

**Autor(a) para correspondência:** Bruno de Figueiredo Alonso, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, 20051-070, Rio de Janeiro – RJ, Brasil. [brunoalonso@id.uff.br](mailto:brunoalonso@id.uff.br)